

T.C.

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

**CAZDA STATİK FORM ANLAYIŞINA KARŞI GELİŞTİRİLEN
KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ: 20. YY'IN İKİNCİ YARISINDA
DÖNÜŞEN MÜZİK ALGISI VE “AÇIK YAPIT” KAVRAMI
ÇERÇEVESİNDEKİ YENİLİKÇİ ÜRETİMLER**

Yüksek Lisans Tezi

HAKAN KAMALI

İSTANBUL, 2018

T.C.

BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

SES TEKNOLOJİLERİ TÜRKÇE TEZLİ CAZ

CAZDA STATİK FORM ANLAYIŞINA KARŞI
GELİŞTİRİLEN KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ:
20. YY'IN İKİNCİ YARISINDA DÖNÜŞEN MÜZİK
ALGISI VE “AÇIK YAPIT” KAVRAMI
ÇERÇEVESİNDEKİ YENİLİKÇİ ÜRETİMLER

Yüksek Lisans Tezi

HAKAN KAMALI

Tez Danışmanı: PROF. DR. H. ALPER MARAL

İSTANBUL, 2018

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
SES TEKNOLOJİLERİ TÜRKÇE TEZLİ CAZ

Tezin Adı: Cazda Statik Form Anlayışına Karşı Geliştirilen Kompozisyon Stratejileri:
20. yy'ın İkinci Yarısında Dönüşen Müzik Algısı ve "Açık Yapıt" kavramı
Çerçevesindeki Yenilikçi Üretimler
Öğrencinin Adı Soyadı: Hakan Kamalı
Tez Savunma Tarihi: 14.05.2018

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğu Fen Bilimleri Enstitüsü tarafından onaylanmıştır.

Dr. Öğr. Üyesi Yücel Batu SALMAN
Enstitü Müdürü
İmza

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları yerine getirmiş olduğunu onaylarım.

Yeşim PEKİNER
Program Koordinatörü
İmza

Bu Tez tarafımızca okunmuş, nitelik ve içerik açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak yeterli görülmüş ve kabul edilmiştir.

_____ Jüri Üyeleri _____

_____ İmzalar _____

Tez Danışmanı
Prof. Dr. H. Alper MARAL

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Yahya Burak TAMER

Üye
Doç. Dr. Can KARADOĞAN

TEŐEKKÖR

Bu çalışmanın hazırlanması sırasında sabırla bana yardımcı olan, her an desteğini esirgemeyen değerli tez danıőmanım Prof. Dr. H. Alper Maral'a, Program Koordinatörümüz Yeşim Pekiner'e, değerli katkılarından ötürü Dr. Öğr. Üyesi Yahya Burak Tamer, birlikte tez çalışması yaptığım tüm arkadaşlarıma, ilham verici çalışmaları, yazıları, görüşleri ve okulda birlikte yaptığımız derslerle benim ve tüm öğrencilerinin ufkunu açan ve bana bu tez çalıőmam sırasında yaptığı tüm destek için Őevket Akıncı'ya değerli katkılarından dolayı teőekkür ederim.

İstanbul, 2018

Hakan KAMALI

ÖZET

CAZDA STATİK FORM ANLAYIŞINA KARŞI GELİŞTİRİLEN KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ: 20. YY'IN İKİNCİ YARISINDA DÖNÜŞEN MÜZİK ALGISI VE “AÇIK YAPIT” KAVRAMI ÇERÇEVESİNDEKİ YENİLİKÇİ ÜRETİMLER

Hakan Kamalı

Ses Teknolojileri Türkçe Tezli Caz

Tez Danışmanı: Prof. Dr. H. Alper Maral

Haziran 2018, 97 sayfa

“Açık yapıt” kavramı peşine düşülen bir ideal; müzikal deyiş ve gramerde bir arayış olarak besteci ve yorumcu arasındaki iş birliğinin radikal biçimde değişmesini sağlamıştır. Besteci artık tüm müzikal parametreleri kontrol etmekten vazgeçerek müzikte yorumcuya kendisini ifade edeceği açık alanlar bırakmaya başlamış; yorumcu da artık müzik üzerinde besteci kadar belirleyici olmaya başlamıştır.

Bu araştırmada müzikte “açık yapıt” kavramı modernist bestecilerin eserleri ve yenilikçi caz müzisyenlerinin uygulamaları üzerinden irdelenmeye çalışılmıştır. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde, Umberto Eco’nun açık yapıt poetikası Boulez, Cage, Brown ve Stockhausen gibi öncü bestecilerin eserleri ve kavramsal yaklaşımları üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde, benzer reflekslerle müzik yapan Coleman, Taylor ve Braxton gibi öncü caz müzisyenlerinin kuramsal ve kavramsal yaklaşımları ve AACM, Art Ensemble of Chicago ve Sun Ra Arkestra gibi toplulukların kolektif doğaçlama örnekleri üzerinden caz müziğinde dönüşen müzik algısı incelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise, Üretimsel Müzik (*Generative Music*) bağlamında yapılmış çalışmalar üzerinden; teknolojik donanımlar ve spesifik yazılımların desteğiyle müzisyenin müzikal kompozisyona statik olmayan, devingen algoritmik yaklaşımı incelenmiştir. Açık yapıtın bu üç farklı müzik ortamında incelenme sebebi; her bir müzikal türün açık yapıt ile kurduğu ilişkiyi, ve açık yapıtın türler-ötesi ortaklıklar sunan doğasını anlayabilmek ve kavramsallaştırabilmektir.

Anahtar Kelimeler: Açık Yapıt, Raslamsallık, Belirlenmemişlik, Doğaçlama, Free Jazz

ABSTRACT

COMPOSITION STRATEGIES DEVELOPED AGAINST THE CONCEPT OF STATIC FORM COMPREHENSION IN JAZZ: CHANGING MUSIC PERCEPTION IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY AND INNOVATIVE PRODUCTIONS IN THE FRAME OF “OPEN FORM” CONCEPT

Hakan Kamalı

Sound Technologies and Jazz in Turkish with Thesis

Thesis Supervisor: Prof. Dr. H. Alper Maral

June 2018, 97 pages

The “open form” concept provided drastic changes in the musical grammar and discourses for being an idealized and sought-for turning point for the productive collaboration between the composer and performer as an innovative quest. The composers’ hegemony on all the musical parameters designed is left for the sake of open spaces now given to the performers to express themselves not only as plain interpreters but as decisive, creative operators in musical composition.

In this work, the concept of open form in music has been tried to be examined through the works of modernist composers and the practices of innovative jazz musicians. The study consists of three parts: In the first part, Umberto Eco’s open form poetics were tried to be explained through the works and conceptual approaches of leading composers such as Boulez, Cage, Brown and Stockhausen.

In the second part, in the theoretical and conceptual approaches of innovative jazz musicians such as Coleman, Taylor and Braxton; and collective communities such as AACM, Art Ensemble of Chicago and Sun Ra Arkestra have been examined as subjects having changed the comprehension of jazz music through idioms like collective improvisation, flexible composition strategies and ritualistic experiences created/performed with similar reflexes of above-mentioned composers.

In the third chapter, the dynamic algorithmic approach enabled through the studies and achievements made in the context of Generative Music with the help of advanced software and technological equipment required, is examined. The main reason behind the study of open form in these three different musical environments is to understand and conceptualize the relationship between the “open form” concept and each particular musical genre given—whereas this tool reflects an embracing nature due to its

philosophies and practices, suggesting a common ground shared trans-stylistically—and unlimited by particular genres.

Key words: Open form, Aleatory, Indeterminacy, Improvisation, Free Jazz



İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER.....	ix
KISALTMALAR.....	xii
SEMBOLLER.....	xiii
1. GİRİŞ.....	1
2. LİTERATÜR TARAMASI.....	3
3. VERİ VE YÖNTEM.....	5
3.1 “AÇIK YAPIT” KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE YENİLİKÇİ ÜRETİMLER.....	5
3.1.1 Belirleyici ve Betimleyici Müzik Yazısı.....	5
3.1.2 Açık Yapıt Poetikası.....	8
3.1.3 Müzikte Açık Yapıt: Raslamsallık, Belirlenmemişlik ve Şans Operasyonları.....	16
3.1.3.1 Raslamsallık (<i>Aleatori</i>).....	16
3.1.3.2 Mobil Form.....	22
3.1.3.3 Sınırlı Belirlenmemişlik.....	35
3.1.3.4 Grafik Notasyon.....	39
3.1.3.5 Doğaçlama.....	43
3.1.3.6 Metinsel Notasyon.....	49
3.2 CAZDA STATİK FORM ANLAYIŞINA KARŞI GELİŞTİRİLEN KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ.....	53
3.2.1 Serbest Doğaçlama.....	53
3.2.2 Free Jazz.....	54
3.2.2.1 Eylem Olarak Doğaçlama – Siyah Bilinç – AACM.....	55
3.2.2.2 The Art Ensemble of Chicago.....	56
3.2.2.3 Ritüelistik Doğaçlama – Sun Ra ve Arkestra.....	59
3.2.2.4 Harmolodics – Ornette Coleman.....	60
3.2.2.5 Unit Structure – Cecil Taylor.....	64

3.2.2.6 Tri-Axium Theory – Anthony Braxton.....	66
3.2.2.7 Oyun Müziği (<i>Game Piece</i>) – John Zorn.....	69
3.2.2.8 <i>Conduction</i> – Butch Morris.....	76
3.3 ÜRETİMSEL MÜZİK (<i>GENERATIVE MUSIC</i>) MODELLERİ.....	78
3.3.1 Analog Modüler Sistemlerde Üretimsel Müzik.....	84
3.3.2 Dijital Sistemlerde Üretimsel Müzik.....	86
4. BULGULAR.....	90
5. TARTIŞMA.....	92
6. SONUÇ.....	93
KAYNAKÇA.....	98

ŞEKİLLER

Şekil 3.1: Louis Couperin, <i>No. 12 Fa Majör Prelüd (Unmeasured Prelude)</i>	17
Şekil 3.2 : Matris 1-2.....	18
Şekil 3.3: Müzikal Tablo, ölçüler 1-24.....	19
Şekil 3.4: Zar oyunu sonucunda elde edilen değerler tablosu.....	19
Şekil 3.5: Müzikal Zar Oyunu ile hazırlanan A ve B cümleleri.....	20
Şekil 3.6: Morton Feldman, <i>Projection I</i> (1950).....	22
Şekil 3.7: Karlheinz Stockhausen, <i>Klavierstück XI</i>	23
Şekil 3.8: <i>Klavierstück XI</i> , müzikal grupların yerleşim düzeni.....	24
Şekil 3.9: <i>Klavierstück XI</i> , 8-9-13 numaralı ses grupları.....	25
Şekil 3.10: Stéphane Mallarmé'nin şiirinden bir alıntı.....	26
Şekil 3.11: Stéphane Mallarmé'nin <i>Un coupe de dés jamais n'abolire le hasard</i> şiirinden bir alıntı.....	27
Şekil 3.12: Pierre Boulez, <i>Üçüncü Piyano Sonatı, Constellation-Miroir</i> (Takımyıldız-Ayna), bölümünden bir kesit.....	29
Şekil 3.13: Alexander Calder, <i>Rouge Triomphant</i> , 1963.....	30
Şekil 3.14: Earle Brown, <i>December 52</i>	31
Şekil 3.15: <i>Raslamsal I</i> , partiyon piyano partisi.....	33
Şekil 3.16: <i>Aleatorio I</i> , trompet partisi.....	34
Şekil 3.17: Luciano Berio, <i>Sequenza for Flute</i> (1958) eserinden bir kesit.....	36
Şekil 3.18: Luciano Berio, <i>Circles</i> (1960).....	36
Şekil 3.19: Kısaltmalar ve semboller listesi.....	37
Şekil 3.20: Krzysztof Eugeniusz Penderecki <i>Threnody to the Victims of Hiroshima</i> (1960) (Hiroşima Kurbanlarına Ağıt), eserinden bir kesit.....	38
Şekil 3.21: Karlheinz Stockhausen, <i>Stop</i> (1965), 27-32 numaralı ölçüler arası.....	40
Şekil 3.22: Sylvano Bussotti'nin <i>Five Pieces for David Tudor</i> (1949-59).....	41
Şekil 3.23: Anestis Logothetis, Sembollerin kombinasyonu.....	42
Şekil 3.24: William Duckworth, <i>Pitch City</i> , 1969.....	45

Şekil 3.25: <i>Pitch City</i> – Ses yolları.....	46
Şekil 3.26: Ses Yolu – 1.....	47
Şekil 3.27: Ses Yolu – 1, Ses grupları tablosu.....	47
Şekil 3.28: Karlheinz Stockhausen, <i>Aus den sieben Tagen, 1. Right Durations</i> ve <i>14. Gold Dust</i>	49
Şekil 3.29: Mauricio Kagel, <i>Sonant (1960/.....)</i> , gitar partisi.....	50
Şekil 3.30: John Cage, <i>Mureau</i> , ilk 3 satır.....	51
Şekil 3.31: John Cage, Sylvilla Fort için yazdığı şiir.....	51
Şekil 3.32: John Cage, <i>M (1973)</i> bir mezostik.....	52
Şekil 3.33: Sun Ra Arkestra.....	59
Şekil 3.34: Ornette Coleman’ın nota isimlendirme tercihleri.....	61
Şekil 3.35: <i>Harmolodics</i> anahtar değişimi.....	62
Şekil 3.36: Paralel armoni.....	62
Şekil 3.37: <i>Unit Structure</i> . Cecil Taylor’un melodik hücresi.....	65
Şekil 3.38: Anthony Braxton, ses sınıflandırmaları tablosu.....	67
Şekil 3.39: Anthony Braxton, <i>No. 193</i> , açıklamalar sayfası.....	67
Şekil 3.40: Anthony Braxton, <i>No. 193</i> , ilk 3 satır.....	68
Şekil 3.41: Anthony Braxton, <i>Composition No. 114 (+ 108A)</i>	68
Şekil 3.42: Anthony Braxton, <i>Composition No. 23G</i> , “Pulse Track”.....	69
Şekil 3.43: <i>Cobra</i> , işaretler tablosu.....	71
Şekil 3.44: Gerilla Sistemler, Taktikler ve Operasyonlar.....	74
Şekil 3.45: <i>Conduction</i> ; Tonalite / Perde ve Oktav değişimi işaretleri.....	77
Şekil 3.46: G. Ligeti, <i>100 Metronom için Elektronik Şiir</i> , performans görseli.....	79
Şekil 3.47: Steve Reich, <i>Pendulum Music</i> , performans görseli.....	80
Şekil 3.48: UPIC Stüdyosu.....	81
Şekil 3.49: UPIC ekipman yapısı ve sinyal akışı.....	82
Şekil 3.50: Xenakis ve UPIC sistem çizim tableti.....	83
Şekil 3.51: Xenakis ve UPIC sistemi deneyen çocuk grubu.....	84
Şekil 3.52: Analog Modüler Sistem.....	85

Şekil 3.53: Analog sinyal akışı diyagramı.....	86
Şekil 3.54: Xils-Lab XILS 4 yazılım arayüzü.....	87
Şekil 3.55: Ableton Live arayüzü.....	88
Şekil 3.56: Max Yazılımı arayüzü.....	88



KISALTMALAR

AACM	:	Association for the Advancement of Creative Musicians
CEMAMu	:	Centre d'Etudes de Mathematique Musicales
cd	:	Compact disc
cm	:	Santimetre
EMAMu	:	L'Equipe de Mathematique et Automatiques Musicales
UPIC	:	Unite Polyagogique Informatique de CEMAMu
vb	:	ve benzeri



SEMBOLLER

Arco : **A**

Armonikler : \diamond

Diyez : **#**

Pizzicato : **P**



1. GİRİŞ

Bu tez, 20. Yüzyılın ikinci yarısında caz ve yeni müzik içinde *açık yapıt* kavramı çerçevesindeki üretimleri genel hatlarıyla inceleyen bir çalışma olarak düşünülebilir. Burada amaç, caz müzisyeni ve yeni müzik bestecisinin açık yapıt kavramına bilinçli ya da bilinçsiz olan yaklaşımlarını incelemek ve her iki müziğin içinde açıklık kavramını irdelemektir. Caz ve yeni müzik bestecileri ve yorumcuları tını, süre zaman, ses malzemesi vb. gibi müziğin temel parametrelerine benzer reflekslerle yaklaşmışlardır. Her iki taraf da kimi zaman bilinçli kimi zaman da bilinçsiz olarak birbirlerinden beslenmiş ve etkilenmişlerdir. Başta form, ses malzemesinin kullanımı, tonalite, enstrümanların geleneksel kullanımları gibi temel müzikal uygulamalardan uzaklaşmaya çalışılmış ve müzikte doğaçlama veya yoruma dayalı seçenekler aracılığıyla yapıtta açıklığa yaklaşılmıştır. Bu araştırma, caz ve yeni müzikte bu benzerliklerin saptanması ve sonuçların birbirleriyle olan ilişkilerinin incelenmesini amaçlamaktadır; kompozisyon stratejileri üzerinden bir incelemeyi kapsar fakat kataloglamaya yönelik bir karşılaştırma çalışması olarak düşünülmemiştir.

Raslamsallık, Belirlenmemişlik, şans operasyonları, doğaçlama, form ve benzeri kavramlar çalışmanın odağında yer almaktadır. Her bir kavram müzikal materyalin seçimini bestecinin elinden alıp yorumcunun eline bırakarak müziğin anlık var olma hâline odaklanır. Böylelikle her seslendirmede ya da performansta yeni ve bambaşka bir müzik ortaya çıkabilir.

Bu çalışmada, kaynak tarama, analiz ve analitik dinleme gibi başat yöntemler kullanılmıştır. Bu yöntemlerin seçilmesinin sebepleri konuyla ilgisi olmayan örnekler ve kavramlardan uzaklaşmak; müzikal kurguyu anlamak ve yorumlamak, örnek müziklerin görsel ve tınısal ortaklıkları ve farklılıklarına odaklanabilmektir.

Bu çalışma konusunun seçilmesindeki en önemli faktörler; caz ve yeni müzik dilinin bağlamda birbirine benzer yapısal özellikler göstermeleri; tınısal benzerliklere sahip olmaları ve materyali yorumlamaya yönelik benzer refleksleri tercih etmeleridir.

Bu tez çalışması “açık yapıt” kavramını doğrudan müzikal bir yaklaşım ile inceleyen yazılı bir kaynak olmayı hedeflemektedir. Çalışmanın amacı, caz ve yeni müziğin açık yapıt kavramı ile kurduğu ilişkiyi irdelemek ve ufuk açıcı modellere işaret etmektir.

Birinci bölümde müzik yazısının temel prensipleri “belirleyici” ve “betimleyici” müzik yazısı paradigmaları üzerinden anlatılacak; açık yapıt kavramı ve poetikası odağında özetlenecek ve bu kavramın Raslamsallık, Belirlenmemişlik, şans operasyonları ve doğaçlama kavramları ile olan ilişkileri öncü/temsîlî bestecilerin eserlerinden; grafik ve metinsel notasyon örnekleri üzerinden açıklanacaktır.

Ardından, açık yapıtın caz müziğindeki izdüşümleri/oluşumları serbest doğaçlama, *free jazz* ve *conducting* ana başlıkları altında açıklanacaktır. Bulgular bölümünde, caz müzisyeni ve bestecisinin açık yapıt kavramı ve müzik ile olan etkileşimi yapı bozum, serbest çağırışım, tepkisellik, deneysellik ve materyal ile yüzleşme kavramları üzerinden açıklanacaktır.

Son bölüm olan tartışma ve sonuç bölümünde ise; ortaya çıkan temel benzerlikler veya ayrılıklar irdelenecek, gerekçelendirilecek ve açıklanacaktır.

2. LİTERATÜR TARAMASI

Bu tez çalışmasının konusu ile doğrudan ilişkili olan tezler, kitaplar ve makaleler tezin temel kaynaklarını oluşturmuştur. Tez konusunun merkezine Umberto Eco'nun "açık yapıt" poetikası, Avrupalı modernist bestecilerin Raslamsallık anlayışı, John Cage'in Belirlenmemişlik yaklaşımı ve üretilmiş eserler çerçevesinde; önce aynı dönemde caz müziğindeki örnekler ve ardından benzer reflekslerle üretilmiş, müzik teknolojilerine koşut önermeler/üretimler ele alınmıştır.

Tez çalışmasında ana kaynaklardan biri olarak *The New Grove Online Dictionary*, tez kapsamındaki birçok konu başlığını; ilintili konulardaki monografik makaleler tezin genel bağlamını belirlemede yardımcı olmuştur. *Oxford Concise Dictionary of Music* ve *The New Harvard Dictionary of Music* sözlükleri temel terimler ile ilgili güvenilir kaynaklar olarak değerlendirilmiştir.

Mesut Erdem Çöloğlu'nun *Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. yy. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi* isimli Yüksek Lisans tez çalışması (MSGÜ, 2005) tezin birinci kısmında doğaçlama ve açık yapıt retoriği üzerine yararlanılan kaynaklar arasında yer almıştır. Nil Göksel'in *Umberto Eco'da Yorumlamanın Sınırları* adlı Yüksek Lisans tezi (Hacettepe Ü., 2006) Eco'nun açık yapıt poetikasını anlamada kuramsal temele katkı sağlamıştır.

Theresa Sauer'in *Notations 21* kitabı grafik notasyon diliyle bestelenmiş eserlerin araştırılmasında kaynak teşkil etmiştir. David Cope'un *New Directions in Music* ve Reginald Smith Brindle'in *The New Music The Avant-Garde since 1945* kitapları modernist bestecilerin Raslamsallık ve Belirlenmemişlik kavramları çerçevesinde ürettikleri çalışmaların anlatıldığı temel kaynaklar olmuşlardır.

Lawrence D. "Butch" Morris'in *The Art of Conduction* kitabı ise konuyla ilgili başlıktaki en kapsamlı kaynak olarak yararlanılmıştır. Joachim E. Berent'in *Caz Kitabı* ve Derek Bailey'in *Doğaçlama* kitapları konunun caz müziği ile ilişkisinin anlatıldığı önemli kaynaklar arasındadır.

Tez çalışmasının temelini teşkil eden temel kaynaklar arasında Ekkehard Jost'un *Free Jazz* ve Joe Morris'in *Perpetual Frontier The Properties of Free Music* kitapları tezin ikinci kısmı için zengin birer kaynak olma özelliği taşımıştır.

Tezin en önemli iki kaynağı ise Umberto Eco'nun *Açık Yapıt* ve Semih Fırıncıoğlu'nun çevirisi ve oylumlu girişi bölümüyle birlikte John Cage'in *Seçme Yazılar* kitapları olmuştur. Eco'nun kitabı "açık yapıt poetikası"nın anlatıldığı en temel kaynaktır ve doğrudan Eco'nun görüşlerini içermektedir. Cage'in kitabı ise açık yapıt kavramı ile en yakın ilişkiyi kuran bestecinin "Belirlenmemişlik" kavramı ve bu kavramı yarattığı yapıtlarını ve düşüncelerini anlayabilmek için majör bir kaynaktır.

Bu tez çalışmasının araştırması sırasında konuyla ilgili genel kavramsal temeller ve bilgilere bahsedilen yayınlar veya tezlerden kolaylıkla erişilebilmiştir. Ancak; konunun derinine inildikçe birçok kaynağın birbirini tekrarlayan bir niteliği olduğuyla karşılaşmıştır. Konuyla ilgili gelecekte yapılacak olan çalışmalar için detaylı okumalar yapılması ve kaynakların mutlaka birbirleriyle karşılaştırılmasının gerekliliği fark edilmiştir. Daha da önemlisi, böylesi bir bağlamda yapılacak çalışmaların asla metinlerle sınırlı kalmaması; bizatihi analitik ve derinlemesine dinleme yoluyla edinilecek farkındalıkların ışığında gerçekleştirilmesi, çalışma sürecinde belirleyici ve elzem olarak deneyimlenmiş ve kaçınılmazlıklarına vurgu yapılması gerekli olmuştur.

3. VERİ VE YÖNTEM

3.1 AÇIK YAPIT KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE YENİLİKÇİ ÜRETİMLER

3.1.1 Belirleyici ve Betimleyici Müzik Yazısı

Açık yapıt gibi geniş bir konu üzerine daha sistematik bir yaklaşım sergilemek adına açık yapıtı oluşturan Raslamsallık ve Belirlenmemişlik kavramları, 20. yüzyılın ortalarında bestelenmiş olan yapıtlar ve düşünceler bu kesitte genel hatlarıyla anlatılmaya çalışılmıştır. Açık yapıtı oluşturan kavramlar arasında şans¹; Raslamsallık ve Belirlenmemişliğin olduğu her an olasılıkların gerçekleşme durumunu anlatır. Çünkü; Belirlenmemişliğe sahip her durumda şansa dayalı yapılar ortaya çıkabilir. Doğaçlama ise, içinde Raslamsallık ve Belirlenmemişlik barındıran her yapıtın seslendirilme anındaki en önemli eylemdir ve içinde şansı barındırır. Bu dört anahtar kelime birbirleriyle iç içedir. Bu bağlantılar ağının sonucunda da *açık yapıt*'tan söz edilebilir.

Geleneksel nota yazısı, besteci ve yorumcu arasındaki iletişimi sağlayan en temel araçlardan biridir. Notasyon sistemi; zaman, perde, dinamikler ve hız gibi tüm parametreleri kademeli olarak sıralar. Notasyon sisteminin kademeli olma hali sesin temel özelliklerinden biri olan süre; birim süre temeline dayanır. Müzikte zaman birim sürenin katları ya da alt bölünmeleriyle elde edilir. Örneğin; dört vuruşluk birlik nota değeri temel alınarak onun yarısı (ikilik) ve 1/4'ü ile (dörtlük) yeni değerler elde edilir. Dörtlük notanın yarısıyla da bir başka değer olan sekizlik nota değeri oluşur. Bu şekilde birim sürenin katları veya alt bölünmeleriyle müzikte zamanı ifade eden temel işaretler; birlik, ikilik, dörtlük ve sekizlik notalar gibi kademeli olarak sıralanmış olur. Sesin gürlüğü ise buna benzer bir şekilde kademelendirilmiştir. Örneğin; *piano* (*p*), *mezzo forte* (*mf*) ve *forte* (*f*) gibi dinamikler temel teşkil ederek, *pianissimo* (*pp*), *mezzo piano* (*mp*) ve *fortissimo* (*ff*) gibi daha hafif ya da daha güçlü anlamına gelen dinamikler birbirlerinden referans alınarak, artarak ya da azalarak kademeli olarak sıralanırlar.

¹ **Şans:** Şans (operasyonları) terimi Avrupa Raslamsallığına yakınlığından dolayı, modernist bestecilerin terminolojilerine sadık kalmak amacıyla “şans” olarak kullanılmıştır.

Geleneksel notasyon sisteminde nota başları sesin perdesi ve süreyle olan ilişkisini gösterir. Nota başlarının porte üzerindeki yeri; perdeyi, içinin boş ya da dolu olması, çubuklu ya da kancalı olması gibi farklar ise; birim süreye göre zamanın takibini sağlar. Zaman döngülerini oluşturan ölçüler ve ritmik yapılar, donanım, dinamik ve artikülasyon gibi tüm ifadeler yorumcuya müzikal yapıyı tarif eden veriler sunar. Bu şekilde belirgin hâle gelen notasyon sistemi zamanla ihtiyaçlar doğrultusunda gelişerek net bir dil hâlini almıştır.

Ancak yeni notasyon tercihleri geleneksel notasyonun bu özelliğine farklı bir bakış getirerek, sesin süresinin ve perdesinin belirsizleşmesine neden olan yeni kullanımları doğurmuştur. Bu noktada yeni müzikal ifadelerin notasyondaki sunumu sırasında ortaya çıkan eksiklikler geleneksel notasyonun bir anlamda yetersiz kalmasına sebep olabilir. Örneğin; bunun 20. yüzyıl başlarındaki ilk örneklerinden biri; Arnold Schönberg'in (1874-1951) *Gurrelieder* (1911) ve *Pierrot Lunaire* (1912) eserlerinde kullandığı *Sprechstimme*² tekniğidir (Kennedy ve Kennedy 2007, s. 714). Bu teknikte Schönberg, nota başlarına koyduğu [x] işaretiyle ses yüksekliğini yaklaşık bir perde olarak sunmuştur. Burada amaç, perdenin *tampere* sistemdeki kesinliğinden uzaklaşmaktır. “*Sprechstimme* tekniği ilk kez Engelbert Humperdinck (1854 – 1921) tarafından 1897’de *Königskinder* adlı melodramada kullanılmıştır. Birkaç yıl sonra Max von Schilling (1868 – 1933) *Das Hexenlied* (1902) adlı melodramasında bu tekniğe yer vermiştir.” (Soder 2008, s. 2) Perde ve zamanın kesin olduğu eserlerde geleneksel notasyon yeterli olmaktadır. Ancak; bu kesinlikten uzak, içinde zaman, perde veya sesin diğer parametrelerinin belirsizleşmeye başladığı bir eser söz konusu olduğunda, geleneksel notasyon sistemi yetersiz kalmaya başlar. Bu noktada besteci oluşturmak istediği müzikal yapıyı veya düşüncüyü kâğıt üzerine dökülebilmek için günlük yaşamda kullanılan işaret ve sembollerden yararlanmak (geometrik şekiller, ok işaretleri çizgiler vb.) ya da yeni sembol ve kullanımlar icat etmek durumundadır. Hangi durumda olursa olsun besteci bu yeni işaret ve sembolleri kullanmaya başladığında bir takım belirsizlikler, öngörülemezlikler ve doğaçlamaya dayalı pasajlar ortaya çıkabilir.

² ***Sprechstimme***: Bu teknik, şarkı söylemekle konuşmak arasında vokal bir tekniktir; kelime Almanca’da “konuşma sesi” anlamına gelir.

Müzikal parametrelerin görece belirsiz hâle dönüşmesini daha iyi kavrayabilmek için çeşitli notasyon denemelerine göz atmak yararlı olacaktır. Grafik notasyon tarihi içinde, notasyon diline dâhil olan yeni semboller ve kullanımlarının dışında *Klavarskribo*³ ve *Equiton*⁴ gibi sistematik yazı denemeleri de yapılmıştır. Bu iki yazı sistemi de piyano klavyesi temel alınarak tasarlanmıştır.⁵ Ancak yazı dilinin Rönesans döneminde karşımıza çıkan lavta *tablature* yazısı mantığına benzer bir şekilde ve yalnızca piyano yazısını temel alması, piyano tuşesinin resimsel grafiği temeline oturması ve 12 sesin her biri için porte üzerinde ayrı bir yer bulunması gibi sebeplerle yaygınlaşmamıştır. Ancak, Frederic Chopin'in (1810 – 1949) *Sonata Op. 38* (1844) ve Pierre Boulez'in (1925 – 2016) *Structures I* (1952) yapıtları bu yazı sistemleriyle yeniden yazılmıştır.

Olabildiğince az gösterge ile bu göstergeler zincirinin kombinasyonlarını kullanarak net bir notasyon yazısı oluşturma istekleri doğrultusunda besteciler düşündükleri tınıya ulaşabilmek için müzik yazısının içine yeni işaret ve semboller dâhil etmekten kaçınmamışlardır. Bu semboller kimi zaman yeni üretilmiş, kimi zaman da daha önce de bahsedildiği gibi diğer disiplinlerden ödünç alınan geometrik semboller ya da resimsel öğeler olabilmıştır. Amerikalı besteci/araştırmacı David Cope (1976) *New Music Notation* (Yeni Müzik Notasyonu) kitabında bu öğeler üzerine şöyle bir yorum yapmıştır: “Görsel ya da resimsel semboller icracının kafasını karıştırdığı ve neredeyse okunamaz hâlde birçok resimsel öğeyle dolu olduğu için karmaşık olduğu düşünülür, ancak buna rağmen genellikle kullanışlıdır.” Yeni öğelerin dâhil olması nota yazısının sadelik ve açıklık prensibinden⁶ ödün vermemelidir. Eğer, kullanılan işaret ve semboller besteciye karmaşaya ve yorumcuyla da içinden çıkılmaz bir açmaza sürüklüyorsa nota yazısı

³ *Klavarskribo*:1930'lu yılların başlarında Cornelis Pot tarafından tuşlu enstrümanların nota yazılarını kolaylaştırma amacıyla temeli atılmış bir denemedir. Kullanım şeklinde bakıldığında Barok dönemde kullanılan lavta tablaturundan esinlenilmiş olduğu söylenebilir. İki yazı sisteminin farkı, Klavarskribo'nun dikey hâlde yukarıdan aşağıya doğru akan bir düzeninde olmasıdır.

⁴ *Equiton*: Rodney Fawcett tarafından tasarlanmış ve 1958'de Zürih'te yayınlanmış olan bir notasyon sistemidir. Bu sistemde porte 3 çizgiden oluşur 12 seslik kromatik dizi yerine geleneksel diatonik dizi kullanılır. Geleneksel zaman sembolleri yerine kendi notasyon sistemini kullanır.

<http://musicnotation.org/wiki/notation-systems/equiton-music-notation-by-rodney-fawcett/> [Erişim tarihi 23.04.2018]

⁵ Peykoğlu, M. (2007), 20. Yüzyıl Müziğinde Grafik Notasyon Kullanımı. *Yüksek Lisans Tezi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, GSE

⁶ Sadelik ve açıklıkla anlatılmak istenen, nota yazısında sembol dizinini çok karmaşık hale getirmeden birbirleriyle ilişkilendirerek kullanmaktır. Perde, süre, dinamik ve artikülasyon işaretleri kendi içlerinde birer gruptur. Örneğin; müzikte süreyi birim vuruşu temel alarak onun katları ya da alt bölünmeleri ile belirtmek, bunun için de nota değerlerini gösteren işaretlerin birbirinden türeyerek oluşması, her bir nota değeri için bambaşka şekillerin kullanılmaması sadelik ve açıklığı gösterir.

görevini layıkıyla yerine getiremiyor demektir. Bu noktada besteci ve yorumcu arasında doğru iletişimin sağlanabilmesi için partiyonlara açıklama sayfaları ya da nota içine yazılan notlar eklenmeye başlamıştır. Geleneksel yazıdaki yetersizlikler ya da bestecinin kesinlikten uzaklaşma çabaları yeni bir dilin ortaya çıkmasına sebep olmaya başlamıştır. Cope'un geleneksel notasyon hakkındaki düşüncesi şöyledir: “Geleneksel notasyon bir günah keçisi değildir. Ancak, bu gibi sistemlerin çoğu önce reddedilerek bugünlere gelmiştir” (Cope 1976, s. 4). Geleneksel notasyon ve yeni yazı denemeleri düşünüldüğünde şu nokta gözden kaçırılmamalıdır; geleneksel yazı temel müzikal ihtiyaçları karşılayan yeterli açıklıkta bir dildir. Eser içinde açıklığa ve belirsizliğe sebep olabilecek yeni unsurların dâhil olmasıyla birlikte artık değişmek veya dönüşmek zorunda kalabilir. Standart hale gelmemiş bazı nota sembolleri bestecinin kullanım hedefi doğrultusunda bir takım yazılı açıklamalar içermeye başlamıştır.

3.1.2 Açık Yapıt Poetikası

Müzikte açıklık, formun belirsizleşmeye başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Bu noktada formdan biraz bahsetmek yerinde olacaktır. *The New Grove Online Dictionary*'de form, “müzikte kurucu ya da düzenleyici unsur”⁷ olarak tanımlanmıştır. Schönberg, (1967, s. 1) *Fundamentals of Musical Composition* (Müzikal Kompozisyonun Temelleri) kitabında şöyle belirtir; “estetik anlamda kullanıldığında form, bir parçanın organize edilmesi anlamına gelir; yani yaşayan bir organizmada olduğu gibi işleyen unsurlardan meydana gelir”. Schönberg'e göre “organizasyonu olmayan müzik şekilsiz bir yığına dönüşür, noktalama işaretleri olmadan anlaşılabilen bir deneme ya da amaçsızca, bir konudan diğerine sıçramalar yapılan bağlantısız bir konuşma gibidir.” (Schönberg 1967, s. 1). Schönberg, müziği oluşturan tema, figür, motif gibi unsurların birbirlerinden bağımsız düşünülmemeyeceği, bu unsurların birbirleriyle olan etkileşimlerinin formal bütünü meydana getirdiğini savunmuştur. Bu unsurların her biri birbiriyle örtüşebilmeli ve birbirlerini tamamlayacak bir yapı sergilemelidir. Cümle, tema, köprü, koda gibi küçük ve büyük yapılar formu oluşturan temel unsurlardır. Form, füg ya da sonatta olduğu gibi kompozisyonun iskeletini oluşturabilir ya da konçerto, etüt veya menuet gibi müzikal türlere de işaret edebilir. Müzikte zamanın belirsizliği formun belirsizliği anlamına gelmeye başlar. Çünkü; formu belirleyen en önemli unsurlardan biri zamandır. Bunun

⁷ *The New Grove Online Dictionary*, “Form” maddesi [Erişim tarihi 10.10.2017]

sebebi, formal yapıdan bahsetmeye başladığımızda aslında formu oluşturan parçaların zamanda kapladığı alandan bahsediyor olmamızdır. Zaman ya da form icracının kontrolüne bırakıldığında eserdeki belirlenmemişlik ve bilinmezlik artmaya başlar ve bu da bizi açık yapıya ulaştırır. Açık yapıt, temelinde formal bir arayış olmasına rağmen; giderek yeni kavramların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bunlar; Boulez'in *Aleatory* (Raslamsallık) ve John Cage'in (1912 – 1992) *indeterminacy* (Belirlenmemişlik) kavramlarıdır. İleriki bölümlerde bu iki kavramdan ve grafik notasyonla olan ilişkilerinden detaylı olarak bahsedilecektir.

Açık yapıt, 1950'lerde ortaya çıkmış olan bir kavram olmasına rağmen, kavramı müzikten edebiyata kadar birçok sanat disiplini üzerine tartışması sebebiyle İtalyan göstergebilimci Umberto Eco'nun (1932 – 2016) yazıları ve düşünceleri açık yapıtı tartışan temel kaynaklardan biri olmuştur. Bu tez çalışmasında bulgular ve yorumlar bölümünün Açık Yapıt başlığı altında Eco'nun konu ile ilgili düşünce ve görüşlerine ağırlıklı olarak yer verilmiştir. Eco, 1950'lerin sonlarına doğru açık yapıt kavramını sanatın birçok disiplini içinde derinlemesine inceleyen ilk düşünürdür. Bu çalışmanın en önemli kaynaklarından biri olan Eco'nun açık yapıt üzerine olan düşüncelerini kaleme aldığı ve ilk basımı 1962 yılında gerçekleşen *Opera Aperta* (Açık Yapıt) kitabı, 1976'da revize edilmiş ve 1989 yılında İngilizce'ye, 1992'de de ilk kez Türkçe'ye çevrilmiştir. Bu kitapta Eco açık yapıtları örnekler üzerinden değerlendirmektedir. Genel olarak açık yapıtı tamamen bir belirsizlikler yumağı olarak görmez; ona göre açık yapıtlar içlerinde (yapıt özelinde düşünülmesi gereken oranlarda) belirlenmemişlikler barındırır.

Eco, pragmatist filozof C. S. Pierce'in (1839 – 1914) “sınırsız anlam”⁸ kavramını geliştirirken “açıklık” kavramına odaklanır. Eco'nun 1962'de yayınlanan *Açık Yapıt* (1962) kitabı 1958'de XII. Uluslararası Felsefe Kongresi'ndeki bir bildiriden ortaya çıkmıştır. Eco, *Açık Yapıt* kitabında genel olarak sanat yapıtı ve yapıttaki yoruma açıklığa odaklanmıştır. Eco'ya göre sanat yapıtı her türlü okumaya ve yoruma olanak verir ancak, açıklık kavramı hiçbir zaman “yapısızlık” olarak düşünülmemelidir.⁹

⁸ Charles Sanders Pierce'in göstergenin hiçbir zaman mutlak son anlamının elde edilemeyeceğine dair bir sav içeren fikri.

Göksel, N., (2006). Umberto Eco'da Yorumlamanın Sınırları. *Yüksek Lisans Tezi*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, SBE

⁹ Göksel, N., (2006). Umberto Eco'da Yorumlamanın Sınırları. *Yüksek Lisans Tezi*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, SBE

Açık yapıt¹⁰, öncelikle formal bir belirsizlik yaratmasına rağmen, form dışında diğer parametrelerin de belirsizleşmeye başlamasıyla bütünsel bir açıklığa kavuşur. Bu yüzden açık yapıt, formal bir arayışla ortaya çıkmış olsa bile; yalnızca formal bir yaklaşım olarak kalmamıştır. Kavramın kesinleşmiş bir tanımı yoktur. Açık yapıt üzerine araştırma yapıldığında literatürde kabul görmüş *The New Grove Dictionary (online)* veya *The New Harvard Dictionary of Music* (1986) gibi kaynaklarda Cage'in Belirlenmemişlik ve Boulez'in Raslamsallık yaklaşımlarına atıfta bulunduğu görülmüştür. Bu tez çalışmasında anlam karmaşasından uzaklaşmak için *opera aperta*, *open works* ya da *open form* terimlerinin Türkçe karşılığı olarak *açık yapıt* seçilmiştir. Bu kavram; yapıt, yapıtın notasyonu ve seslendirme aşamasındaki yoruma açıklık çerçevesi içinde anlam kazanır. Açık yapıt temelinde, eserin seslendirme anında formal olarak yoruma açıklığı ve bestelenme anından başlayarak her seslendirmede yeni bir eserin ortaya çıkması gibi belirlenmemişlikleri kapsar. Boulez ve Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007) gibi besteciler 1950'lerde Darmstadt'daki seminerler dizisinde Cage'in belirsizlik/Belirlenmemişlik kuramı üzerine olan düşüncelerinden etkilenerek açıklık kavramı üzerine yoğunlaşmışlardır.

Açık yapıt, kendisinin geliştirdiği bir kavram olmamasına rağmen, ilk kez Umberto Eco tarafından kapsamlı ve detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Eco, açık yapıta edebiyat, müzik, resim, görsel sanatlar ve iletişim gibi farklı disiplinler üzerinden yaklaşmıştır ancak, kesin sınırlamalar ve tanımlamalar yapmaktan da kaçınmıştır. Tüm kavramsal çerçeveyi yapıtlar üzerinden açıklamayı tercih ederken, örneğin, müzikte açık yapıtın temelinde Raslamsallık, Belirlenmemişlik, şans ve doğaçlama gibi öğelerin bulunduğu işaret etmiştir. Müzikte açık yapıt, temel olarak yapıt içindeki belirlenmemişlik ve öngörülemezlikler yaratabilecek unsurların artması sonucunda ortaya çıkar. Buradaki öngörülemezliklerden kasıt, belirgin ve metrik olabilecek parametrelerin kesinlikten uzaklaşması anlamına gelir. Bu parametreler zaman, form, ses malzemesi, orkestrasyon veya eserin yapısını etkileyecek olan diğer unsurları kapsar.

¹⁰ Bu çerçevede irdelenmesi gereken bir nokta daha vardır: O da; kavramın ortaya çıktığı anda yarattığı anlam birlikteliğidir. Sözü geçen kavramın İtalyancası “opera aperta”, İngilizcesi “open form/open work”, Türkçe karşılığı ise “açık yapıt” ya da “açık form” olarak geçmektedir. *Opera*, Latince *opus*'un çoğulu olarak, İngilizcede “works”, Türkçede “yapıtlar” anlamına gelir. *Aperta* ise; her iki dilde de “açık” anlamına gelir. Ancak; kavrama yan anlamlar ya da benzer anlamlar katılmaya ve açıklanmaya başlandığında *open form* – açık form terimi de kullanılmıştır.

Eco, *Açık Yapıt* kitabında müzikte açıklığa dört temel eser üzerinden yaklaşmıştır. Bunlar; Karlheinz Stockhausen'ın (1928 – 2007) *Klavierstück XI* (1956), Luciano Berio'nun (1925 – 2003) *Solo Flüt için Sequenza*'sı (1958), Henri Pousseur'un (1929 – 2009) *Scambi* eseri (1957) ve Pierre Boulez'in *Üçüncü Piyano Sonatı*'dır (1955 – 57). Bu örneklerden başlayarak sanat yapıtı, yapıtındaki açıklık, hareketli form ve yorumlama olanaklarını irdelemiştir.

Açık yapıt, Raslamsallık ve Belirlenmemişlik kavramları çerçevesinde biçimsel örgütlenmeyi öngörür. Müzik yapıtının açıklığında; ses yükseklikleri, zaman, tını, biçime dair küçük ve büyük tüm yapıların örgütlenmesine ve doğaçlama eylemi içinde yapıtın anlamının değişimine yol açabilecek kararların alınmasında yorumcunun besteci kadar etkin olması söz konusu olmaya başlar. Kompozisyonun oluşum süreci içinde yaşanan bu değişimle birlikte metrik sınırlar¹¹ çerçevesindeki müzik yazısından da uzaklaşmaya başlanır. Bu şekilde yorumcu, sunulan malzeme içinde kendi seçimlerini yapmak durumundadır. Bu tür yapıtlar yorumcuya sunduğu özgürlüklerle birlikte bir belirsizlik ortamı yaratır. Umberto Eco'nun *Açık Yapıt* kitabında (2001, s. 33) belirttiği gibi,

... açık ve hareketli yapıtlar, içinde buldukları karmaşadan sıyrılmaya ve herhangi bir form kazanmaya hazır rastlantısal öğeler öbeği değillerdir. Herhangi bir forma girebilecek 'yapıtlar' olarak kabul edilmelerini güvence altına alan, göze batmayan, kuluçka devresinde diyebileceğimiz özellikleri bulunur.

Bu açıklama açık yapıtın bir yanlış anlamadan uzaklaşması için önemlidir ve bahsedilen belirsizlik ortamına biraz karşıt bir görüş oluşturacak şekilde ele alınmalıdır. Ortaya çıkan ürünün somutluk kazanabilmesi için açıklık ortamı besteci tarafından hazırlanır. Çünkü yapıtındaki açıklık bestecinin kontrol altına alabileceği bir durumdur. Bu durumda seçimler bestecinin öngördüğü doğrultuda yapılır. Örneğin; ses malzemesi, yorumcu ya da orkestrasyon gibi seçimler besteci tarafından tayin edilebilir ya da edilmeyebilir. Bu

¹¹ Sesi oluşturan dört temel parametreyi (perde, süre, dinamikler ve artikülasyonlar) kontrol altında tutulabilmek için ölçeklendirilme ya da birbirine göre orantılandırılma yoluna başvurulur. Örneğin düzenli ritmik vuruşların katları ya da alt bölünmeleri birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik veya onaltılık gibi ritmik yapıları oluşturur. Bu ritmik yapıların her biri birbirine göre katlanarak ya da bölünerek elde edilir, doğru zamanlamayla kullanılabilmesi için müziğin temposunun belirlenmiş olması gerekir. Örneğin; 1 saniye uzunluğunda bir ses elde edebilmek için metronom değerini 60 olarak belirlememiz gerekir. Sesin şiddetini ise; yine her bir dinamiği birbirine göre kademelendirerek elde eder ve seslendiririz. Örneğin; *p* (hafif), *mf* (orta şiddette), *f* (güçlü) dinamiklerinin altında ve üstünde *pp* (*p*'den daha hafif), *ff* (*f*'den daha güçlü) anlamlarına gelen dinamikler bulunur. Dinamikler, müzik cümlesi içinde birbirlerine göre kademelendirilir ve metronom değeri gibi kesin bir birimlendirmeye sahip değildirler. Müzik cümlesi metronom değeri, nota değerleri, dinamikler vb. gibi sesin temel parametreleriyle “metrik”leşirler. Bu parametreler sunulmadığında (baremsel) metriklikten uzaklaşma başlar.

şekilde yapıtın tüm kurgusu, yeni malzeme ve onun kullanımına göre değişmeye başlar. Umberto Eco, *Açık Yapıt* (2001, s. 7) kitabında yapıtta yorumcunun konumunu belirleyerek şunları söylemiştir:

Yakın geçmişte bestelenmiş enstrümantal müzik yapıtlarında ortak bir özellik vardır: Sanatçıya birey olarak parçayı yorumlaması konusunda bir miktar özerklik tanınmıştır. Yani yorumcu geleneksel müzikte olduğu gibi, yalnızca kendi karar verebilme yetkisi doğrultusunda bestecinin talimatlarını izleyip izlememekte özgür olmakla kalmayacak aynı zamanda parçaya kendi değerlendirmesini de katacaktır. Yorumcu bir notanın ne kadar uzun tutulacağı, seslerin nasıl gruplanacağı konusunda karar verebilir. Tüm bunlar bir arada doğaçlama bir yaratıcılık edimini oluşturur.

Açık yapıt, temel olarak bestecinin yapıt üzerindeki hâkimiyetinin bilinçli olarak azalması ya da bestecinin kendisini tüm müzikal parametreleri kontrol eden tanrısallık halinden alıkoymasıyla başlar. Artık sanat eseri, yalnızca onun kontrolünde değildir. Bir başka aktör olan yorumcunun etkisi altında yapıt, yorumcuya açık bırakılan alanlar içinde şansa dayalı seçimlerle birlikte değişmeye, dönüşmeye başlar. Bu durum yapıtın kontrolünün artık yalnızca bestecinin değil, diğer aktörlerin de elinde olduğu ve her yeni seslendirilişinde ortaya yeni bir yapıtın ortaya çıkacağını göstergesidir. Bu noktada önemli bir değişken daha vardır. O da yorumcunun çalma stilineki değişimdir. Geleneksel yazıdan uzaklaşmaya başladığında yorumcu yeni yöntemler keşfetmek için araştırmaya başlamaktadır. Bu şekilde yorumcu icra geleneğine yeni katkılarda da bulunabilir.

Yorumcunun yapıt içindeki hâkimiyeti artmaya başladığında ortaya çıkacak olan bütünün her seslendirmede kimliği değişmeye başlar. Bu konuda Eco *Açık Yapıt* (2001, s. 9) kitabında şöyle belirtir:

Bunlar, önceden belirlenmiş yapısal doğrultularda belirli tekrarlar sunan tamamlanmış yapıtlar değildir, öğelerinin dağılımıyla formel olanakları çoğaltırlar; yorumcunun kendi inisiyatifine bırakılmış bir dizi düzenleme olanakları sunarlar, yorumcunun sonuca ulaştırdığı, estetik bir planda yorumcunun gerçekleştirdiği birer 'açık yapıt'tır.

Burada Eco, yapısal doğrultu ile yapıtın formal bütünlüğünü kasteder. Bu anlamda açık yapıt öncelikle formal bir belirsizlik olma noktasında, yorumcunun kontrolünde zamana dair bir bilinmezlik ortamı yaratır.

Bu noktada geleneksel notasyona sahip bir müzik yapıtının ortaya çıkma aşamasından başlayan ve devam eden var olma süreci içindeki önemli aktörleri yeniden gözden geçirmek ve sorgulamak yerinde olacaktır. Bu aktörler; yapıtın üretimindeki ilk kaynak

olan besteci, onun somutlaşmasını sağlayan notasyon, algılanabilir olmasını sağlayan yorumcu ve alımlama aşamasındaki dinleyici/ izleyicidir. Bu aktörler birbirlerinden bağımsız olarak karşımıza çıksalar da aslında her biri süreci ve yapıtın niteliğini etkileyen önemli birer unsurdur. Yorumlama süreci, yani seslendirme aşaması bestecinin yaratıcılığıyla başlayan; kâğıt üzerindeki görünümüyle devam eden; yorumcunun seslendirme sırasındaki performansı ve dinleyicinin algısında oluşan sonuçlar ve onlara yaşattıklarıyla birlikte her seslendirmede yeniden harekete geçen yaratıcı bir süreçtir. Bunun sonucunda müzik yapıtının seslendirilmesi, bireysel bir icra eyleminin gerçekleşmesiyle birlikte aynı zamanda yorumcu ve dinleyici açısından yepyeni bir deneyim olma özelliğindedir.

Müzik yapıtı; bestecinin kurguladığı ilk biçimiyle, dinleyicinin dinleme deneyimiyle, tecrübeleri ve yeterliliğiyle, onun algısı üzerinde oluşturduğu etkilerin birlikteliğiyle sürekli/dinamik bir üretimdir. Besteci, yapıtını kendi öngördüğü doğrultuda algılanacak şekilde tamamlanmış ya da değişebilir/dönüşebilir şekilde ortaya koyar. Buna karşın dinleyici, müzikal ya da görsel uyarıcılarla birlikte sanat eserine bir tepki verir, tüm bu bileşenler arasındaki bağlantıları görmeye çalışır, kişisel bir duyarlılıkla kendi deneyimlerinden beslenerek eseri zihninde algılamaya ve yorumlamaya başlar. Bu anlamda kesin sınırlarla oluşturulmuş yapıya sahip olan bir yapıt da, dinleyicinin algısı için içine girdiğinde bir anlamda yine bir *açık yapıt*'tir. Eco, tüm sanat yapıtları için ortak estetik kriterlerden bahsederken yapıt kavramını şu şekilde tanımlar (2001, s. 32):

Bizim Batılı anlayışımıza göre, sadece bir kişinin elinden çıkan ve çeşitli yorumlardan sonra içten tutarlı bir örgenlik olarak kalan –ne tarzda anlaşılır ya da sürdürülürse sürdürülsün, varlığını, değerini ve anlamını borçlu olduğu o kişisel damgayı (izi) koruyan– bir ürün “yapıt” adını taşıyabilir.

Eco'nun tanımına göre sanat yapıtı için gerekli bazı temel özellikler vardır. Bunlar; yapıtın bir kimliğe sahip olabilmesi için tek bir kişiye ait olması; biçim sağlamlığına sahip olması ve en önemlisi de düşünsel olarak özgünlüğe sahip olmasıdır. Bu noktada açık yapıt, sanat yapıtının kimliğini sorgulayan, yapıtı ontolojik anlamda tekrar tanımlayan bir durumdur. Açık yapıtın üretiminde besteci artık yalnız değildir. Fikir olarak özgür olabilir; ancak yorumcunun yapabilirlikleriyle birlikte eserin karakteri ve bir anlamda bedeni ortaya çıkmaya başlar. Bu durumda açık yapıtın bir yapıt olmaktan uzaklaşıp uzaklaşmadığı sorgulanabilir. Eco *Açık Yapıt* kitabında, İtalyan filozof ve estetikçi Luigi Pareyson'dan (1918 – 1991) sanat yapıtının bir başka tanımını alıntı yapar (2001, s. 53):

Sanat yapıtı bir formdur, tamamlanmış bir harekettir. Sonlu içine konmuş bir sonsuzluktur. Yorum çeşitliliğinin kökeninde birey olarak yorumcunun kişiliği kadar yorumlanacak yapıtın yapısındaki karmaşa da vardır. Yorumcuların sonsuz bakış açılarıyla yapıtın sonsuz çehresi karşılaşır, birbirlerini yanıtlar ve birbirlerini aydınlatırlar.

Yapıtın tanımlanmasında söylenen her şey bize açık yapıtın var olma nedeniyle ilgili ipuçları sunar. Eco'nun *Açık Yapıt* kitabında Belçikalı besteci Henri Pousseur'un (1929 – 2009) açık yapıt poetikası şöyle anlatılır (2001, s. 11):

Yorumcu açısından 'bilinçli özgürlüğün edimleri'ni kolaylaştırır, onu sınırsız bir iç ilişkiler ağının odak noktasına koyar. Yorumcu kendi formunu oluşturmak için bu ilişkilerin arasından elindeki işin nasıl düzenleneceğini dayatmaya kalkışan bir dış zorunluluk olmadan istediğini seçebilir.

Ancak burada önemli bir nokta karşımıza çıkar; notasyon her ne kadar yorumcuya yardımcı olsa da, yapıtı algılayabilmesi ve seslendirmesi için sınırlı bir alan sunar. Bu sınırları aşmak için besteci kurguladığı yapıda hazır sembol dilini kullanmak yerine kendi özgün sembol dilini ve kullanım yöntemini yaratabilir. Eğer yeterli açıklamayı yapmadıysa, yorumcu doğru anlama erişebilmek için besteciyle iletişim kurmak durumundadır. Bu yalnızca açık yapıta özgü bir durum olmamasına rağmen yapıt, diğer bir deyişle onun kâğıt üzerindeki sunumu olan notasyon zaman zaman besteci ile yorumcu arasında iletişimi gerektiren bir noktada bulunabilir. Besteci, tüm parametrelerin kontrolünü ve tüm müzikal yapıyı kurgulama işini yorumcuya bırakabilir. Bu durumda formun belirlenmesinde yorumcunun kararları esastır. Stockhausen'in *Klavierstück XI* ve Boulez'in *Üçüncü Piyano Sonatı* gibi hareketli forma sahip bir yapıt söz konusuysa bestecinin yorumcuya yapıtın notasyonu içinde bazı yönlendirmeler yapması gerekebilir. Bu yönlendirmelerin ne kadar detaylı olup olmayacağı bestecinin yapıtın açıklığı üzerindeki kontrolüne bağlıdır. Bu aşamada bu açıklamayı yapmak ya da yapmamak tercihi yine besteciye aittir.

Eco açık yapıt çerçevesinde, öngörülemezlik barındıran ve kesin olarak tamamlanmamış ve her an yeniden yaratılabilen yapıtları—yukarıda “hareketli” sıfatıyla tanımlanan, “mobil form” olarak da anılan örnekleme—*devingen yapıtlar* olarak nitelemiştir (2001, s. 21). Devingen yapıt, Robert Erickson'un (1917 – 1997) *tic-tac-toe* oyunu temeline dayanan *Scapes* (1966) eserinde seçime dayalı kutular şeklinde olabildiği gibi, plastik

sanatlarda *Calder Devingenleri*¹² olarak da karşımıza çıkabilir (Sauer 2009, s. 66). Alexander Calder'in (1898 – 1976) hareketliliği, sanat eseri karşısındaki izleyicinin konumunu değiştirerek yarattığı hareketlilikle birlikte sanat eserinin de durağanlıktan uzaklaşmaya başlaması temeline dayanır. Buradaki önemli nokta eserin yaratım anından başlayarak seslendirme süreci ve tüm yeniden yorumlamalarında raslamsallığı barındırması ve bir hareketlilik hâli sergilemesidir. Devingen yapıt yorumcu tarafından birçok kişisel müdahaleye olanak verir. Eco, açıklık niteliğine sahip olan yapıtlara dair düşüncelerini bir de şu şekilde ifade etmiştir (2001, s. 32):

Besteci, yorumcuya tamamlanacak bir yapıt sunmaktadır: Yaratıcı, yapıtın tam olarak ne biçimde sonlanabileceğini bilmemekle beraber yapıtın hala kendi yapıtı olarak kalacağını bilir. Yorumlanmış diyalog sonunda yapıt, kendisinin öngöremeyeceği biçimde bir başkası tarafından düzenlense de besteci yine yaratıcı olarak kalacaktır.

Amaç ne olursa olsun yapıtın tekilliği ve varlığı mutlaktır. Bu anlamda “hiçbir sanat yapıtı gerçekte “kapalı” değildir; her yapıt, belli bir görünüşün ötesinde, sayısız olası “okuma”ya yatkınlık gösterir.” (Eco 2001, s. 39). Burada yapıtın açık olma durumunu, onun yapısıyla birlikte doğru algılamak gerekir. Yapıt, bir organizasyon sürecinin ürünüdür. Bu süreçte, kişisel deneyimler, imge dünyasındaki tüm etkiler, yaratıcılığı tetikleyen her türlü eylem ve öngörüler bir araya gelerek yapıtın temelini teşkil eder. Eco, *Açık Yapıt* kitabında açık yapıt poetikasıyla ilgili üç tespitte bulunmuştur (2001, ss 34-35):

- 1. Açık yapıtlar doğaları itibariyle yorumcuyla yapıtı yeniden yaratmaya yönlendirir.*
- 2. Açık yapıtlar organik olarak tamamlanmış olmalarına rağmen izleyicinin yaşadığı deneyim sırasında yapıtın iç ilişkilerini yeniden yaratmasına olanak verir.*
- 3. Her sanat yapıtı, zorunluluğunun açık ya da üstü örtülü poetikasının ürünü de olsa, sanal olarak sonsuz sayıda okumalar toplamına açıktır. Bu okumaların her biri yapıtta, belirli bir bakış açısına, beğeniye, kişisel performansa göre yeni bir canlılık sağlar.*

Açık yapıtlar icra edilmeleriyle birlikte tamamlanmış gibi görünmelerine rağmen her bir seslendirmede yeni bir yapıt ortaya çıkacağı için, bilâkis tamamlanmamış/kapanmamış: açık (!) doğalarını korurlar. Bu bağlamda dört temel kavram ve eylem bir araya gelmektedir; Raslamsallık ve Belirlenmemişlik birbirlerine çok yakın iki durumu temsil ederken şans (operasyonları) ve doğaçlama ise; birer eylem, ve tercihe göre birer

¹² Alexander Calder'in hareketli forma sahip eserleri bir noktadan asılmış çeşitli şekil ve boyuttaki plakaların raslamsal hareketiyle oluşur. İzleyici yapıt karşısındaki konumunu hiç değiştirmese bile, plakalar ortamdaki hava hareketi veya diğer etkenlerle yön değiştirir ve bu da eserin formal yapısının her an yenilenmesine yol açar. Bu yapıtlar literatürde “Calder mobilleri” olarak da geçer.

besteleme yöntemi olabilirler. Sonuç olarak bu dört kavram ve eylem bizi açık yapıta doğru götürmeye başlar.

3.1.3 Müzikte Açık Yapıt: Raslamsallık, Belirlenmemişlik ve Şans Operasyonları

3.1.3.1 Raslamsallık

Raslamsallığın müzikteki görünüşleri tarihsel dönemlere ve stil farklılıklarına göre çeşitlenmektedir. Notasyon tarihine bakıldığında, önceki dönemlerde müziğin bazı öğelerinin kesin belirginlikten uzak olduğu ya da öğelerin belirlenmesinde şansın etken olduğu erken örneklere rastlanılmaktadır. Örneğin, Barok dönemde kullanılan şifreli bas yazısı ve klasik konçerto kadansları, müzikal anlamda eserin sınırları dışına çıkmaksızın, cümle kurgusu, kadans bağlantıları ve ses alanı (*register*) gibi kararları yorumcuya bırakan örneklerden bazılarıdır. Burada ilk örnekleri lavta için yazılmış ve 17. yüzyılın özellikle ikinci yarısında büyük gelişim göstermiş olan ölçsüz prelüd (*unmeasured prelude* ya da *prelude non measure*) türüne değinmek oldukça faydalı olacaktır. “Tuşlu ve perdeli çalgılar için yazılan, 17. yüzyılın ilk yarısında Fransa’da popüler olan ve özellikle bu yüzyılın ikinci yarısında büyük gelişim gösteren ölçsüz prelüdlere genel notasyon anlayışı yorumcunun mümkün olduğu kadar doğaçlama özgürlüğüne sahip olması temeline dayanmaktadır.”¹³ Bu özgürlük, ritmik kurgunun neredeyse tamamıyla yorumcuya bırakılması şeklinde karşımıza çıkar. Yorumcuya doğaçlama şansı sunması ve söz konusu eserin her icrasında farklı duyulabilecek bir nitelik sergilemesi bakımından, müzikal ve zamansal bir belirsizlikten söz edilebilir. Ölçsüz prelüdlere başlıca örnekleri Barok besteciler Louis Couperin (1626 – 1661), Nicolas Lebégue (1631 – 1702), Jean-Baptiste-Henri d’Anglebert (1629 – 1691) ve Gaspard Le Roux (1660 – 1707) tarafından yazılmıştır.¹⁴

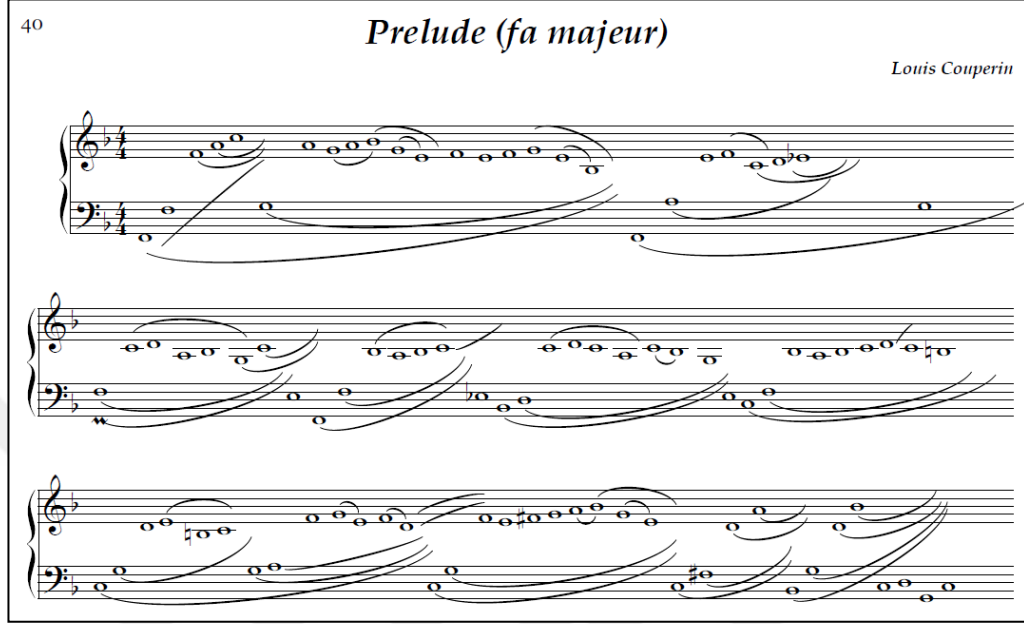
Louis Couperin’in bu anlayışla klavye için bestelediği eserlerinden biri olan No. 12, *Fa majör Prelüd*’ünde tüm sesler yalnızca nota başları ile yazılmış ve cümlelerdeki zamanlama yorumcunun inisiyatifine bırakılmıştır. Eserin süre değerindeki belirsizliklerle her seslendirmede yeni bir müzik ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda

¹³ Davitt MORONEY, *The New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*, “Prelude non Measure” maddesi [Erişim tarihi 15.10.2017]

¹⁴ *The New Grove Online Dictionary of Music and Musicians*, “Prelude non Measure” maddesi [Erişim tarihi 15.10.2017]

Couperin'in eseri, zamansal raslamsallığın ve açık formun tarihî örneklerinden biri olarak kabul edilebilir.

Şekil 3.1: Louis Couperin, No. 12, Fa Majör Prelüd (Unmeasured Prelude)



Kaynak: Louis COUPERIN, Unmeasured Preludes From the Bauyn Manuscript, Edited and Typeset by Steve Wiberg, Due West Editions, 2009, 40

Couperin, eserde nota başlarıyla belirtilen seslerle birlikte eğri çizgiler de kullanmıştır. Bu çizgiler seslerin birleşerek akorları oluşturacağına işaret etmekte ve müzik cümlesinin bütünlüğüyle ilgili bilgiler vermektedir. Bu örnekte ses malzemesi belirli, ancak, süre değerleri ve dikey kurulumların hacmi ve yoğunluğu belirsizdir.

Müzikteki bu belirsizlik anlayışı 18. yüzyılda müzikal zar oyunları ile farklı bir boyutta, W. A. Mozart (1756 – 1791) dâhil birçok bestecinin tasarrufunda tekrar karşımıza çıkmaktadır. Mozart, K 512f *Müzikal Zar Oyunu (Musikalisches Würfelspiel, 1787)* başlıklı 176 ölçülük eserini iki matris ve zar oyunu yöntemiyle bestelemiştir (Cope 1993, s. 287). Eserin olasılık tablolarını oluşturan matrislerin her birinde beher 8 ölçülük müzik cümlesi için birer sütun ve zar olasılıkları için de (2'den 12'ye kadar) toplam 11 satır bulunmaktadır. Bu iki matrisin zar olasılıklarının sayısal karşılığı olarak da $2 \times 8 \times 11 = 176$ ölçülük müzikal bir tablo hazırlanmıştır.

Şekil 3.2: Matris 1-2

ZAHLENTAFEL.																	
TABLE de CHIFFRES.																	
	A	B	C	D	E	F	G	H		A	B	C	D	E	F	G	H
2	96	22	141	41	106	122	11	30	2	70	121	26	9	112	49	109	14
3	32	6	128	63	146	46	134	81	5	117	39	126	36	174	18	116	83
4	69	95	158	19	153	33	110	24	4	66	189	13	132	73	38	143	79
5	40	17	113	85	161	2	139	100	5	90	176	7	34	67	160	59	170
6	148	74	163	43	80	97	36	107	6	25	143	64	125	76	136	1	93
7	104	157	27	167	154	68	118	91	7	138	71	130	29	101	162	23	161
8	162	60	171	33	99	133	21	127	8	16	133	47	173	43	168	89	172
9	119	84	114	30	140	86	169	94	9	130	88	43	166	51	113	72	111
10	98	142	42	136	73	129	69	129	10	63	77	19	82	137	38	149	8
11	3	87	163	61	133	47	147	33	11	102	4	31	164	144	49	173	78
12	54	130	10	103	28	37	106	3	12	33	20	108	22	12	124	44	131

Erster Theil. Zweiter Theil.

Premiere Partie. Seconde Partie.

Kaynak: Bonn: N. Simrock, s. 2 (1793)

İki adet matris olmasının sebebi 2 adet 8'er ölçülük müzik cümlesinin bestelenecek olmasıdır. Bu matrisler ve 176 ölçülük müzikal tabloyu kimin hazırladığı ve matrislerdeki sayısal sıralamanın sistematığı bilinmemektedir. Mozart yalnızca bu malzeme ve yöntemi kullanarak bir müzik bestelemiştir. Müzikal tablodaki her ölçünün kendine ait bir numarası vardır. Matrislerde atılan zar sonucunda elde edilen sayısal değerler müzikal tabloda bir ölçüye karşılık gelir.

Bu ölçülerin zar oyunu ile belirlenen sıralamasıyla müzik cümlesi oluşmaya başlar. Örneğin ilk ölçü için zar atıldığında elde edilen sayının 5 olduğunu varsayıldığında, birinci matriste ilk zar için 5, değerinin ise 40 karşılığında olduğu görülür. Zar oyununun kuralına göre ilk cümlelerin birinci ölçüsü müzikal tablodaki 40. ölçü olmak zorundadır. Atılan zar ve elde edilen sayısal değer karşılığı olan ölçülerin birbiri ardına gelmesiyle müzik tamamlanmaya başlar. Müzikal tablodaki tüm ölçüler armonik bir bütünlük oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Böylelikle tonal merkezden ayrılmadan müzik tamamlanmış olabilir. Zar oyunu ile olasılıklar dâhilinde her seferinde farklı bir müzik bestelenebilir. Müzik cümlesinin oluşumu ve ölçülerin birbiri ardına hangi sırayla dizileceği tamamen şansa kalmıştır.

Şekil 3.3: Müzikal Tablo, ölçüler 1-24



Kaynak: Bonn: N. Simrock, s. 2 (1793)

Mozart'ın da kullandığı zar yöntemiyle bugün de örnek bir müzik bestelemek mümkündür. Böylesi bir denemenin amacı, hazır müzikal malzemenin şansa dayalı bu yöntemle bir araya getirildiğinde ortaya çıkan sonucun; melodik, armonik yapı, cümleyi oluşturan küçük ve büyük parçalar ve diğer temel müzikal unsurların ne kadarına cevap verebileceğini denemektir. Atılan zarların sıralamaları aşağıdaki gibidir:

Şekil 3.4: Zar oyunu sonucunda elde edilen değerler tablosu

Zar sıralaması	A cümlesi		B cümlesi	
	Zar değeri	Zarın tablodaki ölçü sayısı	Zar değeri	Zarın tablodaki ölçü sayısı
I	5	40	7	138
II	9	84	2	131
III	3	128	5	7
IV	6	45	10	82
V	11	135	6	76
VI	7	68	3	18
VII	2	11	9	72
VIII	10	23	8	172

Kaynak: Zar oyunu ile elde edilen değerler Hakan Kamalı tarafından tabloya dönüştürülmüştür.

Elde edilen değerler ve müzikal tablodaki ölçülerin birleşimi sonucunda ortaya çıkan A ve B cümleleri aşağıdaki gibi olur:

Şekil 3.5: Müzikal Zar Oyunu ile hazırlanan A ve B cümleleri

The image shows a musical score for two staves, A and B, in 3/8 time. Staff A has measures 40, 84, 128, 45, 135, 68, 11, and 123. Staff B has measures 138, 121, 7, 82, 76, 18, 72, and 172. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and rests, characteristic of a musical dice game.

Kaynak: Elde edilen değerler karşılığı olan ölçüler Hakan Kamalı tarafından notaya dönüştürülmüştür.

Nasıl ki, 12 Ton Diziseliği ve Total Serializm, tonalite sonrası besteciliğe yeni ve farklı bir yaklaşım getirdiyse, Raslamsallık kavramı da II. Dünya Savaşı'ndan sonra yazılan eserlerdeki besteleme yöntemine yeni ve devrimci bir bakış açısı getirmiş ve müzik tarihi açısından son derece önemli bir rol oynamıştır. Raslamsal besteleme tarzının Amerika'daki öncüsü John Cage, Avrupa'daki öncüsü Pierre Boulez olmuştur. "Cage 1950'lerde birçok kez Avrupa'yı ziyaret etmiş ve onun düşünceleri; aralarında Pierre Boulez ve Karlheinz Stockhausen'in de bulunduğu birçok genç besteciyi etkilemiştir. Ancak, Cage'in belirsizlik yaklaşımı esasen sistematik değildir, hattâ mistik bir karakterdedir; Avrupalı besteciler seçenekleri daha sınırlı tutarak raslamsal müziğin daha kuramsal tarafına eğilmişlerdir" (Randel 1995, s. 29). Cage'in Belirlenmemişlik anlayışı ve Boulez'in Raslamsallık kavramı arasındaki en büyük fark; bahsedildiği gibi Cage'in başta sistematik bir yaklaşıma sahip olmaması, bunun aksine Avrupalı bestecilerin kavrama daha kuramsal yaklaşımlarıdır. Boulez ve Stockhausen gibi Avrupalı besteciler Raslamsallık üzerindeki kontrolü tamamen kaybetmemek adına ses, enstrümantasyon veya *Klavierstück XI*'de (1956) olduğu gibi çalınacak olan müzikal malzemeyi belirleyerek kompozisyonu oluşturmayı tercih etmişlerdir. Diğer yandan Cage, ses ya da aksiyon¹⁵ oluşturacak diğer kaynakları da kullanmayı deneyerek kompozisyonun

¹⁵ Besteci John Cage ve modern dans öncüsü Merce Cunningham'ın ortak çalışmalarının Raslamsallık ve Belirlenmemişlik kavramları bağlamında değerlendirildiği nitelikli bir tez çalışması için, ayrıca bkz.: OKURGAN, O. (2015), Dans Kompozisyonunda Raslamsallık ve Belirlenmemişlik Öğeleri, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. SBE.

meydana gelme aşamasındaki kontrolünü daha düşük seviyede tutmayı tercih etmiştir. Bu iki seçim Avrupalı ve Amerikalı bestecilerin ayrıldıkları temel noktalardan biridir. “*Aleatori*” terimi Boulez tarafından Fransızca “risk” anlamına gelen “alea” kelimesinden türetilmiştir. Kelimenin Latin kökenli anlamı “zar”dır. Terimin Avrupa’daki karşılığı yapının kuruluşunda kontrollü olarak şans tekniklerine yer vermek olarak şekillenmiştir” (Cope 1993, s. 137). Raslamsallık, genellikle bestecinin müzik üzerindeki kontrolünü azaltması olarak karşımıza çıkar.

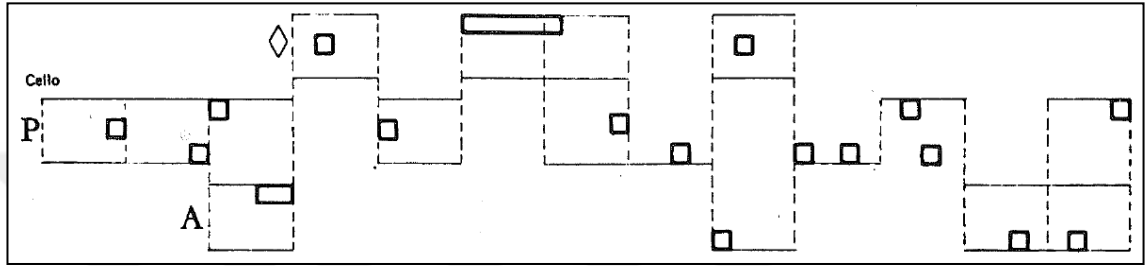
Raslamsallık, içinde belirlenmemişlik, şans uygulamalarını barındırır ve raslamsallığın müzikteki eylem hali doğaçlamadır. Eser, içinde ne kadar belirlenmemişlik barındırıyorsa doğaçlama da aynı oranda fazlalaşır.

İngiliz müzik eleştirmeni ve yazar Paul Griffiths (1947 –), *The New Grove Dictionary*’nin *Aleatory* maddesinde raslamsal kompozisyonu, “müzikal olayların raslantısal uygulamalar ve yöntemler aracılığıyla belirlenmesi”¹⁶ olarak tanımlamıştır. Kompozisyonda raslamsallıktan söz edebilmek için öncelikle kesin sınırlamalardan uzaklaşmaya başlamak ve çoğul yapılara açılan yöntemler ve olasılıklara ihtiyaç vardır. Bu yöntemler müzikte ses (perde-frekans), biçim (form), zaman, dinamik ve artikülasyon gibi temel bileşenlerin seçime bırakılması veya belirsizleştirilmesiyle karşımıza çıkar. Raslamsal kompozisyonda belirleyici unsurlardan biri de müziğe yorumcunun müdahil olabilmesi düşüncesidir. Belirtilen temel unsurlardan biri ya da birkaçı yorumcunun tercihinin ya da tamamen onun kontrolüne bırakıldığında eser içindeki belirsizlik oranı artmaya başlar. Bir eserin açık yapıt olup olmadığı noktasında kesin sınırlar çizmek mümkün olmasa da bir takım ortak estetik kriterlerden söz edilebilir. Genel olarak eserde sesin bilinmezliği, formun ve belki de en önemlisi zamanın belirsizliği söz konusuysa bu eser açık yapıt kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Bunun sebebi “zaman”ın formu oluşturan en önemli unsurlardan biri olmasıdır. Çünkü; en büyük formal bilinmezlik zamanın belirsizliği ve bilinmezliğiyle oluşmaya başlar. Ancak, burada kesin bir sınır olmadığı yinelenmelidir. Öncelikle bu açıklığa sebep olan belirsizlik ve bilinmezlikleri yapıtlar özelinde irdelemek daha doğru olacaktır.

¹⁶ Paul GRIFFITHS, *The New Grove Dictionary*, (Online), “Aleatory” maddesi [Erişim tarihi 28.10.2017]

Raslamsallık kompozisyonun bir kısmını ya da tamamı için söz konusu olabilir. Örneğin; Morton Feldman (1926 – 1987) solo Çello için *Projection I* (1950) eserinde grafik temelli bir yazı kullanmıştır. Tınısal ifadeleri belirtmek için 3 sembol tercih etmiştir. Bunlar; *pizzicato* için [P], *arco* için [A] ve armonikler için ise [◇] sembolleridir. Yaklaşık perde değerlerini ifade etmek için kare ya da yatay konumda çeşitli genişliklere sahip dikdörtgen şekiller kullanmıştır.

Şekil 3.6: Morton Feldman, *Projection I* (1950)



Kaynak: Brindle 1987, s. 61

Müzikte zaman, geleneksel yazıda olduğu gibi yatay düzlemde takip edilmektedir. *Pizz*, *arco* ve armonikler olmak üzere 3 farklı tını yatay olarak 3 katmanlı oluşturur. Dikey kesik çizgiler ise geleneksel yazıdaki ölçü çizgileri gibi bir işleve sahiptir. Bu kesik çizgilerle oluşan her bir adım yaklaşık 72 metronom değerinde 4 vuruşa eşdeğerdir. Perde, dinamikler ve artikülasyonlar gibi parametreler belirsizdir ve yorumcunun kontrolüne bırakılmıştır.

3.2.3.2 Mobil Form

Yapıtın açıklığı noktasında en büyük belirsizliklerden biri zamansal bütünlüğü (yapıtın toplam süresi) etkileyen ve yapıtı bilinmezliğe sürükleyen değişkenlerden biri formal belirsizliktir. Eserin ne zaman ve nasıl sonlanacağını bilemediğimiz noktada sınırlarını tayin edemediğimiz bir bütün içindeyiz, demektir ve bu belirsizlik içinde besteci ve yorumcunun tutunabileceği, müziğin iskeletini oluşturan bir yapıdan söz etmek mümkün olamayabilir. Formda hareketlilik, bestecinin yorumcuyu yönlendirmeleri ya da sunduğu seçeneklerle onu baş başa bırakmasıyla başlar. Bunun en belirgin örneklerinden biri Karlheinz Stockhausen'ın *Klavierstück XI* eserinde sunduğu, parçalı olarak da mizenpaja savrulmuş seçenekler ile formal kurguyu yorumcuya bırakmasıdır.

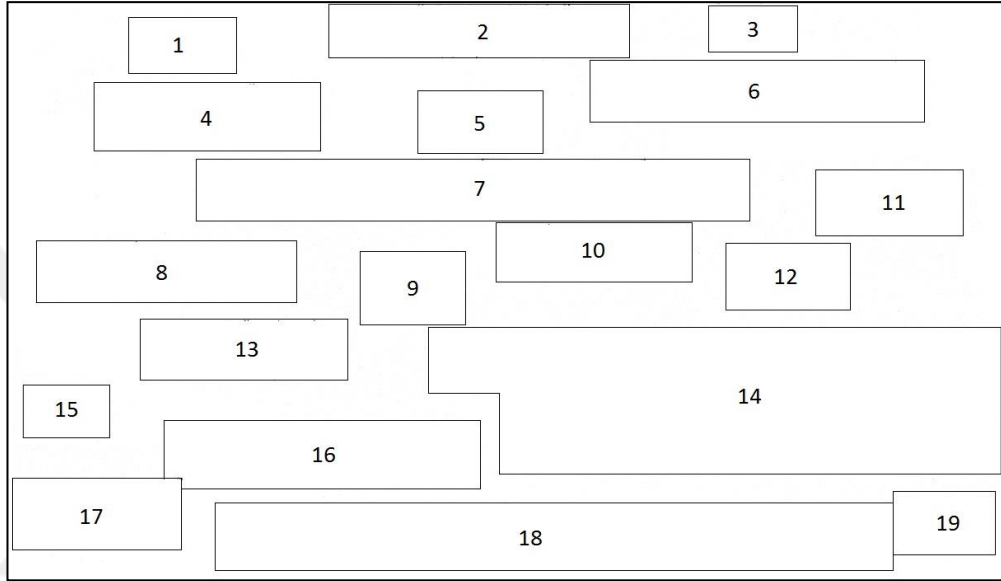
Şekil 3.7: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück XI*

The image displays a page of musical notation for Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück XI*. The score is written for piano and is characterized by its complex, non-linear structure. It consists of multiple staves, each representing a different part of the piece. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*, *ppp*, and *ff*. The score is divided into sections labeled T-1 through T-6, indicating different parts of the composition. The notation is dense and intricate, reflecting the avant-garde nature of the work. The page is oriented vertically, with the staves running from top to bottom.

Kaynak: Stockhausen, *Klavierstück XI*, Universal Edition, Wien, 1956

Klavierstück XI, 53 x 93 cm boyutlarında tek bir sayfadan oluşur. Kâğıt üzerinde düzensiz olarak dağıtılmış 19 adet kesitin her biri önceden belirlenmiş ve geleneksel notasyonla yazılmış birer müzikal modüldür. Yorumcunun görevi bu malzemeleri bestecinin talimatları doğrultusunda raslamsal olarak birbiri ardına seslendirmesi ve formal yapıyı kendisinin oluşturmasıdır.

Şekil 3.8: *Klavierstück XI*, müzikal grupların yerleşim düzeni



Kaynak: Eserin orijinal notasyonu referans alınarak Hakan Kamalı tarafından hazırlanmıştır.

Eserdeki ses grupları içinde genellikle uyumsuz aralıklar; oktav açıklığı yakınlığında akorlar; genel olarak melodik tema özelliği taşımayan hatlar; birbirine bağlantıyı sağlayabilecek olan noktasal pasajlar; kırık akorlar veya arpej dokularına benzer bağlantılar ve ses yığınları gibi müzik düşüncesini jeste dönüştürebilecek olan yapılar bulunur.

Yorumcu, sayfaya baktığında besteci tarafından verilmiş olan ses grupları içinden hangi nota grubunu ilk olarak görürse onu istediği hız, dinamik seviyesi veya artikülasyonla seslendirir. Birinci grup sona erdikten sonra ardından gelen ses grubunda hız, dinamikler ve artikülasyon gibi tüm müzikal işaretleri okuyarak bir diğer grubu seslendirmeye başlar. Herhangi bir grup başka bir grupla ilişkilendirilebilir veya bağlanabilir. Bir grubun dinamik ve artikülasyon işaretleriyle bir başka grup seslendirilebilir. Böylece, her bir grup birden fazla müzikal ifadeyle sese dönüşebilir.

Şekil 3.9: Klavierstück XI, 8-9-13 numaralı ses grupları



Kaynak: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke XI*, Universal Edition, Wien, 1956

Eğer bir grup *fermata* ile sonuçlanırsa yorumcu bu süre boyunca bekler ve daha önce okuduğu talimatlarla başka bir grubu seçerek seslendirebilir. Böylece uzun bir sessizlikten sonra yeni bir formal kesit ortaya çıkabilir. Bir grup aynı satırdan seçilecek olursa, son nota seçilen grubun talimatları okunana kadar seslendirilmeye devam edilecektir. Bir grup ikinci kez seçilebilir ancak, aynı grup üçüncü kez seçilirse olası bir tekrarlamanın daha gerçekleşmemesi için müzik sona erdirilir.

Stockhausen'ın yapıtında yalnızca birbiri ardına sıralanacak olan rastgele seçilmiş ses grupları bulunmaz. Hareketli de olsa belirtilen talimatlara göre bir formal düzen bulunmaktadır. Yapıtta, grupların seçimi, dinamikler ve artkürasyonların takibi ve seslendirilmeleriyle ilgili müzikal olasılıkları çoğaltan talimatlar vardır.

Besteciler, kimi zaman Pierre Boulez'in *Üçüncü Piyano Sonatı*'nda olduğu gibi daha kontrollü bir açıklığı tercih ederler. Bu durumda partiyon, bestecinin belirlemiş olduğu kurallar, uygulama olanakları ve sınırlamalardan oluşan bir ortama dönüşmüş olur ki; bu da eseri seslendirirken yorumcuyu bazı sınırlar içinde tutar. Boulez, Stockhausen'ın *Klavierstück XI* eseri gibi hareketli formun ilk örneklerinden biri olan *Üçüncü Piyano Sonatı*'nı, (1955 – 57) dizeleri sayfalara düzensiz bir biçimde dağıtılmış olan Stéphane Mallarmé'nin (1842 – 1898) *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı, 1897) adlı eserinden etkilenerek bestelemiştir. Mallarmé, simbolist şiirin öncülerinden biri olmuştur. Simbolist şiirde önemli olan sözcüklerin tınısı ve çağrışımlarıydı. Mallarmé'nin deyimiyle şair sözü "ses değeri kazanan, müzik notalarına dönüşen sözcüklere bırakır" (Alkan 2006, s. 28). Burada

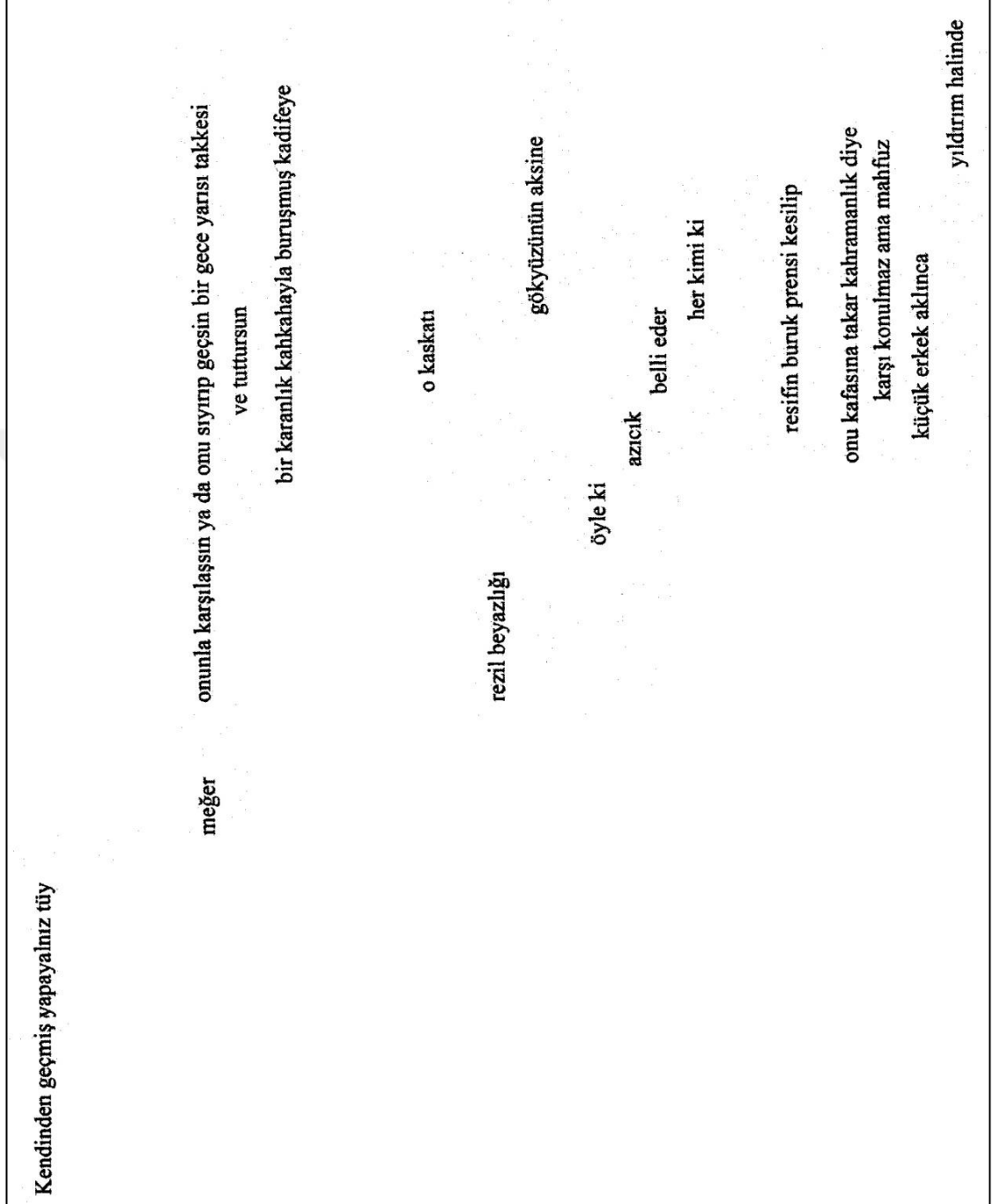
müzik notası tanımıyla anlatılmak istenen yapıdan çok seslerin tınısal ifadeleridir. Mallarmé'nin şiirinde kelimeler seslerin raslamsal sıralaması gibi bir anlayışla sayfaya dağıtılmış ve anlama dair olan her şey yoruma bırakılmıştır.

Şekil 3.10: Stéphane Mallarmé'nin şiirinden bir alıntı

SQIT
que
l'Abîme
blanchi
étale
furieux
sous une inclinaison
plane désespérément
d'aile
la sienne
par
avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords
très à l'intérieur résume
l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative
jusqu'adapter
à l'envergure
sa béante profondeur en tant que la coque
d'un bâtiment
penché de l'un ou l'autre bord

Kaynak: La Nouvelle Revue Française, 1914, 8-9

Şekil 3.11: Stéphane Mallarmé'nin şiirinden bir alıntı



Kaynak: Marcal 2003, ss. 88-89

Mallarmé'nin bu eseri, Boulez'in müzikte raslamsallık düşüncesinin ve hareketli formun oluşumunda birleştirici bir güç olmuştur. Besteci, *Üçüncü Piyano Sonatı*'nda yorumcuya, verilen malzeme içinde yönünü tayin edebilmesi için Stockhausen'in *Klavierstück XI* eserinde olduğu gibi çeşitli seçenekler sunmuştur. Eserde müzikal parçacıklar

Mallarmé'nin şiirinde olduğu gibi birbirlerinden ayrılmış modüller şeklindedir. Eser, yalnızca iki tanesi yayımlanmış olan beş bölümden oluşur ve bu bölümlerin her biri yorumcuya farklı seçenekler sunmaktadır:

Formant I – Antiphonie (yayımlanmamış.)

Formant II – Trope

Formant III – Constellation/Constellation – miroir

Formant IV – Strophe (yayımlanmamış)

Formant V – Séquence (yayımlanmamış)¹⁷

Boulez, 1963'te bu eserin yalnızca iki bölümünü yayımlamış ve diğer bölümler için çeşitli detayları yazmaya devam etmiştir. Yayımlanmış olan bölümleri “formants” olarak isimlendirmiştir. Son bölüm *Séquence*, 1977'de yayımlanmış ancak daha sonra Boulez tarafından genişletilmiştir.

Constellation-Miroir (Takımyıldız-Ayna) adını taşıyan bölüm en uzun bölümdür ve sayısız düzenleme olasılıkları sunar. Eseri oluşturan iki malzeme; ses gruplarından oluşan bloklar ve tekil seslerden oluşan melodik hatlardır. Bunlar birbirleriyle kontrast yaratarak örtüşürler.

Yayımlanmış partiyonu oluşturan büyük boyutlu sayfalarda birbirlerinden uzak olarak konumlanmış renkli takımyıldızlarını andıran bloklar kırmızı ve yeşil renkte basılmışlardır. Kırmızı ve yeşil gruplamalar değişen bir sıralamayla takip edilebilir. Yorumcu renkler ve ok yönlerini takip ederek formal olanakları artırabilir. Böylelikle, malzemenin biçimsel olarak özgürce düzenlenmesiyle Boulez, eserindeki modüllerin birbirlerini izlemesi sırasında hareketli bir formal yapı oluşturmuştur.

Raslamsallık kavramı içinde hareketli form anlayışını 1950'li yıllarda kullanan bir diğer besteci de Earle Brown'dır (1926 – 2002). Müzikte belirlenmemişlik, doğaçlama ve grafik sunum kavramlarını kendi zihninde şekillendirirken, Amerikalı heykeltıraş Alexander Calder'in (1898 – 1976) hareketlilik (*mobile*) kavramı ve Amerikalı ressam Jackson Pollock'un (1912 – 1956) raslamsal stilinden etkilenmiştir. Hareketlilik yaklaşımı bir form ve performans bütünüdür. Alexander Calder'in hareketliliği, sanat eseri karşısındaki izleyicinin konumunu değiştirerek yarattığı bakış açısı farkıyla sanat

¹⁷ http://www.themodernword.com/joyce/music/boulez_sonata.html, [Erişim tarihi 24.01.2017]

eserinin de durağan yapısından uzaklaşması düşüncesine dayanır. Bunu üç boyutlu yüzeyler olarak özgürce hareket eden elementlerle elde etmiştir. Calder'in hareketlilik kavramına karşı Brown'un *December 52*'deki (1952) hareketlilik anlayışı arasında Brown'un eserinin iki boyutlu olması gibi fiziksel bir fark vardır.

Şekil 3.12: Pierre Boulez, *Üçüncü Piyano Sonatı, No. 3. Constellation-Miroir* (Takımyıldız-Ayna), bölümünden bir kesit

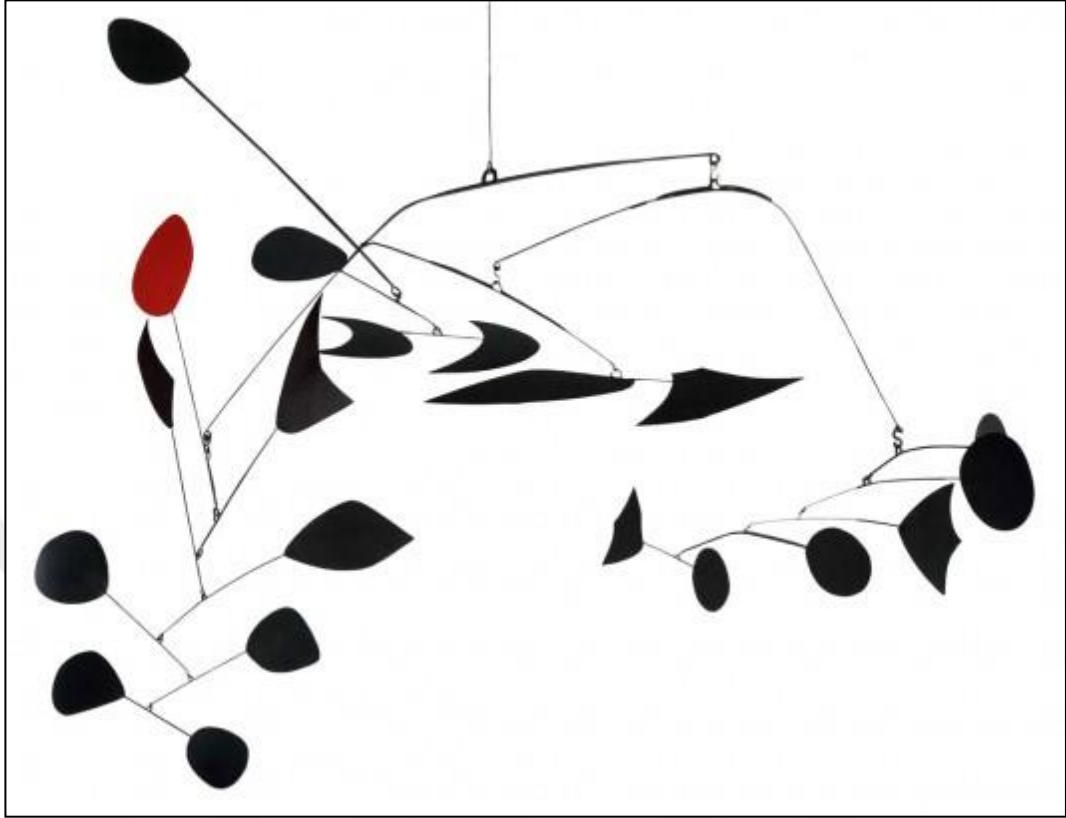


Kaynak: Pierre BOULEZ, *Sonata No. 3. Formant 3, Constellation-Miroir*, Universal Edition, 1963

Calder'in hareketlilik sunumu, bir noktadan sarkıtılan ve farklı şekil ve boyuttaki ağaçsal görünüme sahip metal plakaların raslamsal hareketi üzerine kuruludur. Her bir kol ve plaka bağlantı noktalarından sarkacak şekilde salınırlar. Bu şekilde izleyicinin bakış açısı ve konumu değiştikçe ve ortamdaki hava hareketinin de etkisiyle Calder'in eserleri her an yeni bir görünüm sergiler.

Earle Brown, Calder'in hareketlilik yaklaşımı ve Pollock'un boyama stilinden etkilenerek müziği kâğıt üzerinde grafik bir sunum olarak tasarlamıştır. 1950'lerin başlarında bu düşünceyle üç eser bestelemiştir. Bunlar; *Folio: Three Pieces for Piano* (Folio: Piyano için Üç Parça, 1951), *Music for Violin, Cello and Piano* (Keman, Çello ve Piyano için Müzik, 1951) ve *Perspectives for Piano* (Piyano için Perspektifler, 1952) eserleridir. Bu üç eser hücreler ve ritmik gruplar gibi temel prensiplere dayanır ancak estetik temelleri hareketlilik kavramından doğmuştur. Bu yaklaşım kompozisyondaki çeşitli hatların form içinde raslamsal hareketine izin verir.

Şekil 3.13: Alexander Calder, *Rouge Triomphant*, 1963

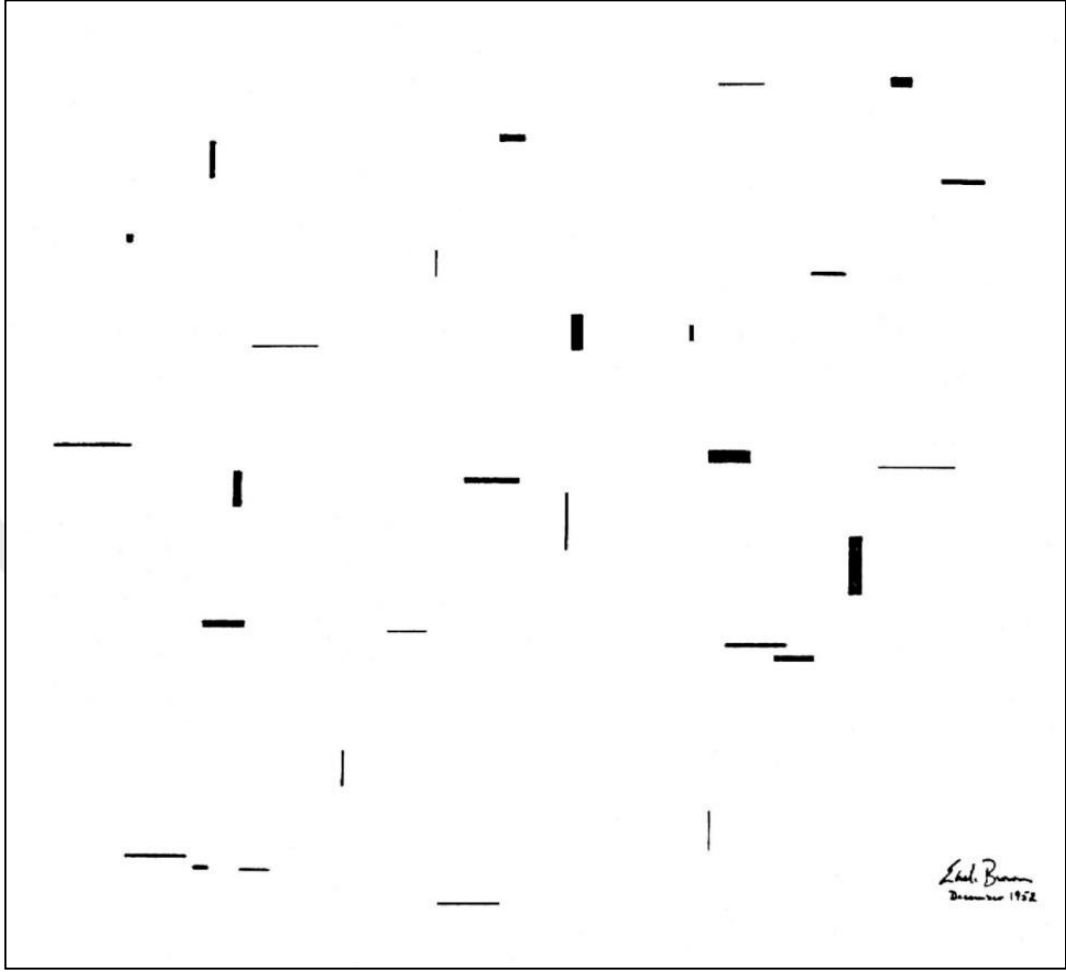


Kaynak: <http://trahir.files.wordpress.com/2014/02/alexander-calder-mobile.jpg>, 1.19.2014

Earle Brown, ilk olarak *December 52* eserinin somut bir sunumunu üç boyutlu fiziksel bir obje olarak tasarlar. Orijinal tasarım, içinde motorlu bir dişli sistemiyle hareket eden yatay ve dikey dikdörtgen kutulardan meydana gelmiştir. Bu objeler birbirlerinden farklı hızlarda hareket edebilir, birbirlerine yaklaşabilir ya da uzaklaşabilir, birbirlerinin üstünde ya da altında olabilir ya da birbirleriyle kesişebilirler. Bu kutu piyanonun üzerinde, piyanistin takip edebileceği şekilde konumlanarak aynı Calder devingenleri gibi hareketli bir kurgu yaratır. Brown, bu kutuyu hiçbir zaman hayata geçirmez ancak düşüncesini kâğıt üzerindeki şekillerle ifade eder.

December 52, tek bir sayfadan oluşur. Sayfada yatay ve dikey konumlanmış farklı boyutlarda 28 adet dikdörtgen şekil vardır. Bu şekiller yorumcu tarafından istendiği gibi anlamlandırılabilir. Herhangi bir yönerge ya da belirleyici bir bilgilendirme yoktur.

Şekil 3.14: Earle Brown, *December 52*



Kaynak: Sauer 2009, s. 40

Eserin notasyonu, partiyonun fiziksel sınırı kadardır ve ayrı bir açıklama sayfası içermez. Yorumcu, kağıt üzerindeki yatay ve dikey şekilleri yorumlayarak müziğe dönüştürmekle görevlidir. Bunu yaparken yatay ve dikey karşıtlığına istediği her türlü müzikal anlamı yükleyebilir. Örneğin; yatay çizgiler sıralanmış ses gruplarını (melodik hatları), dikey şekiller kümelenmiş ses gruplarını (akorsal yapıları) temsil edebilir. Kalın çizgiler piyanonun siyah tuşlarını, ince çizgiler beyaz tuşları belirtecek şekilde düşünülebilir. Notasyon sağdan sola, yukarıdan aşağıya ya da herhangi bir yönde takip edilebilir ya da bir düzen izlenmeden yorumlanabilir.

Eserin notasyonunda besteci zamanla ilgili herhangi bir bağ kurmamıştır. Bu yüzden formal bütünlüğü sağlama görevi yorumcunun seçimine bırakılmıştır. Bir takım sınırları olsa da eserde birçok belirsizlik vardır. Bu da yorumcuya büyük bir özgürlük alanı sağlar. Ancak kendi belirlediği kriterlere sadık kalarak, grafik sunumda sabitlenmiş olan yolları

yine kendi belirlediği kriterlere göre düzenlemelidir. Burada güçlük, sınırsız özgürlük gibi görünen bu gerçekleştirmenin, esasında yorumcuya daha farklı yükümlülükler getirmesidir. Bu yükümlülükler, eserin müzikal ve formal bütünlüğünün yorumcunun yapacağı hamlelere göre belirlenmesini de kapsar.

Hareketli forma sahip eser bestelemiş olan bir başka besteci de İlhan Usmanbaş'tır (1921 –). Usmanbaş'ın piyano, trompet, viyola, kontrbas için *Raslamsal I-II-III* (1967), alto saksofon, vibrafon, kontrbas ve vürmalılar için *Raslamsal IV-V-VI* (1968), viyolonsel ve piyano için *Raslamsal Vc-Pf-I, II* (1968), piyano için *Biçim/Siz* (1968) ve solo piyano, 8 çello ve 4 kontrbas için *Kaynak* (1968), sesler, konuşmacılar, koro ve çalgı topluluğu için *Kareler* (1970) ve koro, vürmalı çalgılar ve yönetmen için *Özgürlükler* (1970) gibi eserleri doğaçlama, hareketli form ve açık yapıt örnekleri olarak değerlendirilebilir. “Bu yapıtların beşi de yapıt ile besteci ve yorumcu (dolayısıyla dinleyici) arasındaki ilişkinin biçimi açısından belli bir kategoride yer alırlar: açık yapıt” (Manav ve Nemutlu 2011, s. 216).

Raslamsal I'in aşağıdaki partiyonunda besteci sayfanın ortasına bir yönerge yerleştirmiştir. Bu yönergeye göre belirlenmiş olan müzikal parçacıkların istenilen herhangi bir sıralamayla ve istenilen tekrar sayısı ile seslendirilebileceği ya da atlanabileceği yazmaktadır. İcra esnasında bağlantılar kopuk ya da akıcı olabilir, tempo, gürlük ve çalış biçimi yorumcuya bırakılmıştır. Eser içinde piyanist gruba başlangıç ve bitişte öncülük edecektir. Böylece eserin zamansal sınırlarını piyanist belirlemektedir.

Şekil 3.15: *Raslamsal I*, piyano partisi

Raslamsal - I

Piyano

1 2 3 4

1 2 3 4 5 6

Raslamsal - I (Piyano, kontrabas, tenor, vokal)

I. 1, 2, 3, 4... sayılarıyla belirtilen parçacıklara çalınış bir sıraya bağlı değildir.

II. Sağ tarafta aralıklı olarak boşluklar koymak ya da bundan önceki çalınışa bakılmıyorsa.

III - Bazı parçacıklar içindeki a, b, c... gibi bölümlerin sıraları değişebilir gibi farklı ya da ardarda alınabilir.

IV - Süreler , tempo (piano olarak belirtilmiş durumda), gürlük vs. gürültü (oktav, geniş, sf, Pedal vs) çalınışlara bakılmıyorsa.

V - Parçanın başlaması ve bitirilmesi piyanonun işaretleriyle yapılır.

Kontrabas

1 2 3 4 5 6

Raslamsal - I, II ve III ardarda çalınır.
Raslamsal - III çalınduktan sonra
Raslamsal - I tekrar edilir.

Kaynak: Manav ve Nemutlu 2011, s. 282

Şekil 3.16: Aleatorio I, trompet partisi

Aleatorio - I ILHAN USMANBAS
1967

Trompet

Aleatorio - I [for Piano, double bass, trumpet and viola]

I. Portions numbered as 1, 2, 3, 4 ... for each instrument are played in any order.

II. Short pauses may be put in between the numbers as well as a continuous playing is possible. The same numbers may be played several times.

III. Some numbers are divided as a, b, c ... They may be played in any order, continuous or brokenly.

IV. Durations, tempi (except those indicated as "presto"), dynamics and attacks are left to the will of the players.

V. To begin and to end the piece the pianist may give a sign.

Viola

Aleatorio - I, II and III are played in that order. Aleatorio - I is repeated after Aleatorio. III —.

Usmanbaş'ın yapıtındaki örgütlenmeyi Şenürkmez şöyle açıklamıştır (2004, ss. 79-80):

Usmanbaş'ın kompozisyonlarında da yorumcu iç ilişkileri düzenlerken çeşitli olanakları seçmekte özgür bırakılır. Ancak yorumcu, bütünselliği sağlayan birbiriyle bağlantılı öğelerle çevrelenmiştir ve bu öğelerin işleyişini düzenleme görevini üstlenmektedir. Söz konusu olan bağlantılar, geleneksel sabit, hedefe yönelen yapı planlarını hatırlatmaktadır ve bu anlamda "organik bütünlük" kavramının varlığından söz edilebilir.

Organik bütünlük 19. yüzyıl müziğinin bir sorunsalı olmasının yanında 20. yüzyıl müziği aslında bunun tamamen karşısında bir tavır sergiler. Çağdaş müzik, organik bütünlüğü sorgulayan, parçalanma temelli birçok yapıta sahne olmuştur. Organik bütünlük için, müzik yapıtının olması gereken bir estetik kategorisi gibi düşünülmemesi daha doğru olabilir. Sanat yapıtında böylesi zorunluluklardan söz etmek güçtür.

3.1.3.3 Sınırlı Belirlenmemişlik

Raslamsallık ve Belirlenmemişlik düşünüldüğünde aynı soruyu tekrar sormak yanlış olmaz: Müziği belirsiz hâle getiren unsurlar nelerdir? Belirlenmemişliği ortaya çıkaran unsurlar başta perde (frekans), zaman (nota değerleri), form, ses malzemesi ve ifadeye ait (dinamikler, tını ve artikülasyon) öğeler/kriterlerdir. Bunlardan biri ya da birkaçı belirsizleşmeye başladığında müzikal olarak çok çeşitli olasılıklarla karşılaşılabilir. Örneğin, yorumcu performans anında tamamen serbest bırakıldığında çok farklı melodik, armonik sonuçlar ortaya çıkabilir. Bunun gibi şansa bırakılan bir kompozisyonda genel yapı ve armonik yapı sonsuz bir çeşitliliğe sahip olabilir. Raslamsallık kavramı içinde önemli noktalardan biri de, notasyondaki belirsizliktir. Notasyon yazısı her ne kadar kesin sınırlara sahip olsa da birçok belirsiz parametreyi içinde barındırabilir. Örneğin, Luciano Berio (1925 – 2003), *Flüt Sequenza*'sında (1958) oransal notasyon yazısını kullanmıştır. Bu yazı besteciye, hem sunumda kolaylık hem de yeni bir yapı kurabilmek için olanaklar sunmuştur. Eserde Berio, "70 M.M." olarak belirttiği yaklaşık 3 cm'lik kesitte birbirinden ayrılmış seslerin melodik hatlarını ve sıçrama anlarını belirlemiştir. Nota sapları ile birleşen sesler bir sonraki sese kadar uzatılır.

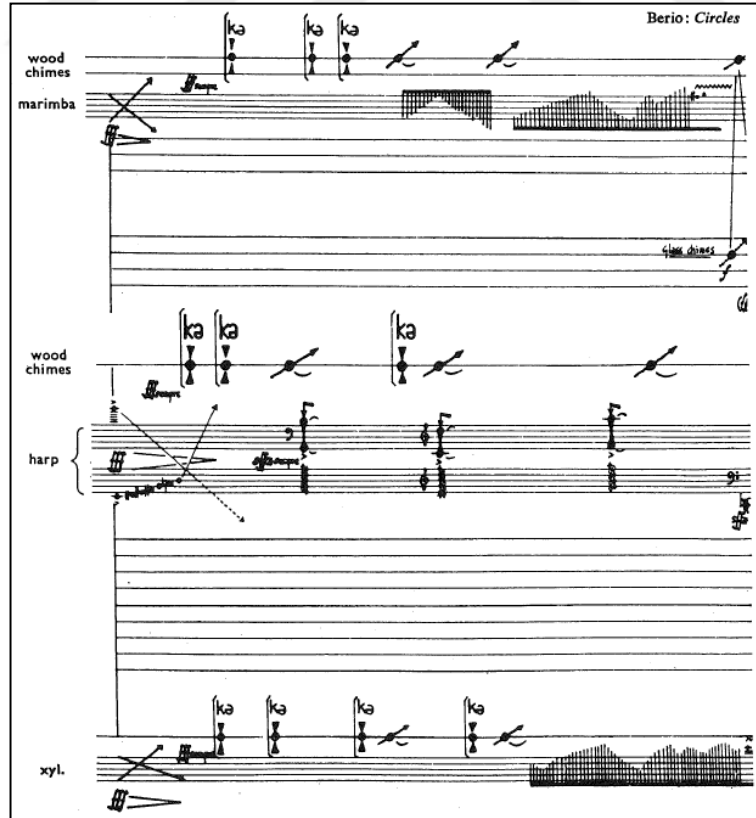
Şekil 3.17: Luciano Berio, *Sequenza for Flute* (1958) eserinden bir kesit



Kaynak: Brindle 1987, s. 64

Berio'nun notasyondaki belirlenmemişliğe bir başka örneği de eşi Cathy Berberian (1925 – 1983) için yazdığı *Circles* (1960) eseridir. Eser, kadın sesi, arp ve iki vürcümlü için; Amerikalı şair Edward Estlin Cummings'ın (1894 – 1962) *Stinging, Riverly is a Flower* ve *N(o)w* şiirlerinin bir çeşit düzenlemesidir. Kompozisyonda Berberian'ın sesi salt akustik yollarla yapı bozuma uğratılmıştır. Bu örnekte belirlenmemişliğin zamansal karşılığı, raslamsal dinamik ve tını kullanımı tam bir sadelikle üretilmiştir. Notasyonda ses hatları belirtilmiş ancak yaklaşık görsel değerler dışında hiçbir kesinlik sunulmamıştır. Bu yüzden daha efektif ve kesinlikten uzak bir performans ortaya çıkmıştır.

Şekil 3.18: Luciano Berio, *Circles* (1960)



Kaynak: Brindle 1987, s. 66

Circles eserinin notasyonunda yorumculara doğaçlama yapmaları için bazı kesitler belirlenmiştir. Bu kesitlerde yorumcuların doğaçlamalarına yön verecek olan müzikal malzemeler bulunur. Perde ve çalgılama genellikle kesin detaylarla belirtilir. Ritmik yapının kurgusu tamamen yorumculara bırakılmıştır. Berio, yorumcunun doğaçlama düzenini desteklemek amacıyla sıklıkla dikey ses yığınları oluşturmuştur. Bazen sesler, yeni ses yığınlarının yaklaşık ritmik değerleriyle oransal olarak dağıtılmıştır.

Notasyondaki oransallık ve belirsizliğin bir diğer örneği de Polonyalı besteci Krzysztof Eugeniusz Penderecki'nin (1933 –) 52 yaylı enstrüman için 1960 yılında bestelediği *Trenofiarom Hiroszimy (Threnody to the Victims of Hiroshima/Hiroşima Kurbanlarına Ağıt)* adlı eseridir. Eserde orkestra üyelerinin müziğin dokusuna yoğunlaşmalarını hedefleyen ve seslendirmede belirsizliğe doğru yönelen bir notasyon sistemi bulunur. Partisyonda yaylı enstrümanların köprüleri üzerinde hangi bölgelerde çalacakları ve gövdeye ne zaman vuracaklarını gösteren direktifler, sesin kalınlık ve incelik oranını belirten diyez-bemol işaretleri, vibrato ve tremolo gibi terimlerin açıklamaları bulunur.

Şekil 3.19: Kısaltmalar ve semboller listesi

	raised by ¼ tone	↑	play on tailpiece (arco)	↑
	raised by ¾ tone	♯	play on bridge	↑
ord.	lowered by ¼ tone	↓	percussion effect: strike the upper sounding board of the violin with the nut or the finger-tips	♯
s. p.	lowered by ¾ tone	♭		
s. t.				
c. l.				
l. batt.				
	highest note of the instrument (indefinite pitch)	▲	several irregular changes of bow	π V
	play between bridge and tailpiece	↑	molto vibrato	~~~~~
	arpeggio on 4 strings behind the bridge	♯	very slow vibrato with a ¼ tone frequency difference produced by sliding the finger	~~~~~
			very rapid not rhythmicized tremolo	z

Kaynak: Morgan 1998

Müziğin notasyonunda orkestrayı bir arada tutabilmek, orkestra üyelerinin eserin takibini güçlendirmek ve formal yapıyı sürdürebilmek için her bir kesit yatay ve dikey kesik çizgilerle birbirlerine hizalanmışlardır. Notadaki kalın çizgiler zaman zaman yoğunluğu artan veya azalan ses yığınlarını belirtir. Ses yığınları, kimi zaman besteci tarafından

seçilen seslerle, kimi zaman da yaklaşık ses gruplarıyla elde edilir. Eserde her ne kadar belirlenmemişlik hâkim gibi görünse de notasyon üzerinde yaklaşık zamanlamalar, bütünlüğü destekleyici ve formal takibi kolaylaştırıcı bir özellik taşır. Bu noktada notasyon bestecinin isteğine cevap verir niteliktedir. Bu örnekte ucu açık bir belirsizlik hali bulunmamaktadır. Yönerge doğrultusunda ve partisyondaki zamanlamalar dâhilinde eser seslendirilir.

Şekil 3.20: Penderecki *Threnody to the Victims of Hiroshima* (1960), eserinden bir kesit

The image displays a musical score for Penderecki's *Threnody to the Victims of Hiroshima*. The score is organized into four main sections, each corresponding to a different instrument group: 24 Vn (Violins), 10 VI (Violas), 10 Vc (Violas), and 8 Cb (Cellos). The score is divided into sections marked with circled numbers 13 and 15. The notation includes various dynamics (p, f, con sord., s.p.), articulation (acc.), and performance instructions (ord., fpp). The score is presented in a condensed format with vertical dashed lines indicating time points 15'', 20'', and 10''.

Kaynak: Belwin Mills Edition 1961, s. 5

3.1.3.4 Grafik Notasyon

Grafik notasyonun geleneksel nota yazısını desteklemesi noktasında önemli bir nokta da geleneksel nota yazısının kendisinin de bizatihi bir grafik arayüz/yazı tekniği olmasıdır. Belirli bir amaca hizmet edecek ve anlama sahip semboller dizini ve kullanım yöntemleriyle belirli bir düzen içinde işleyen bir sistemdir. Bu sistem, sesin; zaman, perde, tını ve ifade gibi temel özelliklerini net olarak belirtir ve bir düzen içinde sunar. Bu sisteme diğer sembollerin dâhil olması Belirlenmemişlik ve Raslamsallık kavramlarının müziğe yaptığı etkiler sonucunda gerçekleşmeye başlar. Grafik özellik taşıyabilecek yeni sembollerin her biri bir amaca hizmet edecek şekilde notasyona dâhil olur. İhtiyaçlar ve gereklilikler mevcut ya da yeni sembollerin ortaya çıkması ya da kullanılmasını sağlar. Grafik notasyon, genel olarak bir amaç değil bir araç olma özelliği gösterir: “Bestecinin tek amacı, grafik tasarım aracılığıyla yorumcunun müzikal yaratıcılığını tetiklemektir” (Brindle 1987, s. 87). İngiliz besteci ve yazar Reginald Smith Brindle’in (1917 – 2003) bahsettiği gibi, öncelikli amaç müzikal yaratıcılıktır. Bu noktada grafik notasyon sunum kolaylığı ve doğrudan ifade gibi pratik getirilerinin yanında araç olarak müzikal bir görev üstlenir. “Grafik notasyon, geleneksel notasyonun yetersiz kaldığı yerlerde ona yardımcı olmak ve desteklemek amacıyla kullanılmıştır.”¹⁸ Raslamsal ve belirlenmemiş olacak her müzikal unsur, besteciye ya da yorumcuyu, geleneksel notasyonda ya karmaşıklığa ya da müzikal olarak istenen sonucu veremeyecek bir ifadeye doğru sürüklemeye başlayabilir. Örneğin, *glissando* işareti, zaman ve frekansın belirsiz bir sunumu olarak karşımıza çıkar. Salt bu işaretle bile sınırlı anlamda da olsa raslamsallık, belirlenmemişlik ve şansa bağlı müzikal bir sunum elde edilmiş olur.

Grafik notasyon, Raslamsallık ve Belirlenmemişliğin müzikal sunumlarından biridir. Birçok besteci, kompozisyonel düşüncesini hem geleneksel notasyon hem de yeni sembolleri birlikte kullanarak sunmuştur. Örneğin; Stockhausen’ın *Stop* (1965) eserinin notasyonunda olduğu gibi tüm semboller geleneksel notasyon dilinden alınmış ancak grafik bir sunuma ulaşılmıştır. *Stop*, 6 gruba ayrılan 18 yorumcu için enstrümantasyonu değişebilecek şekilde tasarlanmış yaklaşık 20 dakikalık bir eserdir. Enstrümantasyon, eserin organik bütünlüğünü bozmayacak şekilde serbest bırakılmıştır. Notada karo

¹⁸ Paul GRIFFITHS, *The New Grove Online Dictionary*, “Aleatory” maddesi [Erişim tarihi 10.11.2017]

şekiller içindeki Roma rakamları yorumcuların gruplarını gösterir. Eser, *Paris, Londra* ve *Stop and Start* olmak üzere 3 farklı enstrümantasyonla seslendirilmiştir.

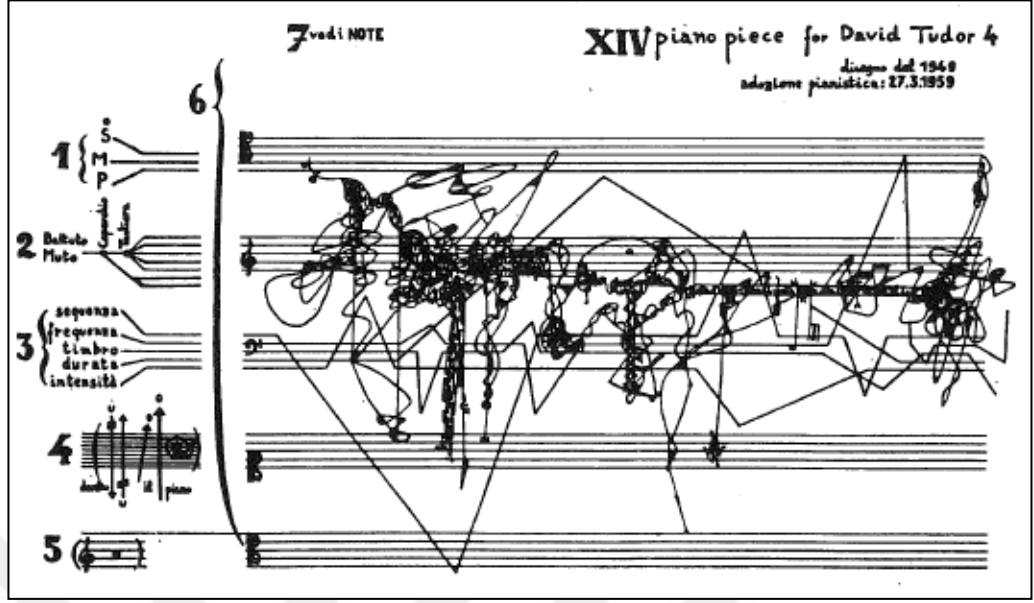
Şekil 3.21: Karlheinz Stockhausen, *Stop* (1965), 27-32 numaralı ölçüler arası

Kaynak: Cope 1993, s. 143

Besteci, formal ve müzikal terimlerin kesin karşılıklarının farkında olmasına rağmen performans sırasında ses seçimleri, ritim ve tınısal karakterlerin öngörülemezliğini vurgulamak istemiştir. Bu düşüncesiyle eseri daha önce *Klavierstück XI* ve *December 52*'de örneklediği gibi hareketli forma yaklaştırmıştır.

Bu anlamda bir başka örnek, İtalyan besteci Sylvano Bussotti'nin (1931 –) *Five Pieces for David Tudor* (*David Tudor için Beş Parça*, 1949 – 59) eseridir. Eser, öncelikli olarak görsel bir anlayışa dayanır. Besteci, seçtiği partiyon üzerine kesin ve serbest çizgilerden oluşan bir görsel kompozisyon yaratmıştır.

Şekil 3.22: Sylvano Bussotti'nin *Five Pieces for David Tudor* (1949-59)



Kaynak: Brindle 1987, s. 87

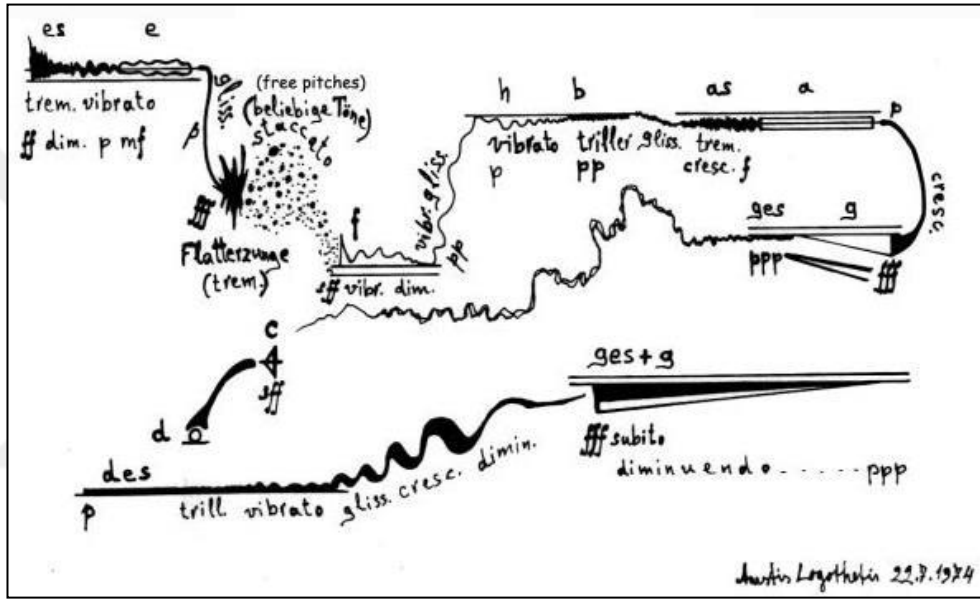
Grafik notasyon, müzik tarihinde radikal bir kopuş gibi gözükse de; öncelikle kullanıma dayalı ihtiyaçları karşılamak ve müzikte Raslamsallık, Belirlenmemişlik kavramları etrafında müziğin somut bir sunumu olma özelliği taşır. Bu durumda notasyonda yoruma açık olan sembol ve yapıların oranı giderek artmaya başlar. Amaç, her zaman olduğu gibi kompozisyonu somut hale getirmek ve bu araçla yorumcuyla besteci arasında bir iletişim sağlamaktır. Notasyon, “grafik notasyon” formuna dönüşmeye devam ederken Roman Haubenstock Ramati (1919 – 1994), Sylvano Bussotti ve Anestis Logothetis (1921 – 1994) gibi besteciler notasyonlarında resimsel bir dil de yaratmışlardır.

Yunan asıllı 20. yüzyıl bestecisi Anestis Logothetis, müzikte grafik notasyonun öncülerinden biri sayılmaktadır. 1950’lerin sonlarında geliştirdiği notasyon anlayışı grafik notasyonun gelişimi için önemlidir. Logothetis, kompozisyon ve performans süreci içinde notasyonda birçok farklı yol denemiştir. Logothetis’in müzikal düşüncesi, yorumcunun performans sırasındaki özgürlüğünün doğaçlama refleksini harekete geçirdiği temeline dayanır.

Logothetis’e göre “geleneksel notasyon sistemlere bölünmüştür ve kitap gibi soldan sağa okunur. Fakat ses, yazılmış bir sözcük gibi davranmaz, müzikal olayların sunumu için resimsel notasyon kullanmayı düşünebiliriz. [...] çünkü müzikal zaman herhangi bir

yönlendirme takip etmez.”¹⁹ Zamanlamaya dair tüm semboller eser içindeki hareketlerimizi ve form içindeki konumumuzu bilmemize yardımcı olur. “Bu noktada ‘grafik notasyon’ ya da ‘müzikal grafik’ terimlerini açıklamak gerekir, bu terimler yeni bir müzikal yazı dili tanımlamak için icat edilmiştir. Notasyon, genel olarak, işaretler ve sembollerin sistemleridir, fakat boyama ve çizim müzikal bir grafikdir.”²⁰ Besteci, bu müzikal grafikleri kullanarak ulaşmayı amaçladığı ses dünyasının kurgusunu kâğıt üzerine isterse Logothetis’in yaptığı gibi resimsel bir dille de yansıtabilir.

Şekil 3.23: Anestis Logothetis, Sembollerin kombinasyonu



Kaynak: <http://anestislogothetis.musicportal.gr/home/?lang=en>, [Erişim tarihi 15.2.2017]

Örnekteki çizim, tını ve çalım tekniklerinin sembolleriyle ilişkilidir. Çizim üzerinde yorumcu için özel notlar ve performans yönlendirmeleri bulunur. Tüm seslendirme seçimleri yönlendirmeler doğrultusunda yorumcuya bırakılmıştır. Besteci, genel kurguyu belirlemiş ve bunun görsel sunumunu hazırlayarak kompozisyonun kalanını oluşturma görevini yorumcuya devretmiştir.

Açık yapıt ve grafik notasyon sunumuyla birlikte önemli bir değişiklik daha meydana gelmiştir. O da, yapıtın kâğıt üzerindeki görünümünün değişmesiyle birlikte partiyonun hacminin de değişmesidir. Geleneksel nota yazısı soldan sağa okunur ve sayfaya satırlar halinde yayılır. Partiyonun kaç sayfa olacağı eserin hangi tempoda olduğu ölçü sayısına

¹⁹ http://anestislogothetis.musicportal.gr/the_graphic_notation/?lang=en, [Erişim tarihi 24.03.2017]

²⁰ http://anestislogothetis.musicportal.gr/the_graphic_notation/?lang=en, [Erişim tarihi 24.03.2017]

göre değişir. Bu şekilde bir sayfalık küçük hacimli mzikler olabileceği gibi onlarca sayfadan oluşan uzun soluklu eserler de olabilir. Ancak açık yapıt söz konusu olduğunda grafik sunumla birlikte eserin partisyonu tek bir sayfadan bile oluşabilmektedir. Eserin kâğıt üzerindeki fiziksel sınırları bilinmesine rağmen, ne kadar süreceği her zaman bilinmemektedir.

3.1.3.5 Doğaçlama

Müziğin en önemli kavramlarından biri olan doğaçlama, sayısız tanımı yapılabilen; üzerlerinde tam anlamıyla oydaşılmamış, ancak belli bir kendiliğindenliğe işaret etmesiyle genellikle “spontane yaratıcılık” üzerinden tarif edilegelen bir terimdir. Brindle kitabında doğaçlamayı şöyle açıklamıştır (1987, s. 81):

Doğaçlama, (Latince den ex improviso- beklenmedik bir şekilde, hazırlık yapmadan) kesin olarak temalar ya da müzikal formlara (fg, tema ve eşitlemeler, passacaglia, vb.) dayanarak müzikal performans hazırlıksız gerçekleştirmek ya da hazırlıksız olarak şarkı söylemeyi, genellikle sadece anlık bir bağlantıyla bir arada tutulan, anlık olarak hayal gücü tarafından önerilen, arka arkaya sürekli değişen olayların sonucu olarak müzikal fikirlerin zgr gelişimini ifade etmek için kullanılır.

Benzer biçimde, Cope, “doğaçlama, müzikal belirsizliğin önemli bir habercisi olabilir” (1993, s. 124) düşüncesini savunmuştur. Doğaçlamanın tanımında öncelikle dikkatimizi çekmesi gereken, bizatihi belirlenmiş olan bir müzikal malzeme üzerinde çalışılmasıdır. Bu, daha önce de çerçevelendiği gibi, Barok dönemdeki şifreli bas yazısı ya da konçerto kadansları şeklinde de olabilir. Formal bütünlük, doğaçlamayı şekillendiren önemli bir unsurdur. Müzikal fikirlerin özgürce geliştirilebilmesi noktasında ne kadar çok yardımcı unsur varsa, doğaçlama o kadar tutarlı ya da zengin olabilir. Belirlenmiş her bir malzeme yorumcu için yeni müzikal fikirler tretebileceği bir kaynağa dönüşür. Bu noktada loğlu’nun görüşleri şöyledir:²¹

Belirlenmemişlik uygulamalarının daha ileri adımları olan yarı-doğaçlama ve doğaçlama, grafik partisyonlara dek uzanan sürecin üzerinde konumlanır. Uygulama alanı ve sunduğu olasılıklar raslamsallığa oranla çok daha geniş olan ve yorumcu öğesini özel olarak kurgulayıcı biçimde yapıtın oluşum sürecine dâhil eden bu iki teknik, 20. yüzyıl müziğinde doku kavramını da u noktalara kadar taşımıştır. Yarı-doğaçlama ve doğaçlamada, yapıtın kurgusu ve süresine ilişkin denetim az ya da çok yorumcuya devredilmektedir.

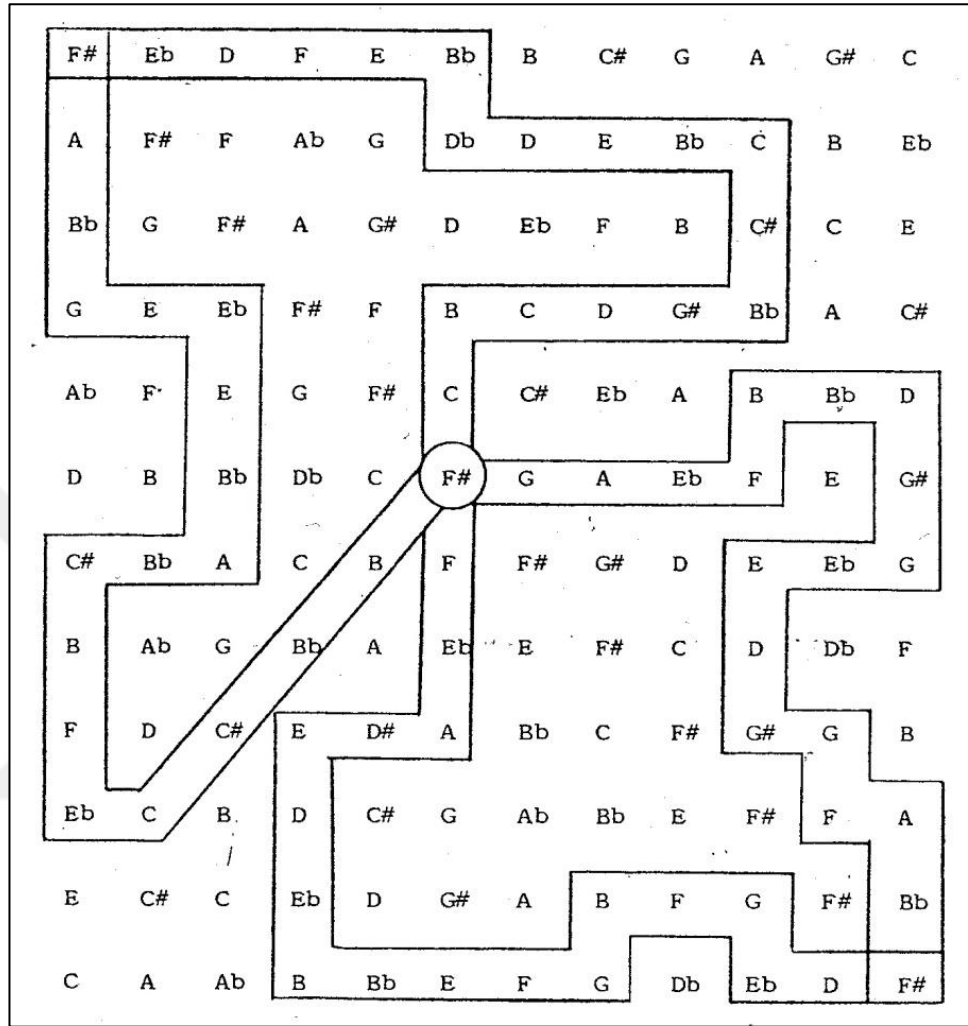
²¹ ÇÖLOĞLU, M. E., (2005), ağdaş Türk Bestecilerinin 20. YY. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi. *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE

Doğaçlamanın yarı veya tam olma durumu, bestecinin belirlediği ya da belirlemediği sınırların yorumcuya nasıl sunulduğu olarak düşünülebilir. Eğer yorumcunun tutunabileceği formal plan, ses malzemesi vb. gibi unsurlar ona sunulmuşsa, bu ona elindeki malzemeyi çeşitleyebileceği bir hareket alanı oluşturur. Yapıtın bir kısmı, ya da örneğin, Brown'un yaptığı gibi tamamı için belirsizlikler üzerine kurulmuş bir kompozisyon söz konusuysa; bu, müziğin büyük oranda doğaçlama ile ortaya çıkacağı ve daha önce de belirtildiği gibi Raslamsallık, Belirlenmemişlik ve şans müziğinin en önemli unsuru olan “her seslendirmede yeni ve farklı bir müziğin” ortaya çıkmasını öngörür. Yeni Müzikteki doğaçlama anlayışı, “icracıya sınırlı bir serbestlik tanıyan yapılardan oldukça ayrıntılı hale getirilmesi gereken iskelet tanımlamalara kadar geniş bir alana yayılır.”²² Bu noktada yorumcu bestecinin görevini üstlenebilir. Ancak, yorumcu, öncelikle kendisine sunulmuş olan müzikal malzemeyle müziği oluşturacağı için doğaçlama her ne kadar aksi gibi görünse de mutlaka bir miktar kontrol altındadır.

Bu anlamda belirgin bir örnek olarak William Duckworth'un (1943 – 2012) *Pitch City* (1969) eseri, üflemeli enstrümanlar ve dört yorumcu için bestelenmiştir. Besteci, eserin partiyonunda yorumcuların izleyeceği yolun bir çeşit haritasını tanımlamıştır. Her bir sesin süresi ve seçilecek sesin *tessiturada*'ki konumunu (register) yorumcuların seçimine bırakılmıştır. Sayfada yatay ve dikey sıralamalarla düzenlenmiş bir ses matrisi bulunur. Bu matrisin her satırı ve sütununda 12 adet olmak üzere toplamda 144 ses yer alır. Matris içindeki her bir satır ve sütun bir 12 ton örgütlenmesine sahiptir. Ancak sıralanmış tüm sesler çalınmaz. Yalnızca belirlenmiş ses yolları içindeki hat izlenir. Bestecinin buradaki amacı, müzikal kurguyu 12 ton örgütlenmesine hazırlamak ancak 12 ton dizisinin uygulamasını önlemektir. Bu sunum, 12 ton düşüncesine bir karşı çıkış olarak da değerlendirilebilir.

²² SAVAŞ, M., (2007), Rastlantısal Müzik Uygulamalarında Düşünsel-Estetik Altyapı. *Sanatta Yeterlik Eser Metni*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE

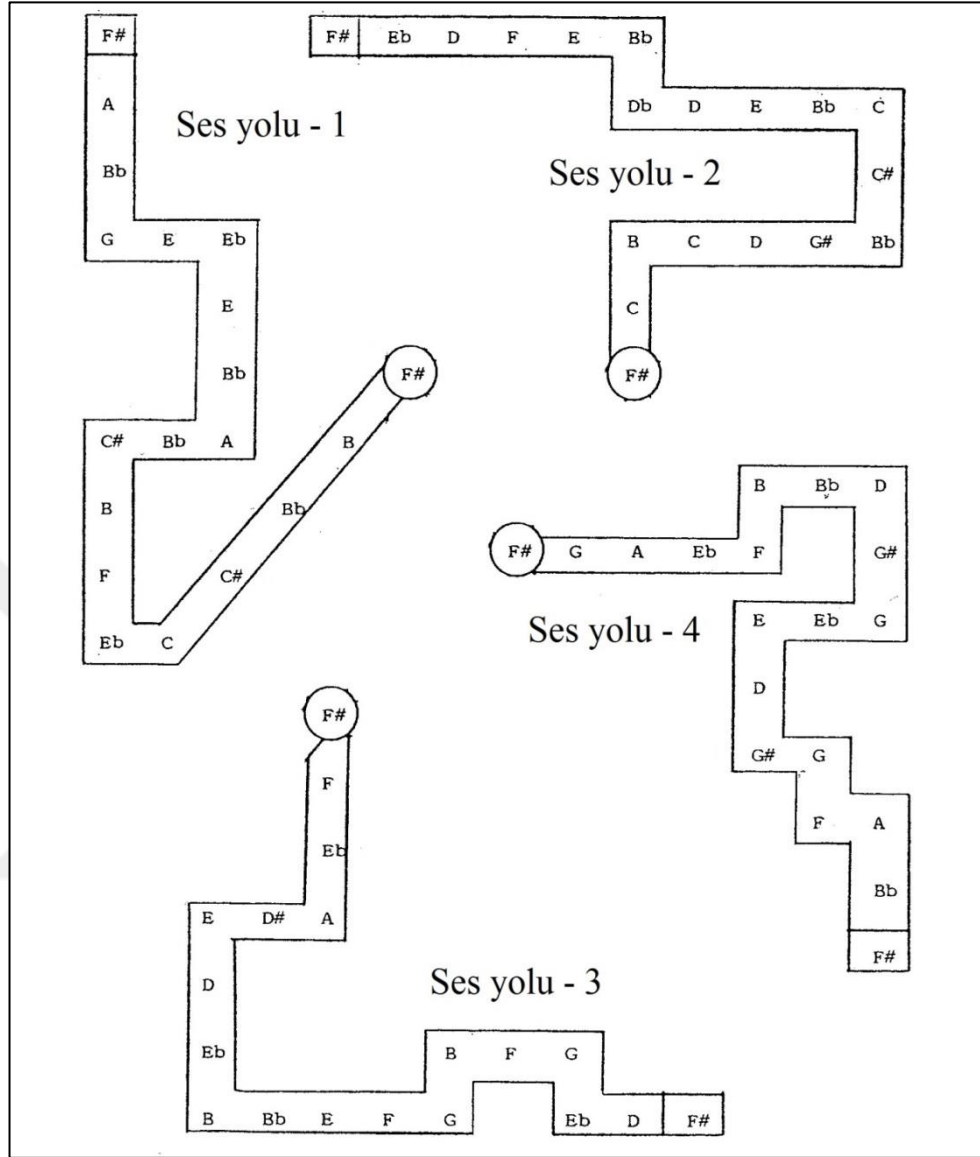
Şekil 3.24: William Duckworth, *Pitch City*, 1969



Kaynak: Cope 1993, s. 131

Matris içinde 4 adet ses yolu bulunur. Her bir ses yolu F# notası ile başlar ve yine F# ile biter. Ses yolları başlangıç ve bitiş sesleriyle birlikte toplam 19 sestene meydana gelir. Bu 19 seslik grubun kullanımı içinde tonal ya da atonal denebilecek bir örgütlenme bulunmaz. Tekrar eden sesler ve aralıklar mevcuttur. Öte yandan, matrisin merkezinde ve ses yollarının başlangıç ve bitişlerinde F# bulunduğu için bu ses baskın bir konumdadır denebilir.

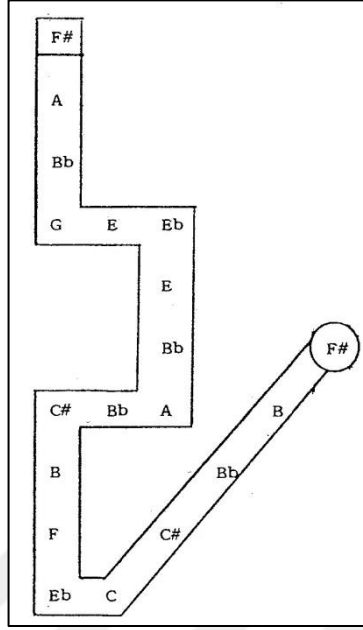
Şekil 3.25: *Pitch City* – Ses yolları



Kaynak: Cope 1993, s. 131

Eserdeki ses yolları düz, ters, yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya doğru tüm hallerde okunabilir ve seslendirilebilir. Ses yollarındaki dönüşler veya kırılmalar ile istenirse akorsal yapılar veya 3-4 seslik küçük diziler elde edilerek oluşturulmak istenen müzik cümlesi çeşitlendirilebilir. Ses yollarını soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru gruplarsak aşağıdaki gibi 4 grup elde etmiş oluruz. Ses yolları içinde uyumlu tınlayabilecek olan ses ilişkilerinden kaçınılmıştır.

Şekil 3.26: Ses Yolu – 1



Kaynak: Cope 1993, s. 131

Birinci ses yolunda 7 adet kıvrım ve hat bulunur. Her bir kıvrım kendi içinde akorsal ya da melodik bir malzeme olarak düşünülebilir. F# ile başlayıp biten ses yolu içinde G# (Ab) sesi dışında kromatik olarak eksik ses yoktur. 7 hatlık gruplama ve kesişen sesler bir sonraki şekilde sıralanmıştır:

Şekil 3.27: Ses Yolu 1 - Ses grupları tablosu

F#	A	<u>Bb</u>	G
	G	E	<u>Eb</u>
	<u>Eb</u>	E	<u>Bb</u> A
		A	<u>Bb</u> C#
		C#	B F <u>Eb</u>
			<u>Eb</u> C
			C C# <u>Bb</u> B <u>F#</u>

Kaynak: Hakan Kamalı tarafından hazırlanmıştır.

Duckworth, eserde ses yolları ve gruplamalarını belirlemiş ancak zamanlama, dinamikler, tını ve artikülasyon gibi tüm parametreleri yorumcuların seçimine bırakarak doğaçlama için ilk malzemeyi belirlemiştir. Müziğin diğer parametrelerini belirleme işini yorumculara bırakmıştır. Her bir yorumcu herhangi bir ses yolu seçebilir ve istediği yönde seslendirmeye başlayabilir. Ses yollarının başlangıç ve bitiş sesleri F#’dir fakat besteci doğaçlama içinde hangi sestten başlanacağı konusunda bir yönlendirme yapmamıştır.

Eserde geleneksel notasyonla kesişen bir nokta vardır; o da seslerin harflerle belirtilmesi ve tampere seslerin kullanılmasıdır. Diğer bir benzerlik eserde bir matris kullanılması ve 12 ton anlayışıyla kurduğu ilişkidir. Besteci, eserin formal bütünlüğü çerçevesinde zamanla belirgin bir ilişki kurmamasına rağmen 4 yorumcu, 4 ses yolu ve baskın denebilecek F# sesiyle aslında esere bir takım sınırlamalar getirmiştir. Bu anlamda besteci, *Pitch City* eserinde öncelikle yorumculara doğaçlama yapabilecek bir takım malzemeyi vermek istemiştir. Çünkü doğaçlamanın temelinde yorumcunun beslenebilmesi için bu verilere ihtiyacı vardır.

Doğaçlamanın geleneğine bakıldığında önemli örneklerden biri de caz müziğindeki uygulamasıdır. Caz müziğinde amaç temayı stil çerçevesinde olabildiğince çeşitleyebilmektir. Tema, stil ve armonik yapı yorumcunun en önemli malzemeleridir. Doğaçlamayı, malzemenin ve müziğin atmosferinden sıra dışı şekilde uzaklaşmadan yapmak doğaçlamanın sınırlarını belirlemeye başlar. “Doğaçlama yapmanın özü, anlık oluyor olmasıdır, böylece kontrollü ya da yarı kontrollü doğaçlama asla tamamen yorumcunun gerçek fantezisi ya da yaratıcılığına bırakılmaz” (Brindle 1993, s. 86). Yarı doğaçlama ve doğaçlama hazırlıksız ve o anda gelişen bir eylem olduğu için yorumcu açısından temel farklılıklar barındırır. Bu farklılıkları Çöloğlu şöyle açıklamıştır (2005, s. 174):

Yarı doğaçlama, bestecinin sunduğu müzik gerecinin belli bir hareket alanı içinde yorumcuya bırakılması olarak tanımlanabilir. Bu uygulamada yorumcu, kendisine sunulmuş olan gereci sıralama ve yineleme konusunda belli ölçüde özgür bırakılır. Doğaçlamada ise; yorumcuya, belli bir kesit ya da yapının tümü için genellikle yalnızca grafik bir çizim verilir ve bu grafik çizimin müziksel bir karşılık bulması istenir.

3.1.3.6 Metinsel Notasyon

Doğaçlamayı hedefleyen yazı tercihlerinden biri de metinsel notasyondur—kaldı ki çalışmanın başında da işaret edilen “Belirleyici – Betimleyici Müzik Yazısı” dikotomisinde, bizatihi betimleyicilik özelliğiyle metinsel notasyonun öne çıktığı aşikârdır. Bu yöntemde her şey tamamen kelimeler ya da cümlelerle anlatılır; duysal sonuçlar sözsel tarifler ve yönlendirmelerle tetiklenir. Tüm doğaçlama ve performans, metinden ortaya çıkacak olan yönlendirme ve anlama bağlı kalınarak yapılır. Bunun yanında istenirse bir performans yönergesi de hazırlanabilir.

Stockhausen’ın *Aus den sieben Tagen* (1968) eseri metinsel notasyonun en belirgin örneklerinden biridir. Yapıt, 15 ayrı yazılı metinden oluşan bir seridir. Yapıt, herhangi bir orkestrasyon ya da yorumcu ile seslendirilebilir. Yorumcu, her bir metnin anlamını müzikal bir eylem olarak sese dönüştürmelidir.

**Şekil 3.28: Karlheinz Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*,
1. *Right Durations* ve 14. *Gold Dust***

RIGHT DURATIONS	GOLD DUST
play a sound play it for so long until you feel that you should stop	live completely alone for four days without food
again play a sound play it for so long until you feel that you should stop	in complete silence, without much movement sleep as little as necessary think as little as possible
-and-so on	after four days, late at night, without conversation beforehand play single sounds
stop when you feel that you should stop	WITHOUT THINKING which you are playing
but whether you play or stop keep listening to the others	close your eyes just listen
At best play when people are listening do not rehearse	

Kaynak: Brindle 1993, ss. 96-97

Metinsel notasyonun diğerk bir temsilî örneği de Mauricio Kagel'in (1931-2008) gitar, kontrbas, arp ve vurmali enstrüman için bestelediği *Sonant (1960/....)* adlı yapıtıdır. Eser, bir bölümden oluşur ve her bir enstrümanın talimatları ayrıdır. Bir de ortak talimatlar vardır; bunlar yüksek sesle okunur, ancak diğerkleri performans anında icracılarca okunmalı ve yorumlanmalıdır. Yapıttan bir kesit, sıradaki şekilde sunulmuştur.

Metin-müzik ilişkisi bağlamında önemli örneklerden biri de John Cage'in *Mezostikler*'idir. Cage'in metinle kurduğu ilişki biraz detaylıdır, denebilir. Cage, 1967 yılında transandantal felsefenin yaratıcılarından Henry David Thoreau'nun (1817 – 1862) doğa ve uygarlık arasındaki denge, insanın çevreyle ilişkisi ve sivil itaatsizlik gibi düşünceleri ve yazılarıyla yakından ilgilenmeye başlamıştır.

Şekil 3.29: Mauricio Kagel, *Sonant (1960/....)*, gitar partisi

SONANT (1960/....)
for guitar, harp, double bass and membranophones

FIN II / Invitation au jeu, voix
Electric guitar

Mauricio Kagel

T / P			
00" / 11"	<i>mf</i>	rall.	FIRST, WOULD YOU GIVE A SIGN TO THE OTHER PLAYERS TO MAKE SURE THAT THEY'RE WITH YOU ? AND THEN PLAY chords composed of tones sounding close together, in the middle register, separated by relatively large leaps.
11" / 11"	<i>f</i>	↓	(I WOULD LIKE TO CONVINCe MYSELF - WHATEVER ONE'S INTERPRETATION OF THE EXISTENCE IN THE WORLD OF PROBABILITY LAWS - THAT THE SAME PROBLEMS PLAY A PART NOT ONLY IN COMPOSITION, BUT ALSO IN LISTENING.)
22" / 32"	<i>mf</i>	↓	Might I be so bold as to ask you to play the chords strictly periodically, but in such a way that the vertical density - continually varied - suggests to the listener an aperiodicity of the intervals of attack. WHY NOT BRING THE TONE-CONTROL INTO IT ? Have a try. THAT'S RIGHT. A BIT MORE TO THE LEFT . . . and then suddenly way over to the right. Meanwhile keep playing the chords more narrowly and irregularly, till you reach a monodic articulation in low register. Play each note "on the fret". HOW ABOUT A FAST SEQUENCE OF HARMONICS ? If that doesn't appeal to you, slide with fingernail or plectrum slowly along the 6th string. You know that the glissando is brightest when approaching the bridge, and you can emphasize this with the tone-switch, turned to maximum treble.
54" / 20"	<i>pp</i>	rall.	(THERE ARE SEVERAL MECHANISMS WHICH IT IS IMAGINABLE TO CREDIT WITH THE ABILITY TO TRANSFORM A FLEETING TEMPORAL ORDER INTO A LASTING SPATIAL ONE, AND VICE VERSA. OF COURSE IT'S ALL PURE SPECULATION, FOR WE KNOW VIRTUALLY NOTHING OF PROCESSES AT THE DEEPER BRAIN-LEVELS. IF IT EVER BECOMES POSSIBLE TO SURVEY THE EFFECTS OF THE EMERGENCY-EPOCH IN THEIR TOTALITY, IT WILL BE EVIDENT THAT . . .)
1'14" / 09"	<i>f</i>	acc.	Silent barré. Violent movements of the left hand between the VIth and XVIIIth positions. Use the volume pedal to maximum effect. At the same time strike the fingerboard with the fingertips of the right hand from XIXth to the bridge, and then gradually cut down to plucking with the nails.
1'23" / 20"	<i>p</i>	rall.	(THE AUDIBILITY-THRESHOLD OF THE ROOM WILL DETERMINE THE MINIMUM LOUDNESS-LEVEL OF THE PERFORMANCE. WE HAVE SPOKEN A LOT ABOUT MOTORIC AUTOMATISMS, OR SPONTANEITY OF MOVEMENT.) Play, using the low E-string, a chord consisting of three major sevenths. HOLD TO EXTINCTION !
1'43" / 20"	<i>f</i>	rall.	(HOW ARE PARTS CONNECTED WITH A WHOLE ? IN SEARCH OF SWITCH-PRINCIPLES.)

UTCLIFF / PETERS

20214

© 1964 by Henry Loeffel's Verlag

Kaynak: Brindle 1993, s. 8

Cage, hayatında hemen her şeye gösterdiği meraklı bakışıyla Thoreau'yu salt okumakla kalmamış; düşünce ve metinlerini kurucu bir malzeme olarak da belirlemiştir. Örneğin,

1970’de Thoreau’nun metinlerinden bir ya da iki insan sesi için *Song Books* (1970) ve *Mureau* (1970) eserlerini bestelemiştir. Eserlerin notasyonları tipografik/grafik niteliktedir. Cage eserlerin metinlerini hazırlarken Thoreau’nun günlüklerinden alınan sözcüklerin rastlantı işlemleriyle düzenlemiş, sözcükleri bazen kaligrafik bazen de farklı tipografik biçimlerde yazarak sayfaya dağıtmıştır. *Mureau*, ‘Music’ ve ‘Thoreau’ sözcüklerinin bileşiminden oluşur. Cage, “Thoreau’nun *Günlük*’ünde seslerden, sessizliklerden ve müzikten söz edilen bölümleri seçer, *I Ching* kullanarak cümleler, cümle parçaları, kelimeler, heceler ve harfleri belirler ve bunları art arda getirerek, yine rastlantı işlemleriyle, farklı fontlar ve biçimler kullanıp yeni bir metin oluşturur” (Cage 2011, s. 55).

Şekil 3.30: John Cage, *Mureau*, ilk 3 satırı

sparrowsita gROsbeak betrays itself by that peculiar squeakariEFFECT
OF SLIGHTEst tinkling measures soundness ingpleasa We hear! Does
it not rather hear us? sWhen he hears the telegraph, he thinksthose

Kaynak: Cage 2011, s. 55

Şekil 3.31: John Cage, Sylvilla Fort için yazdığı şiir

had there been two compoSers
You
might haVe asked the other one
to write your music.
i’m gLad
i was the only one
Around.

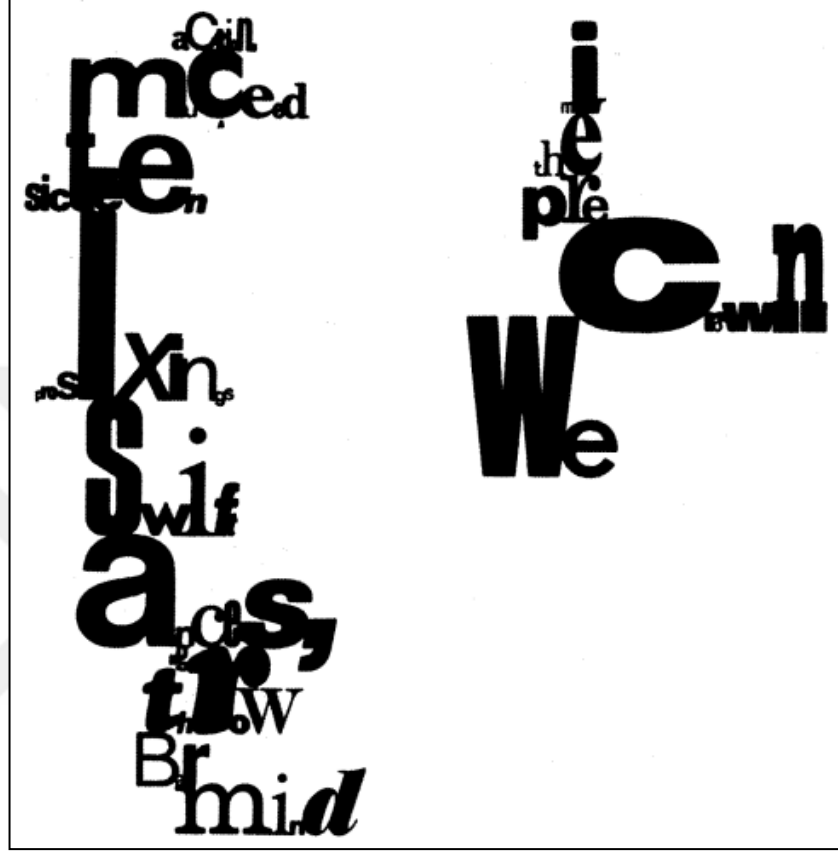
Kaynak: Cage 2011, s. 56

Cage, metinlerle ilgilendiği ve onları bir tür yapı bozumuna uğrattığı bu dönemde, kendisine yakın olan kişiler için küçük şiirler yazmaya başlar. Ancak bu şiirlerde şiiri yazdığı kişinin adı şiirin ortasında büyük harflerle belirir ve dikey bir hat oluşturur. Cage buna “omurga” (2011, s. 56) adını verir.

Cage, akrostik şiir türünde dizelerin ilk harflerinin büyük olduğu yöntemine benzeyen bu yaklaşımında omurgayı ortaya aldığı için bu türe “orta” anlamındaki *mezo* kelimesini ekleyerek yine bir bileşik isim türetmiştir ‘mezostik’ (*mesostic*). “Omurganın iki yanında yer alan sözcüklerin (kanatlar) bütünüyle Cage’in kendi ifadelerinden oluştuğu ve normal

sözdizimini izleyen bu ilk mezostiklerde de “disiplin” sağlayan bir kural vardır: büyük yazılan bir harf kendiyle bir önceki büyük harf arasında yer almaz” (Cage 2011, s. 56).

Şekil 3.32: John Cage, *M* (1973) bir mezostik



Kaynak: Cage 2011, s. 56

3.2. CAZDA STATİK FORM ANLAYIŞINA KARŞI GELİŞTİRİLEN KOMPOZİSYON STRATEJİLERİ

3.2.1 Serbest Doğaçlama

Serbest doğaçlama, eylem ve kavram olarak bünyesinde açıklık ve kişisel yorumlamaya dair birçok bakış açısını barındırabilir. Kendi kimliği etrafında barındırdığı bir çok anlam ile birlikte tanımlanması zorlaştığı gibi, tınısal ve yapısal benzerlikleri sebebiyle kimi zaman deneysel ve avangart müzik ile de karıştırılabilir. Bahsedilen müzikal denemelerin tamamı *free jazz*²³ türü içinde ele alınmaktadır. Bu noktada müzikal serbestlik ve özgür doğaçlama kavramları ve uygulamaları karşımıza çıkar. Serbestlik ve özgürlük kavramları ilk anda sınırsızca hareket edebilme olanaklarını çağırırsa bile; tartışmaya açık oldukları ve görecelilikleri aşikârdır ve burada ilk bakışta görünmeyen bazı belirleyici unsurlar bulunmaktadır. Örneğin; performans esnasında müzikal bütünlüğü tınısal olarak muhafaza etmek, içinde bulunan müzik topluluğunun amaçlarına ve yaklaşımına dikkat çekmek ve ortaya çıkan müzikal ifadenin icra edilen müziğin (oydaşılmış) diline yakınlığı akla gelebilir. İlk olarak <serbest> kelimesi çok sayıda olasılığa imkân sağlayabildiği için bu müziğin tınısal karakterini belirlemek zorlaşmaktadır. Tınısal karakteri oluşturan, çoğunlukla yorumcu ya da yorumcuların ses tercihleri ve bunları biçimlendiren müzikal anlayışlarıdır.

Geleneksel sınırları ve tanımları zorlamak deneysel müzikte aranan bir özelliktir. Deneysel müzik ve serbest doğaçlamanın ortak noktaları şu şekilde örneklenebilir;

- i. Kompozisyon uygulamasına hizmet eden form anlayışından uzaklaşma;
- ii. Ses malzemesine yeni ve sıra dışı yaklaşımlar;
- iii. Armonik uygulama ve tercihlerden (doku ve sonorite lehine) uzaklaşma;
- iv. Her iki müzik içinde farklı oranlarda Belirlenmemişlik (*Indeterminacy*) öğeleri barındırabilir.

Avangart müzik ise; kabaca genel estetik anlayışa karşı bir tepki, geleneksel müzikal unsurların reddi, özgünlük gösterebilmek için bir çaba olarak düşünülebilir ve eylem olarak deneyselliği benimsemiştir. Deneysellik, avangart müzik ve serbest doğaçlamanın

²³ Bu tez çalışmasında birçok kaynakta özgür caz, özgür müzik gibi isimlendirmeleri de kapsadığı düşünülerek Free Jazz tercih edilmiştir.

kesişen bazı noktaları vardır. Bunlar; armoni, form, orkestrasyon, zaman kavramının geleneksel kullanımı gibi kanıksanmış müzikal unsurlardan uzaklaşma, yeni davranış kalıpları oluşturma olarak düşünülebilir.

Bu bağlamda “serbest” kavramı sınırsızlık üzerinden tartışılmayı hak eder: buradaki serbestlik hiçbir zaman keyfi ya da bilinçsizce bir davranış olma zorunluluğu taşımaz. Kavramsal olarak daha sınırlı bir serbestlik söz konusudur. Tüm bu süreçte—tınsal bütünlük yaratmak; türsel bir dil tutarlılığı sağlamak ve “yaratıcılığa” dayalı bir söylem oluşturmak adına—müziyenin gerekli zaman ve çaba yatırımı ile deneyim kazanması kritik önem taşır.

Bu öğeler gözetildiğinde serbest doğaçlamada örneğin; tonal ya da modal bir merkeze dayanma nosyonu aranmaz. Odaklandığı şey ton hissi veya tempo gibi genel müzikal malzemeden ziyade; yaratılan atmosfer, doku, tını ve müzisyenler arası iletişim gibi unsurlardır. Serbest doğaçlama anlayışı ve bu anlayışa dayalı pratik 1960’larda ortaya çıkmış olmakla birlikte aslında *Free Jazz* müziğinin de performans dilidir denebilir.

3.2.2 Free Jazz

Free Jazz (Özgür Caz), 1950’lerden sonra gelişmeye başlamış bir müzik türüdür. 1940’larda sınırları zorlayan bebop, hard bop ve modal caz müzisyenlerinin yaratmış olduğu müzikal ortamda Free Jazz müzisyenleri armonik, melodik veya formal bir bağlayıcılık olmayan bir dil yaratmışlardır. Bu müzikteki özgürlük anlayışı 1960’larda birçok farklı müzisyen tarafından genellikle enstrümantasyon ve ritmik yenilikçilik eğilimine dayanarak denenmiş ve araştırılmıştır. Bu dönemde birçok yeni yöntem de denenmiştir ((Liebman 2013, s. 34):

Ornette Coleman free bop ya da diğer bir adıyla çizgisel kontrpuan anlayışını geliştirmiştir. Cecil Taylor ve John Coltrane metrik zamana karşıt rubato bir zaman tercihleriyle enerji müziği kavramını yaratmışlardır. Paul Bey ve Eric Dolphy müziklerinde akor değişimlerini özgür melodik doğaçlamalar için bir hareket noktası olarak kullanmışlardır. 1960’ların ortalarında Miles Davis Quintet, Wayne Shorter ve Herbie Hancock içinde akor değişimleri olmayan sadece zamana dayalı bakış açılarını sergilemişlerdir. Bunu belirli bir merkeze bağlı olmayan sürekli ve sabit devam eden metrik vuruşların organizasyonuyla yapmışlardır.

Free Jazz, 1950’lerde Ornette Coleman, Cecil Taylor ve John Coltrane’in son dönemlerindeki yenilikçi fikirleri ve denemeleriyle yakından ilişkilidir. Diğer önemli

öncü müzisyenler arasında; Albert Ayler, Archie Shepp, Eric Dolphy, Charles Mingus ve Sun Ra gibi isimler yer almaktadır.

Ekkehard Jost, Free Jazz'ı ezoterik²⁴ bir müzik türü olarak anlatırken bebop müzisyenlerinin müşterek doğaçlamanın yenilikleri içinde müzikal özgürlük isteğiyle ortaya çıkmış bir çok alternatif buluştan bahsetmiştir. Bunlar arasında tematik varyasyon ve motifsel zenginlik, pantonalite, dem sesleri (*drones*), tampere olmayan entonasyon, vurmali enstrümanların ve basın genişletilmiş melodik olanakları, ucu açık formlar, yeni tınılar, sıradışı ses alanları, ani ve beklenmedik ritmik değişimler, ölçsüz (serbest) pasajlar ve dinamik karşıtlıklar bulunmaktadır (Randel 1986, s. 324). Free Jazz müzisyenleri tüm bu müzikal unsurlara müdahale ederek caz geleneğini değiştirmeye teşebbüs etmişlerdir. Avangart müzik ve Free Jazz benzer reflekslerle yaratılırken toplu doğaçlamanın vurgusu ve temelleri, ait olduğu müzisyen topluluğuyla birlikte bir anlamda cazın köklerine dönüş sağlanmıştır. Free Jazz müziğinin söyleminde estetik bağlamda kendi sesine (*voice*) sahip olmak ve müzisyenin imzası niteliğindeki müzikal karakterini (*sound*) oluşturmak vardır. Free Jazz müzisyenleri kendi dillerini oluştururken müzikal yoğunluğa vurgu yapmış, ve bu yoğunluk anlayışı ses yığınlarına ve (istendik) gürültüye kadar ilerlemiştir.

3.2.2.1 Eylem Olarak Doğaçlama – Siyah Bilinç – AACM

Free Jazz'ın öncelikle siyahî²⁵ caz müzisyenleri arasında ortaya çıkmış bir müzik türü olduğu savunulmaktadır. Bu müzik, kimi zaman siyahî ve beyaz insanların yaşadıkları bölgelerin ayrı olduğu kapalı topluluklarda politik bir duruş ve insanları bir araya getiren bir güce dönüşmüştür. Free Jazz müzisyenleri, bu müzik türünü kendi kültürlerini yaşatacak ve devam ettirecek bir güç olarak görmüşlerdir. Bunun en önemli örneklerinden biri de resmî olarak 1965'te Chicago'da kurulan ve kısaca AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) olarak bilinen Yaratıcı Müzisyenleri Destekleme Derneği'dir. Bu derneğin kuruluşuna 1960'ların başlarında piyanist ve besteci Muhal Richard Abrams öncülük etmiştir. Kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olarak AACM,

²⁴ **Ezoterik:** Kamuya açık olmayan, herkesin anlaması için yazılmamış, yalnızca bir kurum ya da bir okulda, bir mezhepte veya belli bir alanda, oldukça ileri bir düzeye ulaşmış kişiler için saklanmış, yalnızca onlar tarafından anlaşılabilir olan gizli inanç, ideoloji ya da öğretiler için kullanılan terim.

Ahmet Cevizci, Paradigma Felsefe Sözlüğü, s. 392

²⁵ Burada *colored* kavramını bir ölçüde karşılamak amacıyla bu sıfat seçilmiştir. Kapsamı bütün beyaz anglo-saxon protestan kuzey Amerikalıların (WASP) dışında kalan kimliğe işaret eder.

müziyenler, dansçılar, ressamalar ve şairlerden oluşan bir sanatçılar kooperatifidir. Bu kooperatif siyahî sanatçıların orijinal üretimlerinin tanıtımını yaratıcı müzik aracılığıyla sunmak ve desteklemek amacıyla kurulmuştur (Smith 1973, s. 6). AACM sadece müzikal açıdan değil, bilinç açısından da siyahî müziyenlerin kimlik edinme sürecinde büyük bir önem taşımıştır. Amerikan dinleyicisinin/izlerkitesinin serbest müziğe (ve onun siyasal ve sosyal kapsamına) karşı ilgisizliğine bilinçli olarak tavır alan AACM müziyenlerinden en tanınanları, saksofoncu Joseph Jarman ve Roscoe Mitchell, trompetçi Lester Bowie, başçı Malachi Favors ve multi-enstrümantalist²⁶ Anthony Braxton'dur (Berendt 2010, s. 493).

Siyahî sanatçıların sektörde ve toplumda kabul görmesi ve yaratıcı siyah müziğe yönelik farkındalığı artırmak için çaba sarf eden AACM'de yetişkinler ve çocuklar için başlangıç ve ileri seviyelerde düzenli olarak ücretsiz müzik programları gerçekleştirilmiş, geniş katılımlı bir deneysel müzik orkestrası kurulmuştur.

AACM müziyenleri arasında “gelenek” ve “yaratıcı müzik” kavramları vurgulanmış ve tartışılmıştır. Örneğin; gelenek, meydan okuma kararlılığıyla birlikte yaratılan sürekli yenilik olarak ele alınmıştır (Morris 2012, s. 9). Yaratıcı müziğin bir katalizörü olarak kolektif doğaçlama eylemi bu derneğin en önemli faaliyet alanlarından biridir. Bu süreçte doğaçlamacılar tarafından gerçekleştirilen edim, bizatihi yorumcular tarafından yapılan kompozisyonudur. W. Leo Smith bu durumu şöyle açıklamıştır (Smith 1973, s. 8):

Doğaçlama, performans anında yaratılan müzik, eğer varsa verilmiş olan temanın gelişimi, ya da verilen ritim ya da ses örgüsü üzerine doğaçlama; ya da saf form içinde, bu koşulların herhangi biri olmadan doğaçlamacı tarafından; sessizlik, ritim ya da sound duymadan o anda yaratılan [duysal tasarım olarak tanımlanabilir]. [...] Yaratıcı müzik, doğaçlamanın bir sanat formu olarak farkındalığının artırılmasına adanmıştır.

3.2.2.2 The Art Ensemble of Chicago

The Art Ensemble of Chicago; Lester Bowie, Joseph Jarman, Roscoe Mitchell ve Malachi Favors tarafından 1968'de kurulmuş bir topluluktur. AACM'den kazanılan deneyim bu grupta iyiden-iyiye yerleşik bir müzikal dile dönüşmüş ve Chicago'da Free Jazz'ın evriminde “olgunluk zamanı”nı temsil etmiştir (Jost 1994, s. 175). Bu grubun en önemli

²⁶ Multi-enstrümantalistlik serbest doğaçlama ve Free Jazz'ın önemli bileşenlerinden biridir. Müzikte tını ve sonorite zenginliğini amaçlayan bazı müziyenler bunu farklı enstrüman kombinasyonlarıyla oluşturmayı denemişlerdir.

özelliklerinden biri; grubun hemen her üyesinin birden çok enstrüman çalmasıdır (aktaran: Jost 1994, s. 177):

Lester Bowie: *trompet, flügelhorn, boynuz; bas davul;*

Roscoe Mitchell: *soprano, alto ve bas saksofon, klarinet; flüt, zil, gong, konga, steel drum, log drum, çan, siren, ıslık;*

Joseph Jarman: *soprano, alto ve tenor saksofon, klarinet, obua, fagot, çeşitli flütler; marimba, vibrafon, gitar, konga, çan, gong, ıslık, siren vs...;*

Malachi Favors: *kontrbas, bas gitar, banjo, zither, log drum ve diğer perküsyon enstrümanları.*

Art Ensemble of Chicago topluluğu, müzikal stil ayrımına gitmeden, son derece renkli bir atmosfer ve farklı bir dil yaratmıştır. Bu gruba özgü bazı özellikleri Akıncı, kitabında şöyle sıralamıştır (Akıncı basılmamış yayın, s. 78):

Yabancı ülkelerin sokak müziklerini örneklemek/taklit etmek;

Sahnede satirik ya da dramatik skeçler icra etmek;

Melodi ve armoni yerine ses havuzları yaratmak;

[Performansın verbal bir komponenti olarak] şiir okumak;

Hazır akor dizilerinin üzerine doğaçlamamak.

Yer yer geleneksel caz yaklaşımlarını da kullanmak.

The Art Ensemble of Chicago topluluğu 1969'da Fransa'da kaydettikleri ilk albümleri *A Jackson in Your House*'da günlük ev aletleri ve konuşmalar gibi farklı duysal malzemeleri de müziklerine katmışlardır. Geleneksel caz müziğinden ödünç alınan melodik ve ritmik malzemeler yapı bozuma uğratılmış ve dönüştürülmüş birer müzikal kaynak olarak kullanılmıştır. Bu malzemelerin kullanımındaki yaklaşım tematik olmaktan ziyade dokusalıdır.

Grupta bir davulcunun olmaması başçı Malachi Favors'ın ritmik kurguyu oluşturan ve grubu müzikal olarak taşıyan kişi olarak işlevini artırmıştır. Kaldı ki, armonik bir yaklaşımın bulunmaması, grubun müziğinde kontrbasın genellikle bir vürmalı enstrüman olarak düşünülmesini pekiştiren bir niteliktir. Keza, Art Ensemble topluluğunun müziğinde herhangi bir plan ya da kuralın olmaması, müziğin "nereye doğru hareket edeceği"ne anlık olarak karar verilmesi, performansın ritüelsi bir kendiliğindenlikle gelişmesine olanak tanır. Bu ritüel halini daha yoğun olarak yaşatan en önemli topluluk Sun Ra Arkestra olmuştur.

AACM, The Art Ensemble of Chicago ve Sun Ra çevresindekiler gibi topluluklar için kolektif yaşam ve kolektif doğaçlama son derece önemlidir. Müzik, seslendirilerek sonlandırılan bir performans değildir. Bu kişilerin yaşamının merkezinde bulunur ve tüm yaşamlarını şekillendirir/yönlendirir; müziğe bağlam ve zamansallık katar (Berent 2010, s. 495):

Bu müziğin, gelenekle ilişkisini Art Ensemble üyelerinin formüle ettiği şu slogan karakterize eder: "Eski zamanlardan geleceğe". Bu slogan sadece Batılı-rasyonel anlamda "en eski zamanlardan geleceğe ışık tutmak" anlamına gelmez. (Afrika mitolojisindeki tasarımlar bağlamında) "zamanın duraklatılması" anlamına da gelir. Muhal Richard Abrams plaklarından biri üzerine şunları söyler: "Düşüncelerim... geleceğimidir... şimdi ve her zaman için... geçmişimi... bugünüme... ve geleceğimi sembolize eder... sonsuz bir şimdi içinde..."

The Art Ensemble of Chicago diğer kolektif doğaçlama toplulukları gibi söylemleri, duruşları ve yaptıkları müzikle siyahî cemaatin kimlik pazarlıklarına ve toplumsal yaşam içinde onurlu varoluşuna hizmet etmiştir.

Art Ensemble of Chicago'nun 1969 tarihli *A Jackson in Your House* albümünde trompette Lester Bowie, bas ve vokal Malachi Favors, saksofonlar ve klarinetler Joseph Jarman, saksofonlar, klarinetler ve flütte Roscoe Mitchell yer almaktadır. Topluluk içinde ritmik kompozisyona çok önem verilmiştir, bu yüzden grubun tüm üyeleri kendi enstrümanları ile birlikte vurmaları enstrümanlar da çalarlar.

Müzik, dinleyiciyi bir karnaval neşesiyle karşılar. Her anında dinleyicinin hayal gücünü tetikleyerek birçok durum ve yer çağırır. Bas bir melodik enstrüman olarak kullanılmış ve müzikler arasında anlatılan hikayelerin giriş temalarını seslendirmiştir. Müziğin içinde birçok teatral öğe kendini hissettirmektedir. Albümü dinlerken müzisyenlerin iletişimi ve müziği performans anında nasıl yarattıkları; jestler ve müzikal zamana tutunma şekillerinden anlaşılmaktadır. Müzikte tür, form vb. kaygılardan uzaklaşdığı için müzisyenler kimi zaman birlikte bütünsel bir yapı, kimi zamanda parçalı bir yapı kurmuşlardır. Özellikle albümün ikinci yarısında gerek noktasal jestler gerekse yaratılan atmosfer modernist bestecilerin müzikal diline yaklaşmıştır.

3.2.2.3 Ritüelistik Doğaçlama – Sun Ra ve Arkestra

Çeşitli kaynaklara göre gerçek adı Sonny Blount ya da Blount olan Sun Ra, Gary, Indiana’da büyümüş ve 1940’larda Chicago’ya gelerek Le Sony’r Ra adıyla piyanist ve aranjör olarak birçok grupta yer almıştır (Jost 1994, s. 180). Sıradışı bir hikayesi ve farklı düşünce biçimlerine eğilimiyle ayrışan Sun Ra, “kozmetik” ve teatral imgelerin öne çıktığı; açık formlu, performatif ürünleri ve “*glam*” imajıyla tanınsa da, çok yetkin bir müzisyen olduğu; önüne konan notayı hemen, hatasız deşifre ettiği; bunun gibi birçok geleneksel—“müzik becerileri (*musical skills*)” tabir edilen—yetide son derece gelişkin olmasıyla, bir dönem çok aranan, her yapıma çağrılan, deyim yerindeyse anonim bir “iş bitirici” vasfıyla sayısız prodüksiyona imza atan, üst düzey bir müzik insanıdır.

Bu güçlü arka plan çoğu zaman uzun soluklu, yoğun müzikal yapılar ile ilgilenmesine olanak sağlamıştır. Müziğinde genellikle tasarlanmış bir yapının ne zaman başladığı ya da ne zaman bittiği; keza, bir solonun ne zaman başladığı/bittiği her zaman açık olmamış; kullandığı ses malzemesi genellikle çok renkli/alacalı ve dinamik tutulmuştur. Bu dinamik yapının en önemli bileşenleri, anılan girift ses örgüsüne istisnaî müzikal kimlikleriyle katkı sağlayan 30 küsur sıra dışı müzisyendir; 1950’lerden Sun Ra’nın ölümüne kadar ayakta tuttuğu bu gürbüz ses kütlesi, *Arkestra* adlı topluluk olmuştur.

Şekil 3.33: Sun Ra Arkestra



Kaynak: <http://strangesoundsfrombeyond.com/staging/artist/sun-ra-arkestra/> [Erişim tarihi 12.02.2018]

Sanatçının kendi adında 200 küsur albümü arasında önemli bir yer tutan Arkestra kayıtlarının sayısı da 100'ün üzerindedir. Bu toplulukla gerçekleştirilen konserlerin anılan performatif doğaları, neredeyse birer ritüel olarak deneyim kazanmalarının önünü açmıştır.

Sun Ra'nın en önemli özelliklerinden biri synthesizerları (dönemi itibarıyla önce analog ses sentezleyicilerini (Moog, Crumar); eşsiz bir biçimde çaldığı/hakim olduğu “*additive synthesis*’in ataları” Farfisa orgları, ve son dönemlerinde ise FM-sentezleme teknolojisini kullanan dijital enstrümanları (Yamaha DX7, vb.) müziğinde çok yoğun kullanmasıdır. Cazda oldukça istisnaî olan bu durum; yani, akustik müzikal unsurlar ve sentezlenmiş seslerin bileşkesiyle oluşan ses örgüsü sıra dışı bir atmosfer yaratır ve müziğin diğer bir önemli özelliğini destekler: Bu diğer özellik; “kozmik” göndermeli bir teatralliktir: Performans esnasında giyilen, Sun Ra'nın ve Arkestra üyelerinin Eski Mısır ve uzay giysilerinden esinlenilerek tasarlanmış kostümleri, performansı yalnızca bir müzikal icra olmaktan çıkarır; Ra'nın deyiimiyle “astral bir deneyim”e dönüştürür. Diğer tamamlayıcı “ekstra-müzikal” öğeler ise, bizzat Sun Ra'nın kendi müzikleri için yazdığı şiirler; sıra dışı danslar ve hattâ ışık şovları gibi, performansın bütüncülüğüne²⁷ katkı sağlayan görselliklerdir.

Sun Ra'nın müziğinde de genellikle tematik bir malzemenin yorumu, çeşitlemesi, vb. çoğaltmalar; fonksiyonel armoni dizgeleri ve form gibi yapılar yoktur. Muğlak tınlayacaksa da ânın deneyimi; kolektif bilinç, “esin” ve karşılıklı tepkileşim/etkileşim/uzlaşımın doğan “*interplay*” gibi zihinsel/bilişsel/duyumsal etkilerle gerçekleştirilen tam anlamıyla bir serbest doğaçlama ritüeli olarak düşünülebilecek bir sahne performansı gerçekleştiriliyor olmuştur.

3.2.2.4 Harmolodics – Ornette Coleman


Harmolodics adlı metodoloji multi-enstrümentalist besteci ve doğaçlamacı Ornette Coleman tarafından yaratılmıştır. Harmolodics armoni, ritim ve melodiye aynı değerde önem verir (Morris 2012, s. 86). Bu metot, doğrudan tonalite ve modülasyon çerçevesinde politonalite ve diğer bir tonal merkeze hareket etmek ile ilgilidir, denebilir. Ancak Ornette

²⁷ Böylesi bütüncül, ritüelistik bir deneyim peşinde olan Sun Ra'nın Wagner'in idealize ettiği *Gesamtkunstwerk* (Bütüncül Sanat Yapıtı) kavramına uzak durmadığı savunulabilir.

Coleman'ın sistemindeki modülasyon geleneksel ton değiştirme uygulamalarından farklıdır. Bu metotta, iki önemli nokta vardır. Bunlardan biri; “müziyenin içindeki yönelme hissi”dir—bu his, Harmolodics teorisinin özünü oluşturur. Diğer belirleyici öge olan “birbirini dinlemek” ise; müzikte yaratılan *sound*'u oluşturan ilişkilerin—öznel bir ses örgüsü dokuma yolunda—aktif bir farkındalıkla göz önünde bulundurulmasıdır. Hem doğaçlama hem de cesur bir müzikal kompozisyon teorisi olan Harmolodics'in anlamı Coleman'a göre; “müzik esnasında kendi kimliğinizden vazgeçmek zorunda kalmadan çalım esnasında herhangi bir tona hareket etmek”tir.²⁸ (Aktaran: Sasaki 2011, s. 6).

Coleman'ın Harmolodics metodu temelinde bir yanlış yorumlamadan ortaya çıkmıştır. Coleman gençlik yıllarında herhangi bir müzik eğitimi almamış ve müzik adına birçok şeyi kendi başına öğrenmiştir. Harmolodics'i oluşturan ilk deneyimlerden biri de onun nota isimlerine karşılık gelen Latin harflerinin sıralamasını yanlış öğrenmesi ya da yanlış tahmin etmesi olmuştur. Coleman, Latin alfabesinde [C] harfi ile başlayan sıralamayı alfabenin ilk harfi olan [A]'dan başlayarak kabul etmiş ve böylece ilk nota olan do'yu la olarak kullanmaya başlamıştır (Sasaki 2011, s. 7).

Şekil 3.34: Coleman'ın nota isimlendirme tercihi



Genel	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
isimlendirme	C	D	E	F	G	A	B
Coleman	A	B	C	D	E	F	G

Kaynak: Hakan Kamalı tarafından hazırlanmıştır.

Coleman bu yanlış yorumlamadan yola çıkarak “harmolodic modülasyon” adını verdiği metodu yaratmış ve bir adım daha ileriye taşıyarak ölçü başlarındaki anahtarları da değiştirmeyi denemiştir (Sasaki 2011, s. 7). Bu metotla bestelediği ve Harmolodics'ten ilk kez bahsettiği eseri, 1972'de Londra Senfoni Orkestrası'nın yorumladığı *Skies of America*'dir. Eser ile ilgili Rolling Stone dergisinde, Ağustos 1972'de Bob Palmer tarafından yazılan makalede Harmolodic metot ile ilgili şu yorum yer almıştır:²⁹

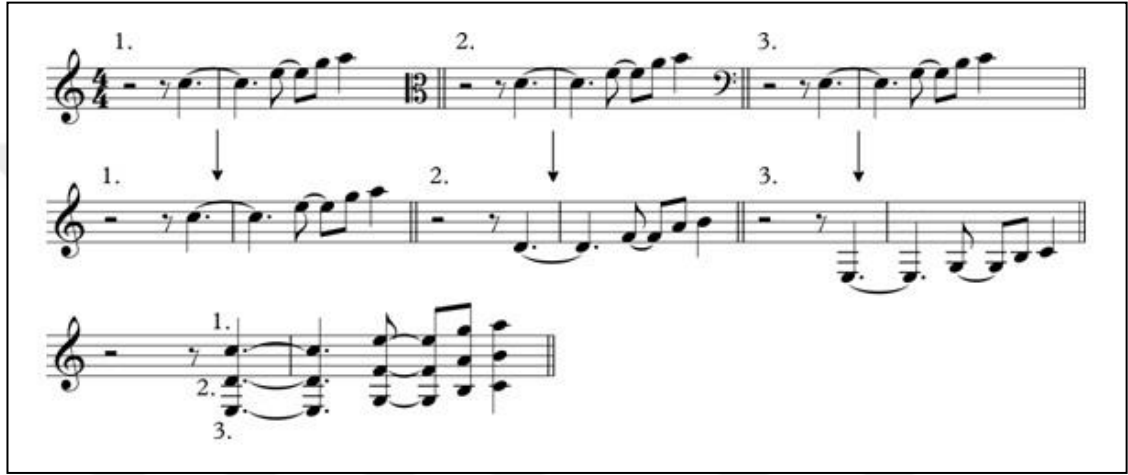
²⁸ Coleman'ın buradaki transpoze düşüncesi aslında müzikte ses katmanları yaratmak ve bu katmanlar arasında hareket etmek gibi düşünülebilir.

²⁹ <https://www.rollingstone.com/music/albumreviews/skies-of-america-19720817>, [Erişim tarihi: 5.02.2018]

Onun melodisinin hareketi üzerine temellendirilen modülasyonlar canlı ve anidir. Belirlenmiş bir melodik aralık bu akor değişimlerinin "doğru" olduğunu göstermektedir.

Coleman'ın anahtar değişimi yöntemi melodiyi sabit tutma temeline dayanır. Melodi yazıldığı bölgede değişmeden kalır ve yalnızca anahtar değişir. Böylece Coleman katmanlı bir çokseslilik elde etmiş olur. Burada kimin ne zaman ve hangi durumda anahtar değiştireceği belirlenmemiştir. Bu karar müzisyenlerin tercihlerine bırakılır.

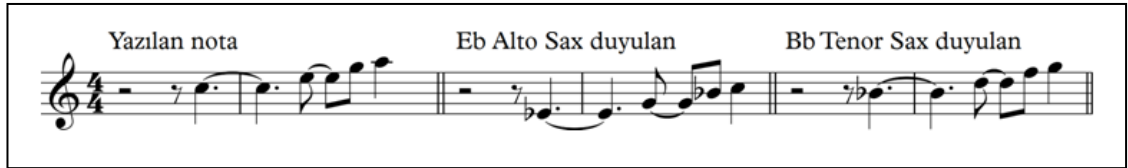
Şekil 3.35: Harmolodics anahtar değişimi



Kaynak: Hakan Kamalı tarafından hazırlanmıştır.

Coleman buna benzer bir yöntemi enstrüman çeşitliliğinde de yaratmıştır. Melodiyi alto ve tenor saksofon ile yazıldığı gibi transpoze etmeden çalar. Böylece melodi iki farklı tondan duyulmuş olur.

Şekil 3.36: Paralel armoni



Kaynak: Hakan Kamalı tarafından hazırlanmıştır.

Coleman'ın melodik doğaçlamaları belirlenmiş bir akor, gam ya da armonik zincire bağlı olmadan onun yaratmış olduğu yöntemlerle oluşmuştur. Harmolodics'in dayandığı temelleri bir soruyla şöyle açıklamıştır (Aktaran: Morris 2012, s. 87):

Harmolodics melodiyi genişletmenin temelidir. Armonik yapı, ritim ve her şeyden önce özgür doğaçlanmış bir kompozisyonun yapısının ötesinde, sadece bilindik bir II-V-I bağlantısı ya da kesin bir düzenlemede ne zaman duracağı ve başlayacağı bilinen bir melodi konsepti olarak çalınırsalardı ne olurdu?

Coleman'ın müziğinde her müzisyen kendi tercihleri doğrultusunda çalmakta özgürdür. Bunun anlamı, müzisyenlerin kesin doğru ya da öğrenilmiş uygulamalar gibi sınırlarının olmayışıdır. Coleman bu doğal yorumlamaya “harmolodic ses” adını vermiştir (Morris 2012, s. 87).

Armoni, bu yöntemlerle bir tonal merkez içinde melodik yapıların transpozeleri ile oluşan akor pozisyonlarının bir arada duyulmasıyla raslamsal olarak meydana gelir. Harmolodics'te form armonik zincir temeline dayanmaz. Doğaçlama, içinde ses katmanlarının olduğu bir diyaloga dönüşür.

Ronald Radano, Ornette Coleman'ın müzikal Modernizm düşüncesini ve dili ilk benimseyen caz müzisyeni olduğundan bahseder. Onun teorik armonik bileşim ve harmolodics formülasyonlarının Boulez'in aleatorik konseptine yakınlığına dikkat çekmiştir. Bu noktada “aleatorik” bas hatları referansı A. B. Spellman'ın *Black Music: Four Lives* kitabında görülür. Martin Williams *Free Jazz* notlarında “armonik unison” teriminin belirsizliğinden bahseder (Radano 1993, s. 109):

Harmolodics, bir müzisyenin fiziksel ve zihinsel mantığının bir grup ya da tek bir kişi tarafından birlikte müzik hissi uyandırmak için bir ses ifadesine dönüştürülmek amacıyla kullanımıdır. Armoni, melodi, hız, ritim, zaman ve cümlelemenin fikirlerin boşluğunda ve yerleşiminde eşit pozisyonu vardır.

Coleman *Down Beat* dergisinde Harmolodics'i şöyle tanımlamıştır (Downbeat 1983, ss. 54-55):

Solist olarak ya da kolektif harmolodic bütün olarak harmolodic çalmayı dinleme yolu, melodi fikrini takip etmek ve fikirlerin melodiye etkileyebilecek birçok farklı yolunu dinlemektir.

Ornette Coleman, geliştirdiği metot ile müzisyenin müziği oluşturan temel malzemeleri farklı yorumlayarak, kullanarak, melodinin çevresinde onu geliştirecek bir bütün oluşturmayı amaçlamıştır. Müzisyenin melodi, ritim ve armoniye ana malzemeler olarak benimsemesi ve her an çevresindeki ses olaylarını takip etmesi gerektiğini vurgulamıştır. Geliştirdiği metot, kendi içinde bir miktar raslamsallık ve belirlenmemişlik barındırır. Bu anlamda armonik anlamda açık yapıt kavramına yaklaşmıştır.

Coleman ile ilgili en dikkat çekici noktalardan bazıları müziğinde davulu melodik bir enstrüman gibi kullanması; bas partisini soprano saksofona çaldırması; müziğinde iki adet

bas enstrümanı melodik kurguya dâhil etmesi gibi tercihlerle geleneksel müzikal hiyerarşileri tersine çevirmesidir.

3.2.2.5 Unit Structure – Cecil Taylor

Cecil Taylor, 1950'lerin sonlarında, kimi zaman bölük-pörçük atakları; kimi zamansa tersine, tekrarlanamayacak kadar uzun cümleleri; bilinçli bir şekilde ret ettiği “swing duygusu”; masif, yoğun ses öbeklerinden oluşan girift dokuları, statik kalıplar ile takip edilemeyen hızlar arasında salınan temporal modülasyonları bulunan, dönemi için benzersiz müzik diliyle caz müzisyenlerinden ziyade modernist bestecilerin deyişine yaklaşmış olan bir müzisyendir. Kimi caz severlerce çok büyük takdir gören üst düzey piyanistik tekniği diğer yandan muhafazakâr caz takipçilerince sert biçimde eleştirilmiş; benimsediği stil üzerinden yapılan spekülasyonlar cazın ne olup olmadığına dair keskin yargıların ve tarafgirliklerin odağı olmuştur. Taylor yaşamı boyunca müziklerindeki açık ve tutarlı metodolojiye “Unit Structures” adını vermiştir (Aktaran: Morris 2012, s. 78).

Unit Structures doğaçlamanın tüm görünümüne teknik yaklaşım ve konsept içinde izin verir. Cecil Taylor'un müziğinde açık ve neredeyse bütünsel doğaçlama göz önünde bulundurulduğunda, tematik materyal doğaçlamanın yapıcı niteliğini besleyen bir yol olmasından ziyade, öncelikle armoni ile birlikte yorumlanır. Unit Structure'da tematik materyalin bir şablon olarak fonksiyonu vardır. Şablonlar bestelenmiş olabilir ya da anlık olarak doğaçlanmıştır, fakat her ikisi de performansın genişletilmesi ve sonuçlandırılması için bir materyal olma özelliği taşır.

Taylor'un yaklaşımında, çalışmada irdelenen diğer örneklerde de olduğu gibi müzisyene bırakılan özgürlük alanı, materyali yorumlama şekli ve müzikal kurguyu destekleyecek olan tüm malzemeler kaynak teşkil eder. Bu ana malzemeler her bir müzisyenin grubun diğer üyesi ya da üyeleriyle kurduğu ilişki çerçevesinde yorumlanır ve seslendirilir. Ekkehard Jost'a göre; “adından da anlaşılacağı üzere “Unit Structure”, Taylor'a özgü modeller tarafından yapısal birimler, (*units*) bir kaç saniye içinde değişime uğrar. Bu yapılar parçanın ilk bölümünde bile kademeli olarak bir çözülme içerebilir” (1994, s. 78).

Unit Structures, alışıldık uzun cümle dizilerinden ziyade bazen bir, iki ya da dört ölçülük cümleciklerden oluşan parçalı bir yapıya sahiptir. Taylor bu yapılara “hücre” adını vermiştir (Morris 2012, s. 79). Taylor bu yapılar üzerine bir çeşit hareket planı hazırlayarak müzikte formal yapıyı raslamsal olarak oluşturmayı denemiştir. Ekkehard Jost bu hareket planını “protokol” olarak tarif etmiştir (1994, s. 78). Bu protokolda müziğin başlangıç anından bitişine kadar her şey anlık olarak planlanmış ve tarif edilmiş,

ancak ses tercihleri gibi özgül bileşenlerin seçimi/yönetimi yorumcuya bırakılmıştır. Jost'un böylesi bir izleği analizi aşağıdaki gibidir (1994, ss. 78-79):

*Anacrusis:*³⁰

00:00 Davulcu tom-tom'da basit bir ritmik motif üzerine kısaca bir pasaj çalar, ardından Taylor tarafından bu motif alışılmamış akorlarla tekrar seslendirilir, böylece ritmik tansiyonun güçlü bir elementi başlar.

00:13 Alto saksofon ve trompet girer, ilk olarak özgürce vurgulu çalar, ardından uzun seslere doğru hareket eder; Taylor ve Cyrille'in zemini ritmik olarak sabit kalır, fakat davul ve piyanonun dinamik yoğunluğu artar.

00:23 Bas klarinet ve baslar (yay ile) art-arda girerler, basların görevi diğerleriyle birlikte sabit ve ağırlıklı olarak renkli bir akor oluşturmaktır...

00:57 Taylor ilk melodik parçayı F# minör gamının beş sesinden bir ritimle birlikte kurar...

Şekil 3.37: Unit Structure. Cecil Taylor'un melodik hücresi



Kaynak: Jost 1994, s. 79

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi Taylor ve grubu müziğin hemen her safhasını önceden planlayarak, bir taslakla yola çıkarlar. Ancak; kesinleşmiş bir formal yapıdan söz etmek mümkün değildir ve performans esnasında hemen her şey--esas alınan taslak uyarınca--değişebilir ya da dönüşebilir. Taylor, birçok parçasında tempo, zamanlama, dinamikler, orkestrasyon, katmanlı yapılar gibi müzikal parametreleri önceden taslak olarak hazırlamış fakat nihai halleriyle kontrol altında tutmaktan kaçınmıştır. Müziği yönlendirecek olan şey; her bir müzisyenin bu çerçevede kişisel tercihleri ve müziğin iç dinamikleridir.

Taylor'un Unit Structure'da yaptığı uygulama Free Jazz ve modernist bestecilerin raslamsallık uygulamaları arasında benzerlikler taşır. Bunlar arasında; bestecinin genel yapıyı kurgulaması, ancak mikro düzeydeki müzikal elementlerin tayin edilmesi ve hareketini yorumcunun inisiyatifine bırakması; tempo, dinamikler, artikülasyon ve hattâ form gibi müzikal parametrelerin doğaçlama esnasında tematik materyalin önüne

³⁰ **Anacrusis:** Orkestra şefi çubuğunu aşağı hareket ettirmeden önce çalınan notalar. Şiirin ilk satırına başlanmadan önce söylenen vurgusuz hece ya da bir müziğe başlanmadan önce çalınan vurgusuz bir grup nota. (Kennedy ve Kennedy 2007, s. 19)

geçmesidir. Ulaşılmak istenen noktada tınısal kaygılar ve sonoritinin müzikal olarak son derece önemli olması örneklenebilir. Jost’a göre Taylor, “Free jazz’daki özgürlüğün müzikal organizasyonun her türünden tamamen kaçış olmadığını göstermiştir.” (1994, s. 83). Bu cümle bir anlamda müzikte sonsuz bir plansızlığın olamadığının, ancak sınırlı da olsa bir kontrolün var olabileceğinin ifadesi olarak değerlendirilebilir.

3.2.2.6 Tri-Axiom Theory – Anthony Braxton

Anthony Braxton, caz müzisyenleri arasında modernist bestecilerin diline en çok yaklaşan bestecedir, denebilir. Braxton, kompozisyonlarında kendi tasarladığı görseller ile doğrudan grafik notasyon dilini kullanmış ve çizimleri hakkında “çağdaş hiyeroglifler” ifadesini benimsemiştir (Aktaran: Heffley 1993, s. 297):

Dil tek boyutludur, yaşam ise üç boyutludur. Müziğin renk ve şeklinin mistik ve derin etkileri vardır. Yalnızca bir dil bunu tarif edebilir, o da simgeseldir. Benim yaptıklarım çağdaş hiyerogliflerdir.

Braxton, yazılarında genellikle “yaratıcı müzik” ifadesini kullanmıştır: Bu terim onun müziği ve fikirlerinin yeniden örgütlenebilirliği/biçimlendirilebildiğini anlatır. *Tri-axium theory*, Braxton’un karmaşık, detaylı ve çok boyutlu metoduna verdiği isimdir. Bu metodun yapısal elementleri sentezleme, yorumlama ve keşfetmekle birlikte toplumsal grupla ilgili olarak tarihsel köken ve bakış açısı, ırksal politikalar ve çeşitli estetik etkiler ve duruşların eserini nasıl belirledikleridir (Morris 2012, s. 93).

Braxton, tasarlamış olduğu sistemi beş ciltten oluşan *Tri-Axiom Writings* adlı kitabında anlatmış ve kullandığı sembollere birer isim vermiş ve zaman zaman açıklamalar eklemiştir. Braxton kitabındaki görsellere kitabı okuyanlara onun *axium*³¹ kavramını anlamada yardımcı olmak adına “bütünleştirme şeması” adını vermiştir (Redhead ve Hawes 2016, s. 142). Braxton, çalışmasında sesleri eğrilen, şırıldayan, gürleyen sesler ve yaprak sesleri gibi isimlendirmelerle sınıflandırmış ve bir tablo hazırlamıştır.

³¹ **Axiom:** Kendiliğinden apaçık olan ve böyle olduğu için öteki önermelerin temeli ve öndayanağı olan temel önerme, koyut.

Şekil 3.38: Anthony Braxton, ses sınıflandırmaları tablosu

⌘ ⌘ ⌘	Slap sesler (yaylılar) ya da slap dil sesleri	⌘	Ses sütunu
⌘⌘⌘	Slap sesler (battuto)	⌘	Ses yığıcı
⌘	Kirli sesler	⌘	Ses yığıcı (ses sürecinde ekleme)
⌘	Pürüzsüz, akıcı sesler	⌘	Ses yığıcı (ses sürecinde eksiltme)
⌘	Yumuşak sesler	⌘	Ses örneği
⌘⌘⌘	Yumuşak ses dizileri ya da yumuşak sesler grubu	⌘	Ses biçimi (ya da biçimleri)
⌘	Sesler (nota sesler)	⌘	Belirlenmiş gam sistem sesleri
⌘	Ses hüzmesi (ya da demeti)	⌘	Sarmal sesler
⌘	Ses gövdesi	⌘	Staccato uzun sesler
⌘	Ses bloğu		

Kaynak: <http://www.criticalimprov.com/article/view/462/992> [Erişim tarihi 10.02.2018] ³²

Braxton'un sesleri/tınıları ve duysal jestikülasyonları sınıflandırarak ve tarif ederek müzisyeni yönlendirmeye başlar. Bunun sebebi geleneksel notasyonun dışında bir görsel malzeme kullanması ve hayal ettiği seslerin ancak bu gibi ifadeler yardımıyla seslendirilebileceği düşüncesidir. Örneğin; *No.193* adlı eserinde tek satırlı zaman ifadesi olmayan bir nota yazısı kullanmış ve satır başına da kendi tasarladığı bir anahtar yerleştirmiştir. Seslerin sıralaması belli fakat süre, dinamik, artikülasyon ve tempo gibi hiçbir bilgiyi nota üzerinde vermemiştir. Notanın başında yorumcunun sesleri nasıl oluşturacağı işaretlerle tarif edilmiştir.

Şekil 3.39: Anthony Braxton, No. 193, açıklamalar sayfası

1. UZUN SES	—————	7. KISA ATAKLAR	◁ ▷
2. VURGULU UZUN SES	◁—————	8. KÖŞELİ ATAKLAR	◁ ▷
3. TRİLLER	~~~~~	9. LEGATO HATLAR	~~~~~
4. STACCATO FORMLAR	- - - - -	10. DİYATONİK FORMLAR	~~~~~
5. MELODİK ARALIKLI FORMLAR	⌘	11. EĞİK FORMLAR	~~~~~
6. MULTIPHONICS	⌘	12. ALT KİMLİKLİ FORMLAR	⌘

Kaynak: <https://tricentricfoundation.org/scores/> [Erişim tarihi 23.02.2018].

Türkçe adaptasyon: Hakan Kamalı

³² **Slap:** Kamışlı enstrümanlarda kamışın ağızlığı çarptırılmasıyla, telli enstrümanlarda telin tuşeye çarptırılmasıyla oluşan vurgulu çalım şekli.

Braxton öncelikle seslerin nasıl çalınacağını tarif ettiği bir açıklama/yönerge sayfası hazırlamıştır. Bu sayfada genellikle seslerin artikülasyonları ve melodik hatların genel tarifi bulunmaktadır.

Şekil 3.40: Anthony Braxton, No. 193, ilk 3 satır

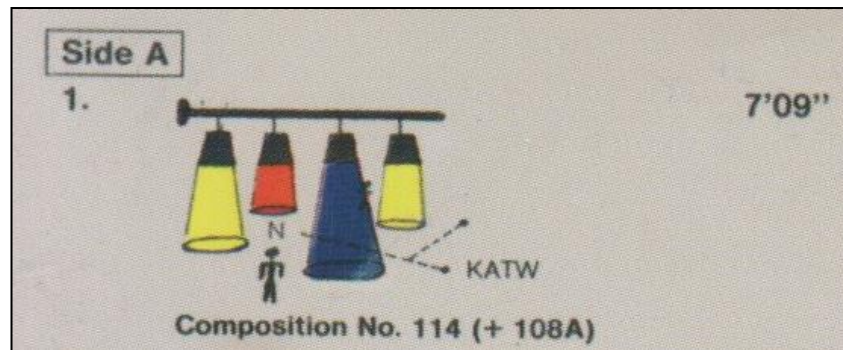


Kaynak: <https://tricentricfoundation.org/scores/> [Erişim tarihi 23.02.2018]

Braxton, bazı plak ve CD kapaklarına eserlerini görsel olarak anlatan çizimler yapmış ve kapak yazısında eseri açıklamıştır. Örneğin; *Six Compositions (Quartet) 1984* albümünde *Composition No. 114 (+ 108A)* eserinin çizimini şöyle açıklamıştır:

Composition No. 114 (+ 108A) eş zamanlı bir kompleks olup, genişletilmiş doğaçlama için temel olarak devam eden üç bağımsız sestem oluşur (müzikal fikir - solo ve kolektif). Bu Do majör ekseninde bir ses alanı olup, genişletilmiş doğaçlama için bir merkez ya da atlama noktası sağlamaktadır.³³

Şekil 3.41: Anthony Braxton, *Composition No. 114 (+ 108A)*



Kaynak: Anthony Braxton, *Six Compositions (Quartet) 1984*, cd kapağı

³³ Anthony Braxton, *Six Compositions (Quartet) 1984*, cd kapağı

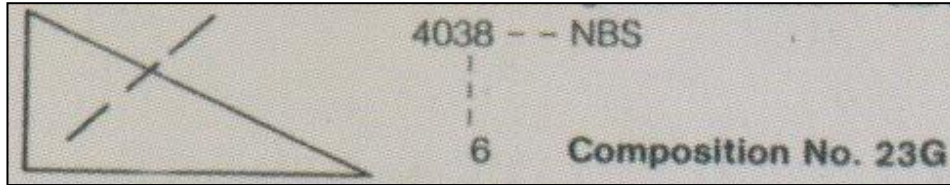
Braxton'un müzikal yaklaşımı Ornette Coleman ve Cecil Taylor'dan farklı olmuştur. Melodik malzemenin belirleyiciliğinden ve kaynak teşkil etme durumundan uzaklaşmıştır. Müziğinde ses öbekleri yaratmış, tınısal arayışlara girişmiş ve sese “yön” verilecek elastik bir malzeme gibi davranmaktan kaçınmıştır.

Braxton'un önemli çalışmalarından biri de *Pulse Tracks* adını verdiği bir yapıt serisidir. Bu çalışmaları sadece müzisyenlerin doğaçlamaları için ezgisel malzeme oluşturmak adına verdiği sekiz farklı ses/perde çerçevesinden ibarettir.

Pulse Track kompozisyonlarında melodik yapı korunur ve genişletilir. Bu gamlar ve aralıklardan oluşan melodik yapılarda tonalite belirsizdir ve herhangi bir ses sıralaması yapılabilir. Öte yandan bu yapıtlar genellikle geleneksel form takibiyle seslendirilir (ana melodi, solo, ana melodinin tekrarı). Braxton *Pulse Tracks* yapıları şöyle açıklamıştır:

Pulse Track yatay yapısal sistemler, genişletilmiş solo doğaçlamaya temel oluşturan ses noktalarını ya da dörtlük notaya dayalı ritmik yapıları vurguladı. Bu bağlamda bu kavram, dikey armonide olduğu gibi sabit metrik ses olaylarıyla yaklaşılabilir genişletilmiş yapısal aygıtların (anlar) kullanımını önermektedir. Fakat bunun yerine sürekli tekrarlanacak olan müziğin "ilerleme alanına" yönlendirildi. (...)Bu bağlamın gerçeği, umut verici bir şekilde yeni deneyimler yaşatmayı sağlayan birleşik, açık ve kontrollü bir ses alanı kurmayı amaçlamasıdır.³⁴

Şekil 3.42: Anthony Braxton, *Composition No. 23G, Pulse Track*



Kaynak: Anthony Braxton, *Six Compositions (Quartet) 1984*, cd kapağı

3.2.2.7 Oyun Müziği (*Game Piece*) – John Zorn

John Zorn besteci, aranjör ve multi-enstrümentalist bir müzisyen olarak caz ve deneysel müziğin evrimi içinde, spor oyunlarından esinlenerek tasarlamış olduğu *Lacrosse* (1976), *Hockey* (1978), *Fencing* (1978), *Pool* (1979) gibi “oyun” parçaları ile önemli bir yer edinmiştir. Zorn, tasarlamış olduğu “oyun” konsepti³⁵ ile müzikte eylem olarak

³⁴ Anthony Braxton, *Six Compositions (Quartet) 1984*, cd kapağı

³⁵ Zorn'un “oyun konsepti”nin matematikte bahsi geçen oyun kuramı ya da benzeri kuramsal temeller ile bir ilgisi bulunmamaktadır. Çünkü; oyun kuramı genellikle önceden hesaplanabilecek olan olasılıkların tahmini ile ilintilidir. Zorn'da bu gibi hesaplamalar veya tahminlere yer yoktur. Zorn'un yaklaşımı kuramdan ziyade doğrudan bir oyun tasarımıdır. Bu yüzden Zorn'un ilgili çalışmalarına oyun müziği/parçaları (*game pieces*) adı verilmiştir. Oyun müziği isimlendirmesinin ikinci tercih sebebi aynı

conduction pratiğine; aynı zamanda da modernist bestecilerin kullanmış olduğu, önceki bölümlerde anlatılmış olan açık yapıt retoriğine yaklaşmıştır.

Zorn'un "oyun müziği" konseptindeki *Cobra* (1984) adlı yapıtı, performans temeline dayalı, belirlenmiş kurallar ile şekillendirilen, kendi içinde bir yönlendirmeler sistemi bulunan esnek bir yapıdadır. Oyun konseptine yakınlığı performans esnasındaki belirlenmemişliğin spor oyunlarındaki kurallar benzeri birtakım sınırları içinde barındırmasından gelmektedir. Örneğin; basketbol oyunu temelde topun el ile kontrolü ile gerçekleştirilen belirlenmiş adım ve sayı kuralları gibi sınırlandırmaları olan bir kurguya sahiptir. Ancak; oyun esnasında topun kime ne zaman atılacağı, sayı kazanabilmek için denenecek olan yöntemler gibi belirleyici sınırları yoktur. *Cobra*'da da bu gibi benzerlikler, açıklıklar ve yorumcunun aktif katılımı ile müziğin performans anında yaratılması gibi prensipler bulunmaktadır. Birtakım yönlendirmeler veya bilgilendirmeler olmasına rağmen müzikte önceden kurgulanmış hiç bir parametre yoktur. Müziğin tamamı performans esnasında yorumcuların inisiyatifinde ortaya çıkar ve her performansta ortaya farklı bir müziğin çıkması kaçınılmazdır.

Cobra'nın herhangi bir notasyonu basılmamıştır. Müzik, üzerinde harfler, rakamlar ve özel tasarlanmış semboller bulunan kartlar; vücut hareketleri, jestler ve mimikler ile yönlendirilir. *Cobra*'da bir orkestra şefi bulunmaz, onun yerine yorumcuların müziği kurgulamalarına yardımcı olmak adına bir "suflör" vardır. Suflör'ün görevi doğaçlamanın seyri için kullanılacak olan kartlar ve tüm sembolleri organize etmektir. Performans esnasında hangi müzisyenin çalacağı kararı hem suflöre hem de müzisyene aittir. Suflör performans esnasında sırtı izleyiciye, yüzü yorumculara dönük şekilde oturur ve tüm işaret kartları ve benzeri yönlendirme malzemeleri onun önünde durur. Yorumcular suflörün yardımlarıyla müzikal atmosferi belirleyebilir, değiştirebilir, tekrarlayabilir ya da sürdürebilir. *Cobra* kolektif doğaçlama örneği olarak grup dinamiklerinin sürdürülebilmesini gerekli kılar. Yorumcuların zengin bir müzikal belleğe dinamik genişliğe ve müzikal yaratıcılığa ihtiyacı vardır. *Cobra* yorumcuların beklenmedik dokular, tınılar ve atmosferler yaratmasına fırsat verir; böylece her bir yorumcunun kendi müzikal anlayışını sergilemesine olanak sağlar. *Cobra*'da müzisyenleri yönlendirmek

zamanda konsepti karşılayacak kesin bir karşılık olmaması ve herhangi bir kavramsal karışıklığa yer bırakılmaması içindir.

amacıyla işaretler ve talimatlar için birer tablo hazırlanmıştır. Harfler, rakamlar ve şekillerden oluşan renkli kartonlar şu şekildedir:

Şekil 3.43: Cobra, işaretler tablosu

1. P POOL	1. D DUOS	1. CT CARTOON TRADES
2. R RUNNER	2. T TRADES	2. CO ORDERED CARTOON TRADES with guests
3. S SUBSTITUTE Δ	3. E EVENTS 1, 2 or 3	
4. SX SUB CROSSFADE	4. B BUDDIES	
1. MΔ G=G MΔ	1. 1 SOUND MEMORY 1	1. CUT
2. GΔ M=M GΔ	2. 2 SOUND MEMORY 2	2. CODA
3. V VOLUME Δ	3. 3 SOUND MEMORY 3	3. HOLD & FADE

Kaynak: The Noise Upstairs Workshop Programı, 28 Şubat – 14 Mart 2010, Manchester, İngiltere

Bu kartonlar altı kategoride; ağız, burun, göz, kulak, baş ve avuç içi ile yapılan yönlendirmeleri tarif eder. Oyuncular/yorumcular³⁶ suflörün etrafına yarım daire oluşturacak şekilde konumlanır ve ondan ipuçları istediklerini göstermek için elini kaldırır ya da göz teması kurar. Suflör de istekte bulunan oyuncuya kartlar ile ip uçları vermeye başlar. Müzikte belirlenmiş bir ritmik döngü bulunmak zorunda değildir. Bu yüzden her bir oyuncu herhangi bir anda—eğer sabit takip edilen bir zaman (*beat*) varsa—vuruşun güçlü ya da zayıf zamanında suflör tarafından oyuna dâhil edilebilir. Suflör ya da oyuncu herhangi bir zamanda sıradaki müzikal jesti geciktirebilir ya da bekletebilir. Bu tarifler aşağıdaki gibi açıklanabilir:³⁷

³⁶ *Cobra*'da müzisyenler öncelikle birer yorumcu olarak yer almaktadır ancak müzikal performansın orijinal tasarımı aslında gerçek zamanlı bir oyun olduğu için yorumcular artık birer oyuncuya dönüşmüştür. Bu yüzden yorumcular için oyuncu isimlendirmesi kullanılacaktır.

³⁷ 28 Şubat – 14 Mart 2010 tarihleri arasında Manchester, İngiltere'de Zorn'un *Cobra* eserinin seslendirildiği *The Noise Upstairs Workshop Programı*'ndaki işaretler ve talimatlar tabloları yorumlanarak açıklanmıştır.

Ağız işaretleri (*Mouth cues*) - Tüm permutasyonlar³⁸ güçlü zamanda³⁹ (*downbeat*) gerçekleşir.

Ağız 1. (*Mouth 1.*) - **Havuz** (*Pool*) **P** : Yeni bölümün başlangıcı. Oyuncuların doğaçlamaya başlayıp başlamamaları inisiyatiflerindedir. (Henüz) oynamayan oyuncular oyuna dâhil olabilir. Eğer yeni oyuncular oyuna dâhil oluyorsa eski oyuncular hemen, radikal biçimde stil değiştirmelidir.

Ağız 2. (*Mouth 2.*) - **Koşucu** (*Runner*) **R** : İşaret edilen oyuncunun solosunun başlangıcı; diğer oyuncular oynamaz.

Ağız 3. (*Mouth 3.*) - **Yedek değişimi** (*Substitute change*) **S** : Oynamaya devam eden oyuncular ya da solo yapan oyuncu oyun sırasını diğer oyunculara devreder.

Ağız 4. (*Mouth 4.*) **Yedek geçiş** (*Substitute crossfade*) **SX** : Suflör tarafından işaret edilen oranlarda oyuncular (ya da soloist/soloistler) *decrescendo* yaparak/sönümlenerek sırayı diğer oyuncu/oyunculara bırakır.

Burun işaretleri (*Nose cues*) - Seçilen oyuncular güçlü zamanda (*downbeat*) başlar.

Burun 1. (*Nose 1.*) **Duo'lar** (*Duos*) **D** : Bir oyuncu herhangi bir oyuncuyla göz teması kurar ve ikili, birlikte doğaçlamaya başlar. İkili, kendi kesitlerinin başladığı ve bittiği anı kesin olarak belirtmek zorundadır. Ardından diğer bir ikili doğaçlamaya başlayabilir ve istendiği kadar bu ikili düzeninde çalınabilir.

Burun 2. (*Nose 2.*) **Alış-veriş** (*Trades*) **T** : Oyunculardan birinin çağrısıyla doğaçlamaya başlanır ve oyuncuların birer birer eklenmesiyle bir zincir olarak devam edilir. Herhangi bir zamanda bu zincir başlatılabilir ya da durdurulabilir.

Burun 3. (*Nose 3.*) **Olay 1, 2 ya da 3** (*Events 1, 2 or 3.*) **E** : Çağrı yapan oyuncu olayın numarasını belirler. Tüm oyuncular belirlenmiş olan oyunu herhangi bir güçlü zamandan sonra çalar. Bir sonraki çağrıya bağlı olarak bu olaylar kısa kesilebilir.

³⁸ Müzikal oyun tasarımındaki tüm jestler, hamleler ve oyuncuların gerçekleştirecekleri her hamle.

³⁹ Suflörün oyuncuların başladığı ya da bitirdikleri anları işaret ettiği noktalar güçlü zamanlar olarak kabul edilir. Bunun dışında herhangi bir metronom değerine dayanan bir güçlü zaman anlayışı yoktur.

Burun 4. (Nose 4.) Ortaklar (Buddies) B: Duo gibidir; ancak ortaklar önceden belirlenir ve değiştirilemez. Sadece duo olarak çalınır ve sonra tekrarlanmamak üzere sonlandırılır.

Göz işaretleri (Eye cues) - Çağrı yapan oyuncuyla güçlü zamanda başlanır.

Göz 1. (Eye 1.) Karikatür alış/verişi (Cartoon Trades) CT: Herkes susar ve bir oyuncudan diğerine hızlıca aktarılacak şekilde tüm oyuncular tek notalar/sesler/olaylar (pointilist bir tavırla) çalar. Oyuncular bu yayılımı yaratabilmek için göz teması kullanmalıdır.

Göz 2. (Eye 2.) Talep edilen karikatür alış/verişleri (Ordered Cartoon Trades) CO: Çağrıyı yapan oyuncu tarafından belirlenecek şekilde oturma sırasına göre sağdan sola ya da soldan sağa doğru herhangi bir zamanda ikili ya da üçlü gruplar olarak doğaçlama yapılır. Bu işleme başlarken göz teması kurmak şarttır.

Kulak işaretleri (Ear cues) – Grup müziği; güçlü zamanda permutasyonlar.

Kulak 1. (Ear 1.) G=G (G=G) MΔ: Grup aynı kalır (çalan oyuncular değişmez); fakat radikal olarak farklı bir tür müzik ya da jest çalınmaya başlanır.

Kulak 2. (Ear 2.) M=M (M=M) GΔ: Müzik aynı kalır; ancak oynayanlar aniden durur; diğer oyuncular oyunu devralır.

Kulak 3. (Ear 3.) Ses seviyesi (Volume) V: Çağrıyı yapan oyuncu tarafından belirlendiği gibi *crescendo* ya da *decrescendo* yapılır. Süflör, hız ve ses şiddetinin değişim yoğunluğunu belirler.

Baş işaretleri (Head cues)

Baş 1. (Head 1.) Ses hafızası 1. (Sound Memory 1.) 1: Oyuncu/oyuncular çalınan müziğin bir bölümünü hafızalarına alırlar.

Baş 2. (Head 2.) Ses hafızası 2. (Sound Memory 2.) 2: Oyuncu/oyuncular hafızaya alınan müziği hatırlar.

Baş 3. (Head 3.) Ses hafızası 3. (Sound Memory 3.) 3: Hatırlanan müzik mümkün olduğunca eksiksiz ve doğru çalınmalıdır.

Avuç içi işaretleri (Palm cues) - Bitirmek için iki kez reddedilebilir.

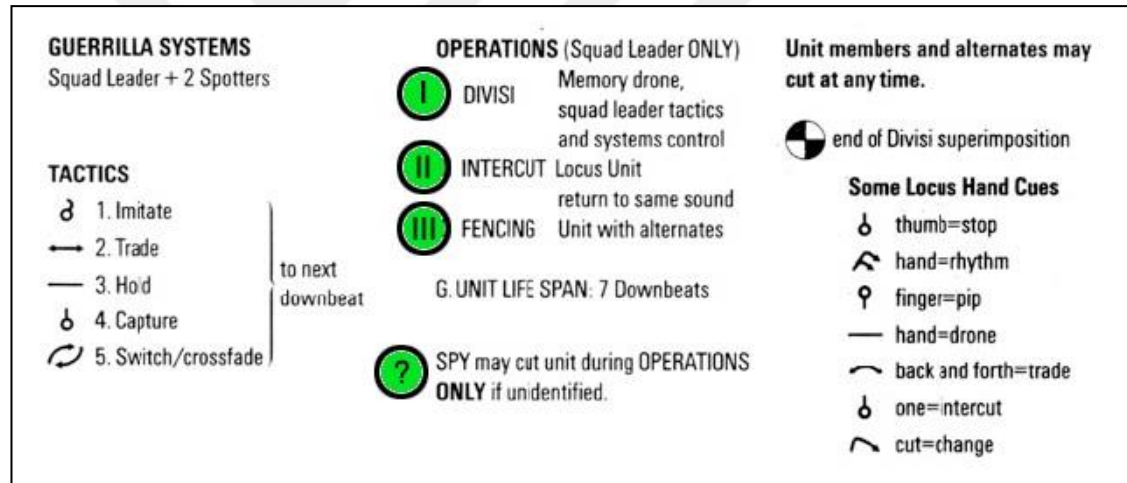
Avuç içi 1. (Palm 1.) Kes (Cut) ■■: Aniden durmak.

Avuç içi 2. (Palm 2.) Koda (Coda) □■: Güçlü zamandan 6 – 10 saniye sonra müziği sonlandırmak için *coda* çalınır.

Avuç içi 3. (Palm 3.) Tut ve gittikçe şiddeti azalarak bitir (Hold & Fade) ■■■: Oyuncu o an hangi aktivitedeyse onu devam ettirir ve *fade out*⁴⁰ yaparak bitirir.

Süflör ve oyuncular tarafından müziğin sürekliliğini sağlayan bu işaretlerle birlikte Zorn, bu müzikal tasarımına “Gerilla Sistemleri” adını verdiği “taktikler ve operasyonlar”ı da eklemiştir ve aşağıdaki gibi göstermiştir:

Şekil 3.44: Gerilla Sistemler, Taktikler ve Operasyonlar



Kaynak: The Noise Upstairs Workshop Programı, 28 Şubat – 14 Mart 2010, Manchester, İngiltere

Cobra oyununda en sıradışı öğelerden biri de Zorn’un “gerilla” olarak isimlendirdiği görevdir. Oyunda kartlar ve işaretlerin yanında bir diğer önemli araç da oyuncuların saç bandı takmasıdır. Saç bandı sürekli takılmaz, bir oyuncu ne zaman saç bandı takarsa bir gerillaya dönüşür. Gerilla olan oyuncu süflöre doğru hareket etmek zorundadır ve şunları yapabilir:

⁴⁰ *Fade out:* Müziğin şiddetinin giderek azalarak sona ermesi.

- i. Kuralları görmezden gelebilir. (istisnalar: gerektiğinde GÖZ işaretleri verildiğinde çalar. BAŞ işaretlerinde ise; ezberlediği müziği çalmak zorundadır.) İsteddiği zaman herhangi bir şeyi çalmakta özgürdür.
- ii. Diğer oyuncuları ele geçirir (oyunu durdurur).
- iii. Herhangi bir şey çalabilir.
- iv. Oyun devam ederken aniden diğer oyuncular gibi herhangi bir çağrıda/istekte bulunabilir.
- v. Diğer oyuncularla taktiklerden birini gerçekleştirebilir.
- vi. Bir takım oluşturmak için diğer iki oyuncuyu gözcü olarak seçer; bu gözcüler artık gerilla güçlerine sahiptir.

Taktikler:

Herhangi bir oyuncu gerilla tarafından çağırılabilir. Tüm taktikler bir sonraki güçlü zaman işaretine kadar sürer.

- i. Taklit (sahtekâr parmak⁴¹): Gerillanın işaret ettiği oyuncuyu taklit eder.
- ii. Alış-veriş (kollarını kullanarak): Belirlenen oyuncuyla 4'lü *trade*⁴² yapar.
- iii. Tut (düz avuç içi): Seçilen oyuncu *drone*⁴³ çalar.
- iv. Ele geçirmek (baş ya da orta parmak ile): Tüm performansı durdurmak.
- v. Değiştirmek/ses şiddetini azaltarak çapraz rol değişimi: Oyuncular aniden ya da *fade out* yaparak rol değişirler.

Cobra, tüm bu kurallar, yönlendirmeler, roller ve kişilere sunduğu açık alanlar ile kolektif doğaçlama olmakla birlikte; aynı zamanda yorumcuların/müzisyenlerin aktif katılımlarıyla bir oyuna dönüşür. Bu özelliği ile önemli bir “oyun müziği” (*game piece*) örneğidir. Zorn, tüm bu kurguyu tasarlarken herhangi bir melodik, armonik, dokusal veya formal yönlendirmeden kaçınmış ve oyuncuların dikkatlerini kurguya, suflöre, müziğin

⁴¹ Sahtekâr parmak: Gerilla olan kişinin sırasının gelmesi için parmak işareti yapan kişiyi aynen taklit etmesidir. Amacı, suflör'ün dikkatini dağıtmak ve oyunda bir kaos ortam yaratmaktır.

⁴² **Trade:** Caz müziğinde iki ya da daha çok müzisyenin birlikte karşılıklı sıra ile, birbirlerinin çaldığı cümleler ya da cümleciklerden ritmik ya da melodik alıntı yaparak (birbirlerini taklit ederek) doğaçlama yapması. *Trade*, eğer bir ritmik döngü (ölçü) varsa belirlenmiş ölçü sayısı kadar parçalar halinde yapılır. Her müzisyen aynı uzunlukta doğaçlama yapar. Genellikle form üzerinden yapıldığında form sonlarında, açık doğaçlama yapıyorsa da istendiği zaman, *trade* ölçülerinin sonunda işaret verilerek sonlandırılır.

⁴³ **Drone (çalmak):** Herhangi bir melodik, ritmik ya da armonik hedef olmadan uzun sesler ile dokusal bir kesit yaratmak.

takibine ve birbirlerine vermelerini amaçlamıştır. Ortaya çıkan ses örgüsünü tamamen oyuncuların tercihlerinin belirlemesini istemiştir.

Cobra, müzik yaparak performe edilen detaylı bir oyun tasarımıdır. Bu özelliğiyle performans pratiklerinin önünü açması ve geliştirmesi açısından önem taşır. *Cobra* ile birlikte müzisyen artık sadece müzikal düşünceler ya da kaygılardan ziyade artık performans dinamikleri üzerine de aktif rol almaya başlamıştır.

3.2.2.8 Conduction

1950 sonrasında kolektif doğaçlamaya güçlü şekilde yön vererek onu kontrol altına alınabilir bir malzemeye dönüştüren en önemli uygulamalardan biri *conduction* olarak anılan yöntemdir. *Conduction*, besteci, trompetçi/kornetçi Lawrence Douglas “Butch” Morris tarafından tasarlanmış ve geliştirilmiştir. “Büyük *ensemble*’lardaki müziğin yapısını esnetmek hayâliyle yola çıkan Morris, kendi yaratmış olduğu 18 farklı şef hareketiyle müziği kolektif bir yaratıcılık haline getirir” (Akıncı, s. 105). *Conduction*’da geleneksel anlamda yapıt, orkestra ve şef ilişkisi yoktur. Müziğin gövdesini doğaçlama oluşturur. Önceden belirlenmiş ya da tamamen anlık olarak keşfedilmiş müzikal malzeme şefin yönlendirmeleriyle tınısal ya da formal olarak genişletilir veya sonlandırılır.

Conduction’da (yönetilmiş doğaçlamada) şef müzik besteleyebilir, düzenleyebilir ya da yazılmış veya yazılmamış müziklerden bir çeşit heykel yapabilir. Kelime hazinesi olarak işaretler, mimikler (jestler), geleneksel orkestra yönetme yöntemlerini kullanabilir. Şef bir ritim, armoni veya melodi başlatabilir ya da değiştirebilir; yapıyı ya da formu geliştirebilir; isterse her an artikülasyon, cümleme ve ölçüyü değiştirebilir... *Conduction*, doğaçlama yapan topluluk için yaşayan bir müzikal araçtır.⁴⁴

Conduction, sonik düzenlemeyi ya da kompozisyonu oluşturmak ya da değiştirmek için bir yönlendirme sözlüğü ileme ve yorumlama uygulaması; melodi, ritim, tempo, akor bağlantısı, artikülasyon, müzikal ifade veya formun perde, dinamik (hacim/yoğunluk/yoğunluk) manipülasyonu yoluyla başlatma veya değiştirme imkanı veren, besteci/şef ve yorumcular arasında bir yapı-içerik değişimi; tını, süre, sessizlik ve gerçek zamanlı bir müzik organizasyonudur.⁴⁵

Conduction, şefe ve her bir yorumcuya kolektif doğaçlama içinde bireysel bir özgürlük alanı sunar. Bu alan bir kaç noktada Batı müzikal geleneğiyle karşıtlık gösterir. Geleneksel anlamda besteci, müzikal kurguyu oluşturarak neredeyse tüm müzikal parametreleri kontrol altında tutarak perde, süre, form, armoni vb. malzemelerle müziğin

⁴⁴ Butch Morris, *Dust to Dust* cd kitapçığı, s. 1

⁴⁵ <http://www.conduction.us/>, 11.02.2018, 20:54

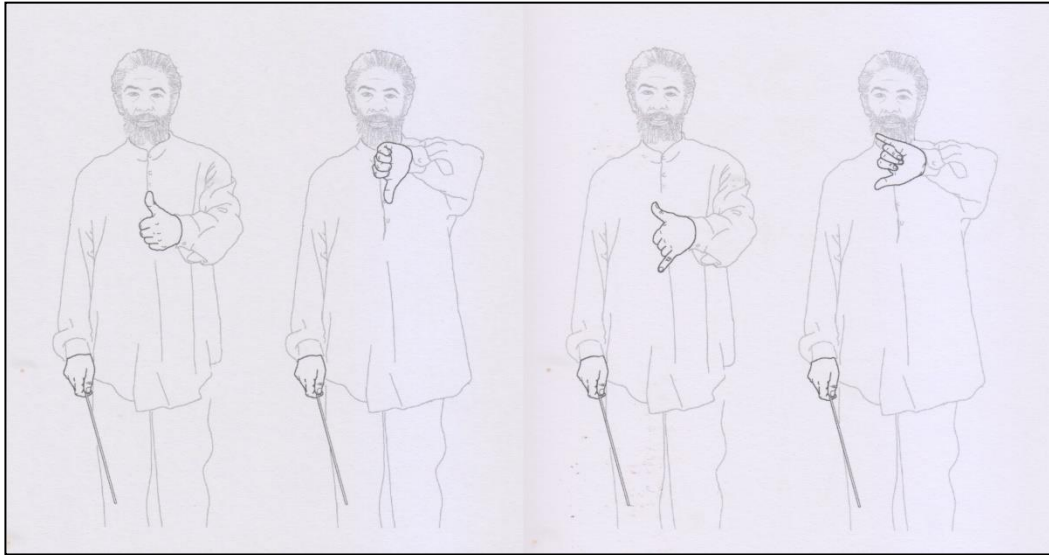
varoluş şeklini belirler. Bu durum *conduction*'da aynı değildir. Müzikal malzeme herhangi bir yorumcudan kaynaklanabilir. Şef yorumcuların kendi kompozisyonlarını yaratmalarına destek olur.

Conduction, bir topluluğun yazılmış bir müzikal malzeme olmadan şefin öngörüsüyle ilerleyen yönlendirmeler ve işaretler bütünü olarak; teorik formdan ziyade fiziksel olarak gerçekleştirilmesi gereken bir uygulama aracıdır. *Conduction*'da (Morris 2017, s. 29):

- Şef, müziğin temel yapılarını basit ve çabukça kurar.
- Yorumcu, topluluğun ürettiği müzikal bütün içinde eşsiz bir ses yaratma özgürlüğü ve sorumluluğuna sahiptir.
- Şef ve yorumcular, tamamen anlık olarak müzikal formu yaratma fırsatına sahiptir.
- İlgili herkes (şef, yorumcular ve dinleyiciler) bu merak dolu anı deneyimleme fırsatı bulur.

Conduction'da tüm müzikal parametrelerin nasıl yönlendirileceği belirlenmiş ve sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmayla birlikte Morris her bir parametreyi kesin olarak yönlendirebilmek amacıyla bir beden dili yaratmıştır. Örneğin; tonalite / perde ve oktav değişimiyle ilgili olarak:

Şekil 3.45: Conduction, Tonalite / Perde ve Oktav değişimi işaretleri



Kaynak: Morris 2017, ss 104-105

3.3 ÜRETİMSEL (*GENERATIVE*) MÜZİK MODELLERİ

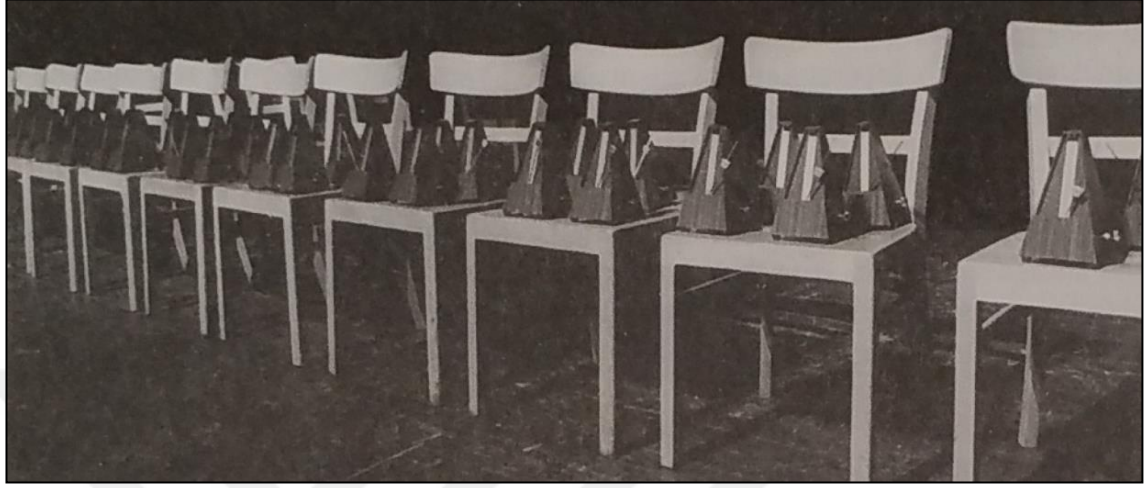
Başta Cage, Brown, Boulez ve Stockhausen gibi öncü besteciler ve aynı dönemde Coleman, Braxton, Zorn ve Taylor gibi caz müzisyenlerinin de katılımıyla artık bestecinin tüm müzikal kurguyu yönetmekten elini çekerek, müziğin kendini yaratma sürecini performans anına taşıyan, ve böylelikle radikal biçimde dönüşen müzik algısı; teknolojik gelişmeler ve müzikte elektronik donanım desteğinin de var olmasıyla birlikte yepyeni bir dile doğru evrilmiştir. Bu yeni dil bir yandan bahsedilen tüm denemeler ve performanslara, diğer yandan da stüdyo, bilgisayar ve kayıt teknolojilerinin sunduğu olanaklardan beslenerek üretimsel müzik (*generative music*)⁴⁶ dolaşıma girmiştir.

Üretimsel müzikte esas olan müzisyenin müzikal bir kompozisyon yaratması yerine müziğin kendini yaratabilmesi için bir mekanizma tasarlamasıdır. Böylelikle kişi artık besteciden ziyade bir tasarımcıya dönüşür. Müziği yaratacak olan yapıyı kurgular ve başlatır. Bu noktadan itibaren müzik artık oluşturulan mekanizma doğrultusunda, kurgunun sağladığı olanaklar ve marjları gene verili algoritma uyarınca belirlenmiş bir raslamsallık çerçevesinde ortaya çıkar ve kendi kendini üretmeye başlar. Bu tasarım biçimine en yalınkat ve öncü örneklerden biri György Ligeti'nin (1923 – 2006) *100 Metronom için Senfonik Şiir* (1962) adlı yapıtıdır. Yapıtı, 100 mekanik metronom ve iki icracı için tasarlanmıştır. Kesinlikle mekanik metronomlar kullanılmalıdır, elektronik metronomlar kesinlikle kullanılamaz ve yapıtın performansı kesinlikle dinleyici kitlesi önünde gerçekleştirilmelidir. 50 ile 144 değerleri arasında ayarlanmış 100 adet mekanik metronom uygun rezonatörler olabilecek ahşap bir platform, ahşap sandalye ya da masa; ya da iki adet kuyruklu piyano üzerine (orkestradaki çalgı gruplarını çağrıştırırcasına) yerleştirilir. Metronomlar başlatıldığı andan itibaren ortaya çıkacak olan ritmik kurguyu öngörmek mümkün değildir. Müziğin hangi dokuyu oluşturacağı, dokuların yoğunluk değişimleri bilinemez. Müziğin başlangıç anından itibaren ne zaman sonlanacağı da en son metronomun ne zaman duracağı ile belirlenir. Bu da son metronomun hangi değerde çalıştığı ve zembereğinin ne kadar kurulduğuyla ilgilidir. Müzik başlar kendisini üretir, yaratır ve sona erer, besteciye de yalnızca bu kurguyu izlemek/dinlemek kalır. Yapıtın

⁴⁶ Bu çalışmada *Generative Music* terimine karşılık olarak anlam bütünlüğünü korumak amacıyla *Üretimsel Müzik* tercih edilmiştir.

adına yansıtılan ironik göndermenin yanı sıra işleyişindeki kendiliğindenlik Modernizm'in bu evresi için oldukça çarpıcıdır.

Şekil 3.46: G. Ligeti, 100 Metronom için Elektronik Şiir performans görseli



Kaynak: György Ligeti, Poème Symphonique for 100 Metronomes, Schott Musik, 1982, Mainz, s. 2

Müziğin kendini ürettiği bir diğer örnek olarak Steve Reich'in (1936) müzikal kompozisyon ile birlikte tasarlamış olduğu *Pendulum Music* (1968) gösterilebilir. *Pendulum Music, 2* ya da daha fazla mikrofon, amplifikatörler, hoparlörler ve yorumcular için tasarladığı bir ses enstalasyonudur. Reich sistemi şöyle kurmuştur: Hoparlörler (genellikle 4 adet) ön tarafları yukarıya bakacak ve tek bir çizgi oluşturacak şekilde dizilmiştir. Hoparlörlerin üzerinden tavandan aşağıya doğru mikrofonlar sarkıtılır (genellikle 4 adet) ve birer sarkaç gibi sallandırılır. Bu devinim sayesinde hoparlörlere yaklaşıp uzaklaşan mikrofonlar, en yakın konumlarında (30 cm kadar) en şiddetli uğultuyu; hoparlörlerin merkezine denk geldiklerinde çıkan en keskin *feedback*⁴⁷ sesini verirler. Süreç/kompozisyon şöyle işler: Tavandan sarkıtılan mikrofonlar karşılıklı ikişerli gruplar oluşturan yorumcular tarafından yaklaşık 150 cm mesafeden bırakılır ve mikrofonlar hoparlörlerin üzerinde salınmaya başlar. Karşılıklı salınım halinde olan mikrofonlar anlık olarak hoparlörlerin üzerinden geçerken *feedback* yaparlar ve ortaya çıkan ses duvarlarda asılı başka bir hoparlör grubundan duyulur ve istenirse o hoparlörler yeniden mikrofonlanarak kaydedilebilir. Mikrofonların salınımı, salınımın ne zaman biteceği ve salınım esnasında birbirleriyle hangi anda ne kadar ve nerede kesişecekleri öngörülemezliği için bu bir çeşit raslamsal kompozisyon örneği olarak düşünülebilir.

⁴⁷ *Feedback*: Geri besleme.

Performansçıların tek görevi mikrofonları ilk anda serbest bırakmaktır. Bu andan itibaren birer izleyici/dinleyiciye dönüşerek performans sonuna kadar beklemeye başlarlar.

Şekil 3.47: Steve Reich, *Pendulum Music* performans görseli



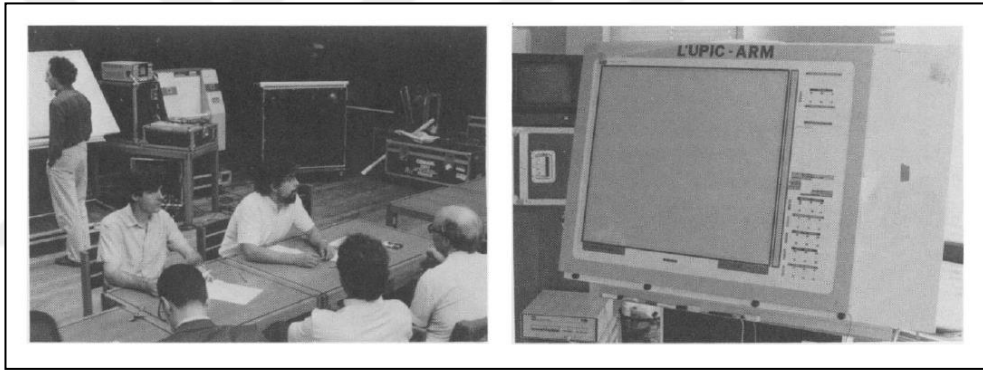
Kaynak: <https://teropa.info/loop/#/reichphasing> [Erişim tarihi 11.04.2018]

Burada sorgulanabilecek olan şey üretimsel müziğin “kurulu bir mekanizma mı?” yoksa bir “müzikal kompozisyon mu?” olduğudur. Bu müzikte mekanizma besteci olan ya da olmayan herhangi biri tarafından kurgulanabilir. Mekanizmayı oluşturan öğeler içinde müzikal unsurlar olabilir ya da olmayabilir. Bu durumda sonucun da ne kadar müzikal değeri olacağı sorusu da gündeme gelebilir. Müziğin ontolojisinin tartışıldığı 60’lı yıllarda, özellikle deneyselliğin, performatifliğin ve felsefiliğin ağır bastığı bir iklimde böylesi soruların afakî kaldığı; sanat/sanatçı; yapan/izleyen/alımlayan/... ayrımlarının silikleştiği de bir gerçektir.

Bu noktada elektronik müzik çalışmalarıyla dikkat çeken bir diğer besteci de Iannis Xenakis (1922 – 2001) olmuştur. Aslen inşaat mühendisi ve mimar olan Xenakis ileri matematik bilgisi ve müzikal donanımıyla birlikte matematiksel tabanlı elektronik müzik çalışmalarını yapmak için 1966’da Paris’te L’Equipe de Mathematique et Automatiques Musicales (EMAMu) (Matematik ve Müzik Otomatığı Ekibi) adında bir stüdyo kurmuştur. Ardından bu stüdyonun adını Centre d’Etudes de Mathematique Musicales (CEMAMu) (Müzikal Matematik Çalışmaları Merkezi) olarak değiştirmiştir. Bu stüdyoda matematik, akustik ve bilgisayar donanımı aracılığıyla müzikal ve görsel kompozisyon alanlarında metodolojiler geliştirmek ve çalışmalar yapmayı amaçlanmıştır.

Xenakis, matematiksel hesaplamalar ile bestelediği müziklerinin tasarım süreçlerinde haftalarca, bazen de aylarca süren hazırlık aşamaları geçirmekteyken bu hesaplamaları daha hızlı yapabileceği bir donanıma ihtiyaç duymuştur. 1961 yılında bu hesaplamalar için bilgisayar kullanmaya başlamış ve 1962 yılında iki orkestra için kompleks oyun matrislerinin hesaplamalarını kullanarak yazdığı ilk eseri *Strategie* olmuştur. Xenakis bu çalışmalarını yaparken müziği grafiğe dönüştürmek için daha bütünsel ve genel bir yol bulmak istemiş ve UPIC (Unite Polyagogique Informatique de CEMAMu) (CEMAMu Bilgisayar Bilimi Birimi) adını verdiği bilgisayar destekli bir besteleme ortamı geliştirmiştir. Bu sistem, üzerinde doğrudan çizimler yapılabilen bir tablet/proje masası görünümündedir ve bestecinin arayüzler ve pedagojik konulardaki temel kompozisyonel araştırmalarının gelişimine büyük katkıda bulunmuştur.

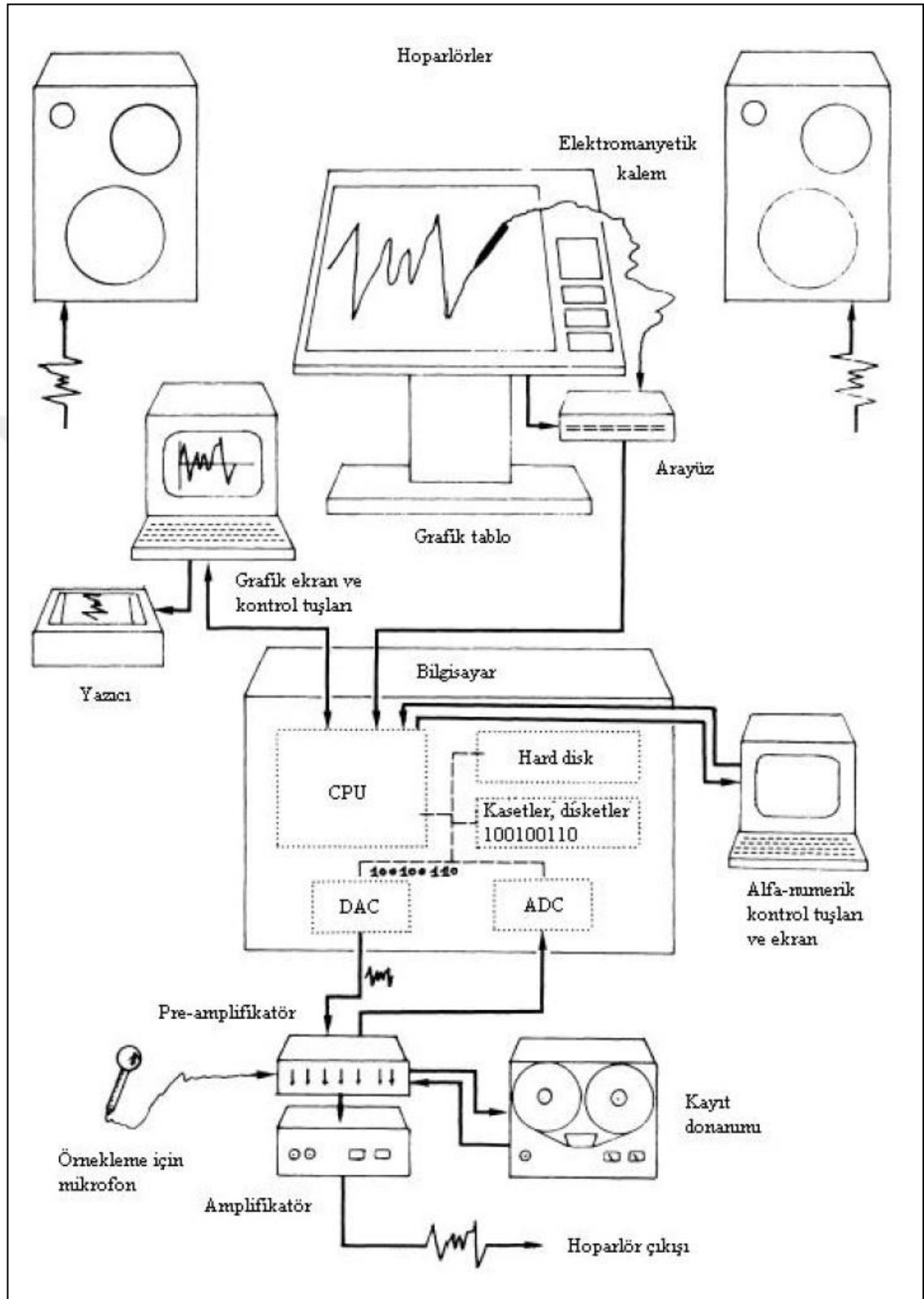
Şekil 3.48: UPIC Stüdyosu



Kaynak: Lohner 1986, s. 43

UPIC kullanıcıya interaktif bir sistem sunar. Grafik çizim tablası 60 x 75 cm boyutlarında milimetrik çizgilerden oluşan, ölçeklendirilmiş, dokunmaya duyarlı bir alandan meydana gelmiştir. Tablet kendisi için tasarlanmış olan bir kalemle kullanılır ve kalemin ucunun pozisyonu X-Y koordinatları tarafından milimetrenin 1/4'ü kesinliğinde UPIC tarafından algılanabilir. Çizim alanının yanında komut fonksiyonlarının kontrolü için paneller vardır. UPIC'in içinde yalnızca ses üretiminden sorumlu bir modül bulunmaktadır. Bilgisayarın içinde önceden belirlenmiş sesler bulunmaz. Sistem çizilen şekli önce veriye; ardından da 2 boyutlu sayısal koordinatları sese dönüştürür.

Şekil 3.49: UPIC ekipman yapısı ve sinyal akışı



Kaynak: Lohner 1986, s. 45. Bu görsel Hakan Kamalı tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

Şekil 3.50: Xenakis ve UPIC sistem çizim tableti



Kaynak: <http://120years.net/upic-system-iannis-xenakis-france-1977/>
[Erişim tarihi 11.04.2018]

Xenakis, UPIC sistemini tasarlarken pedagojik tarafını da hayâl etmiş ve gerçekleştirmiştir. Kolektif bilinçle yaşayan, AACM toplulukları gibi siyahî toplulukların kendi içlerindeki destek ve yardımlaşma prensibine benzer olarak⁴⁸ Xenakis de bu sistemi besteci veya müzisyen olmayan kişilerin denemesi için stüdyoya turlar düzenlemiştir. Amacı; daha önce herhangi bir müzikal kompozisyon deneyimi olmayan kişilerin ve özellikle çocukların UPIC sistemi aracılığıyla kompozisyonel deneyimi yaşamaları ve kendi müziklerini üretebilmeleri olmuştur.

⁴⁸ Bahsedilen siyahî topluluklarda herkese açık ortak ve ücretsiz dersler, katılım şartı bulunmayan müzik toplulukları ve bir dernek gibi işleyen bir yapı mevcuttu. Bu ortama girebilmek için o topluluğunu üyesi olmak yeterliydi.

Şekil 3.51: Xenakis ve UPIC sistemi deneyen çocuk grubu



Kaynak: <http://www.musicainformatica.org/topics/upic.php>
[Erişim tarihi 11.04.2018]

3.3.1 Analog Modüler Sistemlerde Üretimsel Müzik

Kayıt, stüdyo ve ses sentezleyicilerin gelişen teknolojisiyle birlikte artık müzik analog sistemler ile de yaratılmaya başlanmıştır. Bu sistemlerde tüm müzikal üretim birbirine bağlanmış (*patch*) modüler sistemler ile yapılır ve interaktif bir performansa dönüşebilir.

Bu modüller ses sentezlemek için tasarlanmış analog cihazlardır. Bu cihazlar raslamsal olarak dokular, tınılar, kimi zaman melodik karakter sergileyebilecek ses örgüleri oluşturabilir. Üretimsel müzikte ses tamamen cihazlar ile yaratılabileceği gibi önceden kaydedilmiş sesler de kullanılabilir—modüller bu seslerle “beslenebilir” ya da verili sesler modüllerce manipüle edilebilir. Burada önemli olan şey cihazları kontrol eden kişinin eğer isterse müzikal yapıyı da sınırlı bir şekilde kontrol altında tutabileceğidir. Sınırlılıktan kasıt şudur: Kontrol mercii—“kompozitör” ya da “ıcracı” kavramları bu noktada yetersiz kalabilmektedir—sesin ne zaman hangi donanım ile üretileceğine karar verebilir ancak sesin son hâli analog modülün tasarımı ve yapabilirlikleriyle, kimi zaman da S/H jeneratörleri gibi, bizatihi raslamsallığa koşut parametreleriyle belirlenmiştir. Müzikal dokunun türü, tınısal yoğunluğu, sesin tüm parametreleri gibi kararlar—yukarıda belirtilen marjlar dâhilinde—müziği kurgulayan kişiye aittir.

Analog bir üretimsel müzik donanımında voltaj seviyesi ve ses seviyesini (*volume*) kontrol eden VCAS (*Voltage Control Amplifier System*) sistem, dalga formu animatörü (*waveform animator module*), *reverb* ve *delay* gibi zaman bazlı efektleri yönetecek bir

modül, ritmik kontrolü düzenleyici ve doku yaratmaya yardımcı (*quantizer*) olacak modüller (*loop*), harmonizer ve sese doğrudan müdahale edebilecek sentezleyiciler gibi modüller bulunabilir.

Şekil 3.52: Analog Modüler Sistem



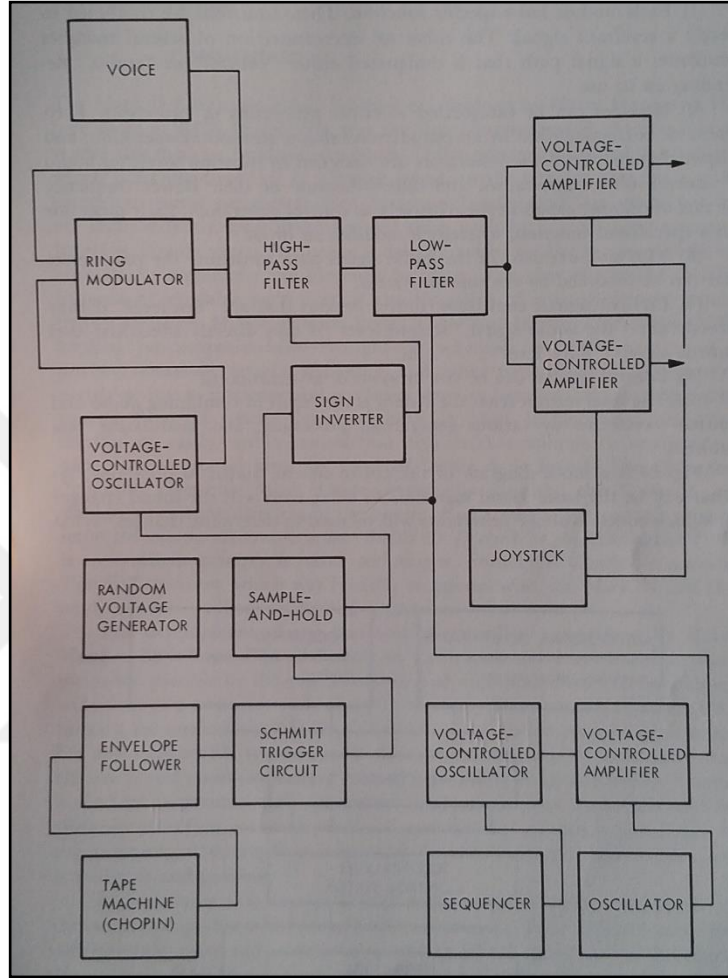
Kaynak: <https://www.muffwiggler.com/forum/viewtopic.php?t=193608&sid=fea54074ff79ed9b5e0f970b1269f73b> [Erişim tarihi 11.04.2018]

Bu modüler sistemlerde ses yaratılabilir, yapı bozuma uğratabilir, işlenebilir veya donanımın sunduğu olanaklar çerçevesinde kompleks dokular veya tınlar oluşturulabilir. Burada modülleri yönlendiren kişi aynı zamanda performansın yorumcusudur. Her hamlesi müzikal kurguyu yönlendirir. Müziğin ne zaman başlayıp biteceği; dokunun ne zaman sıklaşıp seyrekleşeceği; ritmik veya melodik unsurların tayini gibi noktalarda karar verici pozisyonundadır.

Bu sistemlerin cazibesi, çoğunlukla keyfi bir kullanımı, deyim yerindeyse cihazlarla oynama deneyimini yaygın kılmıştır. Öte yandan Gottfried Michael Koenig'in *Funktion Grün, Rot, Gelb, ...* gibi kurucu eserler; Pauline Oliveros'un erken dönem çalışmaları analog ortamda üretimsel müziğe tarihsel örnekler olarak verilebilir. Ayrıca

kompozisyonel otomatizme elveren bir örnek olarak analog sinyal akışı da sürecin yönetimi açısından önemlidir.

Şekil 3.53: Analog sinyal akışı diyagramı



Kaynak: Appleton & Perera, s. 165

3.3.2 Dijital Sistemlerde Üretimsel Müzik

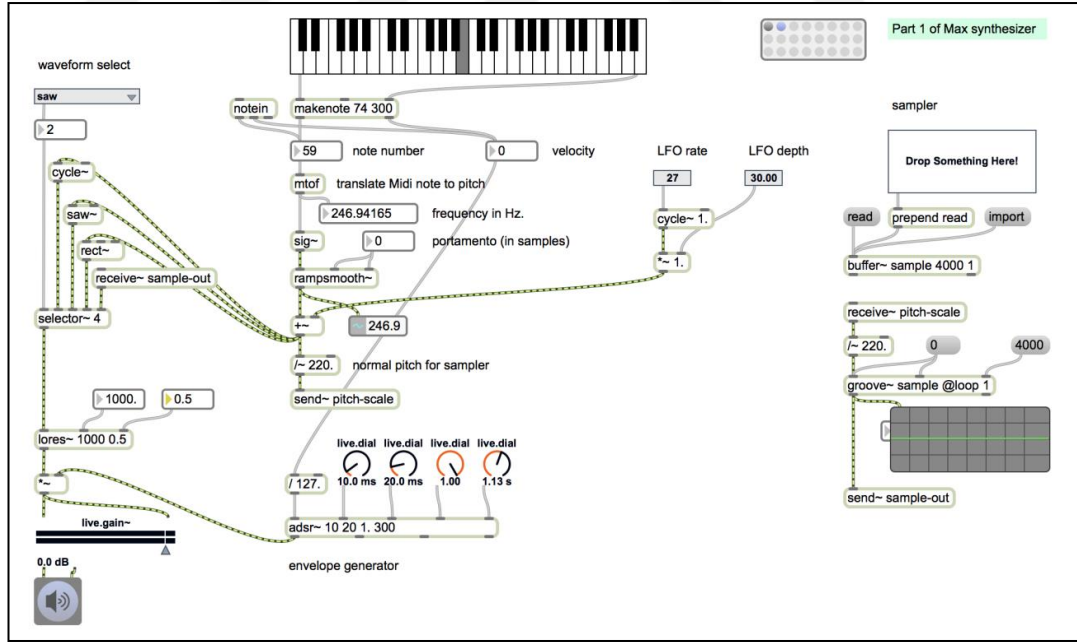
Üretimsel müzik analog modüler sistemlerde gerçekleştirilebildiği gibi bunların birer simülasyonu olarak düşünülebilecek, bilgisayar ortamında yazılımlar aracılığıyla da yapılabilir. Burada süreç genellikle aynıdır; değişen bilgisayar yazılımlarının sunduğu olanaklar, dijital sentezleyicileri, ses bankaları vb. gibi ortamlarda daha çok sanal malzeme ile çalışılabilir. Bunlara Ableton Live, Max MSP, Modular Monsters, Audio Realism ABL Pro vb. ses sentezleyici yazılımları örnek olarak gösterilebilir. Yazılım ile yapılan çalışmalarda tüm kontroller genellikle bilgisayar ekranındaki arayüzler üzerinden yönetilir.

Şekil 3.55: Ableton Live arayüzü



Kaynak: <https://www.ableton.com/en/live/> [Erişim tarihi 11.04.2018]

Şekil 3.56: Max Yazılımı arayüzü



Kaynak: <http://reactivemusic.net/wp-content/uploads/2015/03/Screen-Shot-2015-03-19-at-1.16.19PM.png> [Erişim tarihi 26.04.2018]

Dijital ortamda üretimsel müziğe örnek aramaya gerek bırakmayacak şekilde son derece yoğun bir uygulama trafiği olduğunu belirtmek; gerekirse İnternet üzerinden dolaşıma sokulan herhangi bir Max uygulamasını izlemek yeterli olacaktır.

Böylesi programlar gün be gün artmakta; özellikle açık kodlu uygulamalar dünyanın her köşesinden yapılan katkılarla neredeyse izlenemeyecek bir hızda gelişim göstermektedir. Bu sürecin belki de en önemli katkısı müziği “demokratikleştirmesi”; standart müzisyen tanımının ve kurumsal sultalarının ötesine çıkarmasıdır.



4. BULGULAR

Müzik duyuşal bir tasarım olarak var olmuş ve notasyon sisteminin sunmuş olduğu olanaklar çerçevesinde de somut bir materyale dönüşmüştür. Müzik yazısının sınırlarından sıyrılmayı amaçlayan besteciler zaman içinde birçok yöntem denemeye ve bu yöntemleri birer tasarım olarak sunmaya başlamışlardır. Notasyon görselliğe dayılı bir grafik sunumdur; değişen şey bu sunum içindeki örgütlenmeler ve peşine düşülen ifadelerin organizasyonu ve içeriği olmuştur.

Bu tez çalışmasında açık yapıt poetikası çerçevesindeki raslamsallık, belirlenmemişlik, besteci – yorumcu – partiyon ilişkisi ve doğaçlama kavramları ele alınmış ve her bir yapıt özelinde süreci ve yöntemi anlamaya yönelik bazı bulgular elde edilmiştir. Örneğin; Earle Brown'un *December 52* eserinin somut sunumu aslında hayata geçirilememiş bir mekanik tasarımdır. Gerçekleşmeme sebebi ise yine fiziksel ve tasarımsal nedenler olmuştur. Ancak bu durum eserin seslendirilme aşamasında majör bir engel teşkil etmemiştir. Raslamsallık, Belirlenmemişlik, şans uygulamaları ve doğaçlama birbirinden ayrılamayan birer kavramlar ve yöntemler bütünü olmuşlardır. Bahsedilen besteciler ve eserleri bu kavram çerçevesinin içinde yer almıştır.

Savaş sonrası dönem birçok yeniliğe ortam sağlamıştır. Bunun başlıca sebepleri sosyal, politik veya ekonomik olmuştur. Ancak sanat üretimi noktasında ivmeleyici, hattâ bütünleştirici bir tarafı olduğu da düşünülebilir. O dönemde artık çok farklı düşüncelere sahip birçok sanatçı birbirinden farklı birçok sanat yapıtını birbirleriyle birlikte ya da haberdar olarak yaratmışlardır. Çalışmanın ikinci kısmı bu sürece odaklanmaktadır: Statik form anlayışının kırılmaya başladığı bu dönemde hangi türden olursa olsun müzisyenler birbirlerinden ve farklı bir çok üretimden haberdar olmuş ve birbirlerinden etkilenmiştir. Bu iletişim ortamı birbirine benzer reflekslerle üretilmiş birçok sanatsal; çalışmanın odağı itibariyle de müzikal örneği ortaya çıkarmıştır. Bu üretimlerde kullanılan yöntemlerin benzerliğiyle birlikte sonuçların da tımsal benzerliği gözden kaçmamaktadır.

Başta salt akustik olarak üretilen böylesi müziklerdeki tüm yenilik ve gelişmelerin doğal uzantısı ya da bir benzeri yansımaları elektronik müzik dünyasında da karşımıza çıkmıştır: Her yeni fikir kendisini yeni bir donanım, yazılım ya da uygulama olarak somutlaştırmıştır. Tüm bu tasarımlar ve kullanım pratiklerinin amacı yine müziği statiklikten kurtarmak olmuş ve müzisyeni teknik veya kuramsal sınırlardan uzaklaştırmaya hizmet etmiştir.

Bu çalışmada herhangi bir müzik türü ya da besteci/müzisyen bir diğeri ile karşılaştırılmamış, yalnızca aralarındaki bağlantılar keşfedilmeye çalışılmıştır. Her bir besteci ve müzisyen yeni bir fikir bularak kendi sistemlerini bir tasarıma dönüştürmüş ve uygulamasını yaparak müzikal bir sonuç elde etmiştir.



5. TARTIŞMA

Bu tez çalışması, benzer zamanlarda ortaya çıkmış olan farklı müzik türlerindeki benzer üretimleri form kavramından uzaklaşma perspektifinde araştırmayı amaçlamıştır. Bu anlamda bilime yaptığı katkı düşünüldüğünde; farklı türlerde müzikler ya da uygulamalar olsalar da her birinin tasarım ve uygulama anındaki süreçleri göz önüne sermek açısından gösterilen çaba ve disiplinlerarası yaklaşıma itibarı dikkate değerdir. Odaklanılan olgular, besteciler veya yapıtlar konuyu ve süreci doğrudan özetleyecek bir anlayışla seçilmiştir. Örnekler genellikle öncü ve ayırt edici bir tasarım özelliği havi olacak şekilde tercih edilmiştir. Bu anlamda temsilî öncü besteciler/müzisyenler ve yapıtları irdelenmeye çalışılmış ve yakın dönemlerin henüz sınanmamış/üzerinde oydaşılmamış, uzak ve radikal örneklerden kaçınılmıştır. Bilimsel bir saptamanın ancak belli bir sınanma/doğrulanma/yanlışlanma sürecinin ardından gerçekleşebileceği inancıyla, daha güncel örneklerin daha sonra gerçekleştirilebilecek bir çalışmanın konusu olduğu düşünülmüştür.

Tezin ana fikirlerinden biri müzikal türler arasındaki üretim süreçlerinin benzerliği ve sonuçların tınsal yakınlığının araştırılması olmuştur. Süreçlerin benzer olmasıyla birlikte müzikal sonuçların da yakınlığı çerçevesinde sınanmış olan hipotezlerin doğruluğu bir ölçüde kabul edilmiştir. Örneğin; müziği statiklikten kurtarmak ve tınsal yeniliklere ulaşılması amacıyla genellikle tüm besteciler ve müzisyenler melodik ve armonik materyalin kullanımından benzer şekilde uzaklaşmışlardır. Ritmik malzeme ise her müzik türü için en güçlü materyal olma özelliğini korumuştur. Müzikte zamanla ilişki kurma aşamasında da yine müziği statiklikten kurtarma çabaları vuruş ve ölçü kavramların sorgulanmasıyla benzer sonuçlar vermiştir. Tez çalışmasına başlanırken tüm bu bileşenler araştırılmaya başlanmış ve her bir örnek aynı titizlikle sorgulanmıştır. Örnekler incelendikçe süreçlerin ve sonuçların yakınlığı çerçevesinde tez çalışmasının bütünlüğü oluşmuş ve araştırmayı sonuç aşamasındaki verilere ulaştırmıştır.

6. SONUÇ

Tez çalışmasının çıkış noktasında müzikal olarak farklı sayılan türlerde ne gibi bağlantılar, benzerlikler olduğu; farklılıkların hangi kriterler üzerinden şekillendiği soruları yer almıştır. Bu arayışlar içinde bağdaştırıcı bir kavram olarak öne çıkan “açık yapıt”ın Avrupalı ve Amerikalı modernist bestecilerin üretimlerine yansıyan poetikası; bu bestecilerin Raslamsallık ve Belirlenmemişlik kavramları üzerine çalışmaları; buna koşut olarak caz müzisyenlerinin statik form anlayışından uzaklaşma çabaları ve üretimsel müzik (*generative music*) bağlamında yazılım ve donanım desteğiyle birlikte gelişen yeni bir müzikal dil, ötesinde yaratıcı paradigma oluşturma süreçleri incelenmiştir.

Açık yapıt, temel olarak bestecinin eser üzerindeki hakimiyetinin bilinçli olarak azalması ya da bestecinin kendini tüm parametreleri kontrol eden, Romantizm’ce atfedilen “tanrısallık” yaftasından alıkoymasıyla başlar: Artık sanat eseri yalnızca onun kontrolünde değildir; bir başka aktör olan yorumcunun etkisi altında yapıt, deyim yerindeyse yeniden kurgulanır—“rekompoze” edilir. Yorumcuya açık bırakılan alanlarla tasarımın birçok parametresi bizatihi icra sürecine, icracının inisiyatifine bırakılır. Metrik zaman kavramının değişmesi, ses tercihleri ve doku oluşumları şansa dayalı seçimlerle birlikte dönüşmeye başlar. Bu durum yapıtın kontrolünün artık yalnızca bestecinin değil, diğer aktörlerin elinde olduğu ve böylelikle tasarımın statiklikten çıkarak her yeniden seslendirilişinde ortaya yepyeni ve bambaşka bir yorumun, ötesinde: eserin çıkacağıının göstergesidir. Bu yüzden açık yapıt özelliği taşıyan eserlerin aslında hiçbir zaman tamamlanmış olmadıkları; kapalı bir nitelik taşımadıkları düşünülebilir.

Açık yapıt, öncelikle formal bir belirsizlik yaratmasına rağmen, form dışında diğer parametrelerin de belirsizleşmeye başlamasıyla bütünsel bir açıklığa kavuşur. Bu yüzden açık yapıt, formal bir arayışla ortaya çıkmış olsa bile; yalnızca formal bir yaklaşım olarak kalmamıştır.

Ortaya çıkan ürünün somutluk kazanabilmesi için açıklık ortamı besteci tarafından hazırlanır—bestecinin kritik konumu bu adımı atmasında; bu inisiyatifi benimsemesinde belirginlik kazanır. Öncelikli seçimler gene de bestecinin tasarrufundadır; açık alanlar

öngördüğü doğrultu ve çerçevede; besteci tarafından tanımlanacak sınırlarda belirlenir; keza, ses malzemesi, yorumcu ya da enstrümantasyon gibi tercihler de besteci tarafından tayin edilebilir; ya da tüm bunlardaki inisiyatifin terki, gene bestecinin tasarrufunda sayılır. Bu şekilde yapıtın tüm kurgusu, benimsenen strateji ve malzemenin kullanımına göre değişmeye başlar.

Öte yandan “açık yapıt” kavramının müzikte kesinleşmiş, üzerinde oydaşılmış bir tanımı yoktur. Gene de konu üzerine araştırma yapıldığında, literatürde kabul görmüş tüm kaynaklarda Cage’in Belirlenmemişlik ve Boulez’in Raslamsallık yaklaşımlarına atıfta bulunulduğu görülür. Boulez ve Stockhausen gibi besteciler 1950’lerde Darmstadt’taki seminerler dizisinde Cage’in Belirlenmemişlik kuramı üzerine düşüncelerinden etkilenerak “açıklık” kavramı üzerine yoğunlaşmışlardır. Yakın sayılsalar da, Cage’in Belirlenmemişlik anlayışı ve Boulez’in Raslamsallık kavramı arasında belirginleşen en büyük fark; Cage’in başta sistematik bir yaklaşıma sahip olmaması—ve böylelikle dönem müziğini muhtaç olduğu koşulsuz özgürlük anlayışıyla tanıştırmaması; bunun aksine, Avrupalı bestecilerin kavrama daha kuramsal yaklaşımları; rastlantıyı dahi “çok iyi planlanmış olmalı” düsturuyula disipline etme girişimleridir.

Bu kavram; yapıt, yapıtın notasyonu ve seslendirme aşamasındaki yoruma açıklık çerçevesi içinde anlam kazanır. Açık yapıt, temelinde; eserin seslendirme anında formal olarak yoruma açıklığı ve besteleme anından başlayarak her seslendirmede yeni bir eserin ortaya çıkmasına elverme gibi istendik belirsizlikleri kapsar.

Grafik notasyon, açık yapıt içinde öncelikli bir araç olarak yaratıcı bir görsel malzemeye dönüşmüştür. Belirleyici müzik yazısından betimleyiciye; oradan da görsel arayüzler ve gramerle zenginleşen, biçim değiştiren “notasyon” besteci ve yorumcu arasındaki ilişki de değiştirmeye başlamıştır. Tekrarlamak gerekirse: Besteci eserin yaratım sürecinde artık yalnız değildir. Bu durumda eserin her seslendirilişinde yorumcuyla birlikte ortaya çıkacak yeni bir esere tanık olur. Zira, açık yapıt bir besteleme eylemine değil, bir kavram arayışına veçhedir. Yapıtın belirsizleşmeye başladığı noktada ortaya çıkan sonuçlar ve belirsizlik halini yaratan unsurlar, açık yapıtın bizatihi kendisini oluşturur.

Caz müzisyenleri de Savaş sonrası dönemde benzer tınısal ve formal arayışlara girerek birçok müzikal deneyim kazanmış, uygulama yaratmışlardır. Caz müziğinde bestelenen

eser hacmi Avrupa çoksesli müziği geleneğine göre oldukça küçüktür. Ancak bu karşılaştırmanın materyale yaklaşım açısından ne tür farklılıklara koşut olduğu gözden kaçırılmamalıdır: Örneğin; bir piyano sonatının birkaç bölümden oluşarak 10 ila 20 dakika arasında değişebilen süresiyle yorumlandığını varsayalım. Eser içinde müziğin özünü oluşturan bir ana tema ve ona kontrast oluşturacak diğer müzikal fikirler ve bunların gelişimiyle birlikte eser devinir ve son bulur. Yorumcunun genel olarak ne yapacağı bellidir ve eserin dokusal yoğunluğu da genellikle değişmez. Ancak; caz müziğinde ana temayı oluşturan müzikal cümlesi esas malzemeyi oluşturur ve bu malzmeden daha fazlası yorumcuya verilmez. Müzisyenin elinde bazen 12 ölçü hacminde ezgisel materyal ve akor bağlantıları dışında bir başlangıç malzemesi bulunmaz. Burada beliren, caz müziğinin kendini yaratma ve üretme prensipleriyle Avrupa çoksesli müziği arasındaki en büyük fark; caz müziğinde müziğe kimlik ve hacim kazandıracak tüm eylemin icracının tasarrufunda olmasıdır. Hattâ bu edim icracıya tanımlanmış başat görevdir. Müziğe hareketlilik kazandırmak, müzikal dinamikleri belirlemek gibi önemli kararlar caz müzisyeninin (icracısının) inisiyatifindedir.

Avrupa çoksesli müziğinde form genellikle cümle örgüsü ve yapıya işaret ederken; caz müziğinde form genellikle ana temayı içeren *head melody*'e işaret eder. Her iki durumda da formun varlığı yadsınamaz. Bu noktada form yapısal olarak ister müzisyen için belirlenmiş olsun; ister belirlenmek üzere müzisyenin inisiyatifine bırakılsın her iki durumda da besteci, yorumcu/müzisyen; formun statik belirleyiciliğinden sıyrılmak istemiş ve müziğin performans anında kendi dinamiklerini yaratarak kendisini oluşturmaya izin vermek istemişlerdir.

Formun belirleyiciliğinden sıyrılmaya çabalayan besteci veya müzisyenler artık dokusal, tınısal ve ritmik arayışlar içine girerek kendi denemelerini yapmaya başlamışlardır. Modernist bestecilerde bu açık yapıt kavramı çerçevesinde Raslamsallık ve Belirlenmemişlik kavramları çevresinde şekillenirken, caz müzisyenlerinde gövde metinde bahsedildiği üzere; *harmolodics*, *Tri-Axiom Theory*, *conduction* veya *oyun müziği* gibi stratejiler üzerinden deneyimlenmiştir. Tüm bu denemelerin ortak noktaları şöyle sıralanabilir:

- i. Formun statik belirleyiciliğinden uzaklaşma çabaları;
- ii. Tınısal yoğunluk ve sonoriteyi müzisyenin (icracının) belirlemek istemesi;

- iii. Bestecinin bir müzik bestelemekten ziyade bir mekanizma, strateji veya bir tasarım yaratması;
- iv. Yorumcunun/müziyenin müziğin oluşum sürecinde aktif rol oynaması;
- v. Müziğin her seslendirmede yeniden üretilmesi;
- vi. Müziğin kimi zaman görsel/hareketsel/mekânsal sunumlarla birlikte ritüelistik bir bütünsellik içinde deneyimlenmesi;
- vii. Doğaçlamayı bireysellikten kurtararak kolektif bir eyleme dönüştürmesi.

Tüm bu ortak noktalar modernist besteciler ve caz müzisyenlerinde hemen hemen aynı dönemlerde ortaya çıkmıştır. Eser denemeleri, seslendirme uygulamaları ve sonuçları da hem tınısal hem de müzikal olarak birbirlerine yakındır. Her iki alanın, kimilerine göre müzikal “kutbun” temsilcileri özde benzer bir dil yaratmışlardır, denebilir. Bu noktada bu iki farklı müzik türünün üretken müzisyenlerinin birbirlerinden haberdar oldukları ve birbirlerini müzikal olarak takip ettikleri; benzer kaygılar kadar benzer merakları da paylaştıkları düşünülebilir.

Üretimsel müzik (*generative music*) bağlamında ortaya konmuş olan çalışmalara bakıldığında gene bu anlayıştan uzaklaşmadığı; teknolojik donanımlar ve yazılımların da desteğiyle müzisyenlerin benzer amaçlar peşinde, benzer süreçleri deneyimleyerek, gene benzer sonuçlara ulaştıkları görülmektedir. Buradaki en majör fark, sesi oluşturan kaynağın akustik, elektronik ya da dijital olmasından ibarettir.

Savaş sonrası dönemin sanatsal ve toplumsal ortamı düşünüldüğünde ve ortaya konmuş ürünlerin somut ve soyut görünümleri üzerinden bakıldığında; bu benzerlikler ışığında, artık caz müzisyeni veya herhangi bir tür müziğe ait bir besteci ya da yorumcu ayrımı kalmadığı sonucuna varılmıştır. Bu nedenle ortaya konan çalışmaların müzikal türler özelinde bir değerlendirmesi yapılmamıştır. Vurgulandığı üzere, ortaya çıkan sonuçların benzer olduğu gibi bu sonuçları ortaya çıkaran nedenler ve süreçler de benzerdir.

Sonuç olarak açık yapıt hangi müzik türlerinde ortaya çıkarsa çıksın müziğin yeni bir dil oluşturmasına, zenginleşmesine, müzisyenin/yorumcunun kendisini daha özgürce ifade etmesine ve müziğin çoğulcu bir kimlikte, kolektivite ekseninde deneyimlenen bir varoluşa dönüşmesine hizmet etmiştir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akıncı, Ş., *Öteki Caz*. (Manuskript), İstanbul, 2017
- Alkan, E., 2006. *Sembolizm*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Appleton, J. H., & Perera, R. C., 1975. *The Development and Practice of Electronic Music*. New Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Bailey, D., 2001. *Doğaçlama*. A. Bucak (Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Berent, J. E., 2010. *Caz Kitabı: Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına*. N. Ozan (Çev.), Üçüncü Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Brindle, R. S., 1995. *The New Music The Avant-Garde since 1945*. Second Edition. New York: Oxford University Press.
- Cage, J., 2011. *Seçme Yazılar*, S. Fırıncıoğlu (Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cope, D., 1976. *New Music Notation*. Iowa: Kendall Hunt Publishing
- Cope, D., 1993. *New Directions in Music*. Sixth Edition. Iowa: Brown & Benchmark Publishers.
- Eco, U., *Açık Yapıt*. P. Savaş (Çev.), İstanbul: Can Yayınları (orijinal basım tarihi 1967).
- Heffley, M., 1996. *The Music of Anthony Braxton*. Connecticut: Greenwood Press.
- Jost, E., 1994. *Free Jazz*. New York: Da Capo Press.
- Kennedy, M. & Kennedy, J., 2007. *Oxford Concise Dictionary of Music*. New York: Oxford University Press.
- Liebman, D., 2013. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Mainz: Advance Music.
- Manav, Ö. & Nemutlu, M., 2011. *Müzikte Alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Marcial, B., 2003. *Stephane Mallarme-Profil*. Ö. Aygün (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Morris, J., 2012. *Perpetual Frontier The Properties of Free Music*. Ontario: Riti Publishing.
- Morris, L. B., 2017. *The Art of Conduction A Conduction Workbook*. D. Veronesi (Ed.). Italy: Published by Karma & Tilton Gallery & Pozitif
- Radano, R. M., 1993. *New Musical Figurations: Anthony Braxton's Cultural Critique*. Illinois: University of Chicago Press.

- Randel, D., 1995. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Redhead, L. & Hawes, V. (Eds.), 2016. *Music and/as Process*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Sasaki, M., 2018. http://www.kyoto-seika.ac.jp/researchlab/?post_type=bulletin&p=222 [Erişim tarihi 18.04.2018]
- Sauer, T., 2009. *Notations 21*. New York: Mark Batty Publisher
- Schoenberg, A., 1999. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber
- Smith, W., 1973. *Notes (8 Pieces) Source a New World Music: Creative Music*. New York: Leo Smith Published.
- Soder, A., 2008. *Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire: A Study of Vocal Performance Practice*. New York: Edwin Mellen Press.

Sürekli Yayınlar

Şenürkmez, Y. K., 2004. Açık Yapıt-Müzik İlişkisi Bağlamında İlhan Usmanbaş'ın Üretimine Bir Bakış. *Dipnot*. (2), ss. 79-80.

Coleman, O., 1983. Prime Time for Harmolodics. *Downbeat*. (July), pp. 54-55.

Lohner, H., 1986. The UPIC System: A User's Report. *Computer Music Journal*. (10), pp. 42-49.



Diğer Yayınlar

- 12 Years of Electronic Music, 2018. <http://120years.net/upic-system-iannis-xenakis-france-1977/> [Erişim tarihi 11.04.2018]
- Arkestra, S. R., 2018. <http://strangesoundsfrombeyond.com/staging/artist/sun-ra-arkestra/> [Erişim tarihi 12.02.2018].
- Berio, L., 1958. *Sequenza per Flauto Solo*. Milano: Edizioni Suvini Zervoni.
- Boulez, P., 1963. *Piano Sonata No. 3*. Wien: Universal Edition
- Computer Music Sources, 2018. <http://www.musicainformatica.org/topics/upic.php> [Erişim tarihi 11.04.2018]
- Critical Studies in Improvisation, 2018. <http://www.criticalimprov.com/article/view/462/992> [Erişim tarihi 10.02.2018]
- Çöloğlu, M. E., (2005). Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. Yy. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE.
- Fawcett, R. 2018. <http://musicnotation.org/wiki/notation-systems/equiton-music-notation-by-rodney-fawcett/> [Erişim tarihi 23.04.2018]
- Göksel, N., (2006). Umberto Eco'da Yorumlamanın Sınırları. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi SBE.
- Ligeti, G., (1982). *Poème Symphonique for 100 Metronomes*, Mainz: Shott Musik.
- Logothetis, A., 2017. http://anestislogothetis.musicportal.gr/the_graphic_notation/?lang=en, [Erişim tarihi 24.03.2017]
- Morgan, R. P., 1998. *Antologia de la Musica Del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Muff Wiggler, 2018. <https://www.muffwiggler.com/forum/viewtopic.php?t=193608&sid=fea54074ff79ed9b5e0f970b> [Erişim tarihi 11.04.2018]
- Music Radar, 2018. <https://www.musicradar.com/news/tech/13-of-the-best-modular-plugin-synths-and-creative-environments-610221> [Erişim tarihi 11.04.2018]
- OKURGAN, O. (2015), Dans Kompozisyonunda Raslamsallık ve Belirlenmemişlik Öğeleri, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE.
- Penderecki, K., 1961. *Threnody to the Victims of Hiroshima*. California: Belwin Mills Edition.
- Peykoğlu, M., (2007). 20. Yüzyıl Müziğinde Grafik Notasyon Kullanımı. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi GSE.

Reactive Music, 2018. <http://reactivemusic.net/wp-content/uploads/2015/03/Screenshot-2015-03-19-at-1.16.19-PM.png> [Erişim tarihi 26.04.2018]

Stockhausen, K., 1956. *Klavierstücke XI*. Wien: Universal Edition.

Teropa, 2018. <https://teropa.info/loop/#/reichphasing> [Erişim tarihi 11.04.2018]

The New Grove Online Dictionary [veri tabanı]

Tricentric Foundation, 2018. <https://tricentricfoundation.org/scores/> [Erişim tarihi 23.02.2018].

