

# Müzikte Yapısalcılık

---

*Bestecilikte Serializm  
Boulez ve Stockhausen Etkisi*

---

Mehmet Okonşar  
mehmet@okonşar.com

27 Mayıs 2008

## İçindekiler

<b>1 Bir Besteci Olarak Yapısalcılık</b>	<b>5</b>
1.1 Günümüz Müzik Paleti . . . . .	5
1.2 Günümüzde Genellikle Öğretildiği Biçimde Tonal Gramer Kuralları . . . . .	5
1.3 Yapısalcı Düşüncenin Besteci Bakımından En Önemli Özellikleri	7
1.3.1 Bütünlük ve Yeterlik . . . . .	7
1.3.2 Dönüşümler Sistemi . . . . .	8
1.3.3 Form-Düzenleme . . . . .	8
1.4 Müzikte Yapısalcılık Bir Düşünce Akımı Olarak Belirleniyor . . . . .	9
1.5 Yapısalcılığın Besteciye Getirdiği Olanaklar . . . . .	11
1.5.1 Bestecilik Talzemesinin Kontrollü Bir Biçimde Ele Alınması ve Uygulanabilmesi . . . . .	11
1.5.2 Müzik Yapıtının İçinde Aranılan Bütünlük ve Çeşitleme Özellikleri . . . . .	12
1.5.3 Dönüşümler Sistemi . . . . .	12
1.5.4 Çalışılan Yapıtta Bütünlüğün Korunması . . . . .	13
<b>2 Boulez'in Temel Felsefi Pozisyonu</b>	<b>13</b>
2.1 Yapısalcılığın Bestecilikteki İlk ve En Yetkin Yayımları . . . . .	14
2.2 Genel Yaklaşımlar . . . . .	15
2.2.1 Analiz Yöntemleri . . . . .	15
2.2.2 Bir Yapıtın Doğuşu . . . . .	15
2.2.3 Yönelimler ve Ekoller . . . . .	16
<b>3 Elektronik Müzik</b>	<b>18</b>
3.1 Günümüzdeki Durum . . . . .	19
3.2 Tanımlamalar ve Hiyerarşizasyon . . . . .	20
3.3 Ara Sonuç: Elektronik Müzik Hayal Kırıklığı . . . . .	21
<b>4 Tonalite Kavramının Gelişimi ve Sonu</b>	<b>22</b>
4.1 Tonalitenin Öncesi ve Gelişimi . . . . .	22
4.2 Tonalitenin Ortaya Çıkış Nedeni . . . . .	22
4.3 Tonatille Doğuşkan Sesler Olgusuyla Doğrulanamaz . . . . .	23
4.4 Tonatille Farklı Akort Sistemlerinden Gelen Müziklere Uygulanamaz . . . . .	25
4.5 Tonal Sistemin Sonu . . . . .	25
4.6 Alternatif Sistemlerin Yanılgıları . . . . .	25
4.7 Temel 12-Ton tekniği . . . . .	27

<b>5</b>	<b>Serializm Tüm Müzikal Elemalara Uygulanıyor</b>	<b>28</b>
5.1	Genişletilmiş Serializm . . . . .	29
5.2	Ligeti Serializm Eleştirisi . . . . .	30
5.3	Tarihsel Perspektif . . . . .	32
<b>6</b>	<b>lmdeki Durum</b>	<b>32</b>
<b>7</b>	<b>Bestecilerin Meta-Düzey</b>	<b>34</b>
7.1	Kavramsız Beste Ne Kadar Değerlidir? . . . . .	35
7.2	Kavramı Deęiřtirmek . . . . .	35
7.3	Kavrandan Yapıta Giden Yol . . . . .	36
7.4	Bilgisayar Kullanımı . . . . .	36
7.5	Teknolojiyi Kullanmak Ya Da Kullanılmak . . . . .	37
<b>8</b>	<b>Geçici Sonuç</b>	<b>37</b>

---

## Özet

- **Yapısalcılık** *Structuralism* felsefi düşünce akımının, XXI. yüzyılın müzikal profilini oluşturan ve temelde bir müzik devrimini yaratan bestecilerin çalışmalarına olan etkileri. Bu akımın getirmiş olduğu düşünce biçiminin, günümüz müzisyeninin karşılaştığı olduğu müzik paleti zenginliği karşısında, bu tınısal olanakları kendi düşünce ve hayal gücüne göre biçimlendirmesine nasıl yardımcı yapabileceği konularını işlenecektir;
- Yukarıdaki amaca yönelik olarak, XX.yy müzik tarih ve coğrafyasında bir görüntü ve çeşitli akımların sürdürülebilirliklerine, temel güçlerine değinilecektir;
- Bu akımlar arasında *atonalite*, *serializm* ve bunların çeşitli dallanmaları incelenecektir;
- Ülkemizdeki çağdaş müzik besteciliği konusunu kısa bir tarihsel perspektif ile ele alarak günümüzdeki durumu irdelenecektir;
- Uygulamalı olan son bölümde ise, **yapısal** (*strutural*) temellere dayanan bir bilgisayar uygulamasıyla elde edilebilecek sonuçlar ve genel anlamda teknoloji kullanımına örnekler vereceğiz;



## Bir Besteci Olarak Yapısalcılık

Yapısalcılığı tanımlamak, bu düşünce biçiminin yıllar boyunca aldığı çeşitli biçimleri göz önüne alırsak, epey zor görünmektedir.

Çoğu zaman yapısalcılar, ortak görüşlerinde değil de **karşısında durdukları** görüşlerde anlaşmış bir grup gibi görünmektedir.

En sonunda ortak bir özellik araştırılırsa, kanımca “anlaşılabilirlik”<sup>1</sup> ya da **usavurulabilirlik** belki de tek ortak özellikleri olacaktır.

Bu özellik, müzikte son derece önemli yer tutan *analiz edilebilirlik* özelliğidir. İleride göreceğimiz gibi, her ne kadar analiz yöntemleri çok önemli farklılıklar gösterse de, ve yaygın anlamıyla müzik analizi pekçok soruya yanıt getirmese de, bir yapının tutarlılığı için son derece önemli değil **vazgeçilmez** bir unsur olarak karşımızda durmaktadır.

Mantıktan matematiğe, bilimden felsefeye kadar uzanan bir yelpaze içinde, yapısalcılık bir bestecinin ne anlama gelebilir? Daha da önemlisi, yapısalcılık besteciye ne getirebilir?

### 1.1 Günümüz Müzik Paleti

Günümüzün geniş bestecilik paletinde bestecinin, önündeki tımsal ve yapısal zenginliğe egemen olmasında, *tonal* ya da *modal* geleneksel müzikal organizasyon unsurları yeterli değildir.

Tonalitenin parçalanmasıyla, orkestrasyon ve notasyon alanlarındaki inanılmaz genişleme ve zenginleşmeyle birlikte bir süre buna eklenen *enformatik* araştırma ve geliştirme olanaklarını düşündüğümüzde bu **sonsuz** görünen alanı nasıl egemenliğimize alacağız ve bu alanı bir süre kendinizi belirleyerek müzik üreteceksiniz?

### 1.2 Günümüzde Genellikle Öğretildiği Bir Formda Tonal Gramer Kuralları

Geçmişteki tüm besteciler için olduğu gibi, günümüzde ortak bir gramer (*örneğin tonal bir gramer*) geçerli değildir.

Tonal gramer, geçmişte bestecinin kişisel yatkınlıkları hangi yönde olursa olsun, bunları bir *formel* bütünlük içerisine getirmeyi sağlamaktaydı. Fakat ortak gramer, bir yandan kişiliği ve stili **zayıf** bestecilerin elinde bir “başlangıç” olurken, diğer yandan, **büyük** bestecilerin elinde ise, kendi öz düşüncelerine göre eğip bükerek biçimlendirdikleri bir *ortam* idi.

<sup>1</sup> *intelligibilité*

Bu tonal organizasyon unsurları, özellikle XIX.yy sonlarında ortaya çıkan teorisyenler tarafından geçmiş bestecilerin yapıtlarından **sonra** ve bunlardan az-çok yetkin biçimlerde elde edilmiş analitik kurallara dayanarak günümüzde bir formülasyonuna ulaşmıştır. Not alınması ilginç bir yön ise, günümüzde öğretilen *tonal* armonik kuralları, **tonal müzik sona erdikten sonra** formüle edilmiştir.

Başlangıçla burada anlamamız gereken en önemli nokta, bugün bir bestecilik sanatı seçeneği gibi, ya da **daha kötüsü evrensel müzik dili** şeklinde belki de önümüze çıkan *dilbilgisi (gramer ve syntax)* kuralları, aslında **geçmiş bir sistemin işleyiş kurallarıdır**. Tonal sistem **sona erdikten sonra** bu sistemin kuralları teorisyenler tarafından formüle edilmiş olduğundan, günümüzde **canlı** bestelere ve **canlı bestecilere** uygulanamayan **yanlış bilgilerdir**.

Bunu anlamak için örnek olarak Bach'ı ele alalım. Bach zamanında geleneksel armoni, kontrpuan ve füg kuralları elbette vardı, ancak Bach bu kurallara **uymak** ya da bunları **çığnemek** gibi bir düşünce ile hareket etmemekteydi. Bach, beynindeki müziği yazmaktan başka bir düşünce gütmemekteydi. Sonuç olarak zamana kuramsal kurallarını aştığını ve bunları yaktığını ancak bunu salt kuralları bozmak amacıyla değil derin ve tutarlı bir müzikal düşüncenin **sonucunda** gerçekleştirdiğini hepimiz biliyoruz.

Bunu izleyen dönemlerde, teorisyenler ellerindeki geçmiş dönemlere ait yapıtlardan birtakım kurallar çıkarmışlardır. Bu yapıtlarda görünen özellikleri bir biçimde **kurallara uygun olan** ve **kurallara uygun olmayan** şeklinde ikiye ayırmışlardır. Bunu yaparken, en iyimser olasılıkla, analiz güçlerinin tam ve eksiksiz olduğunu varsayarsak bile, bilimsel olan ve güncellikten son derece uzak bir sistem ortaya çıkmaktadır.

Yapılan incelemenin ve elde edilen *kuralların* doğru olarak ortaya çıkacağını şu benzetme ile ifade edebiliriz:

Şehirde hava durumu gözlemlemesi yapmaktasınız, yoğun bir trafik var ve 3 kez ard arda korna çalmıyor ve sonra şimşek çalıyor! Bunu ilgi çekici bir gözlem olarak fark ediyorsunuz. Olay anlaşılmıyor, ertesi günü (tesadüfen gözlem saatleriniz hep yoğun trafik saatlerine denk geliyor ama bunun farkında değilsiniz...) aynı olay (3 klakson ve şimşek) yeniden oluyor!?

Bu durumu diğer şehirlerdeki arkadaşlarımıza anlatıyorsunuz ve aynı durumu onlar da gözlemliyor...

İşte size mükemmel bir "bilimsel analiz"!

Bugün karşılaştığımız, *kitaplarda olan ama bestecilerin uymadıkları* tonal gramer kuralları işte aynen bu şekilde oluşmuştur.

İleride göreceğimiz nedenlerden dolayı bu (tonal) gramer ve buna bağlı olarak **üretilmiş** kurallar bugün geçerli değildir.

## 1.3. Yapısalcı Düşüncenin Besteci Bakımından En Önemli Özellikleri

Bu özellikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

**Bütünlük ve Yeterlik** Bir *structure*, (yapı), kendi başına bir bütündür ve bu bütünlüğü sağlaması için kendi dışında açıklayıcı hiçbir unsura gereksinimi yoktur.

**Dönüşümler Sistemi** Bir *structure*, kendi öz kurallarına uygun biçimde dönüşümler ve değişimler geçirebilen, bu dönüşüm ve değişimlerde kendi öz yapısını ve özelliklerini yitirmeden zenginleşen bir oluşumdur.

**Öz-Düzenleme (*auto-regulation*)** *Structural* oluşumların bu son özelliği ise, yukarıda sözü edilen dönüşümlere rağmen ve bu dönüşümler nedeni etkin edilirse edilsin, yapısal oluşumun, kendi kendini düzenleme (*regüle*) etme özelliğidir ve ortaya çıkan dönüştürülmüş yapılar, her zaman üretken yapının özelliklerini taşıyacaktır.

### 1.3.1 Bütünlük ve Yeterlik

Bu son derece önemli özellik, aslında bizim en büyük başarıtlarda aradığımız ve ortaya çıkınca

“işte bu bir başarıtl!”

dediğimiz özelliktir. Bir başarıtl bir **bütündür**. Kendi için başka bir **açıklayıcı unsura** gereksinimi yoktur. **Joseph Schillinger**<sup>2</sup> tarafından ifade edildiği gibi, bir büyük müzik yapıtlı, adeta:

“başında ortaya attığı *postülayı* sonunda kanıtıyor!”

Başka bir deyişle, tıpkı bir matematiksel sunum gibi, müzik başarıtlı sanki bir *hipotez* ortaya koyuyor ve yapıtlı sona erdiğinde bu hipotezin adeta *kanıtlanmış* olduğunu ve hatta hiçbir soru işareti bırakmadan *kanıtlanmış* olduğunu görüyorsunuz, ya da “hissediyorsunuz”.

Tabi ki bu benzetme, müziğin matematiksel bir sunum olduğu anlamına gelmemelidir, ancak burada çok ilgi çekici bir analogi görmekteyiz. Bir müzikal yapıtlı, başarılı olduğu zaman bıraktığı doyunluk duygusu belki de buradan kaynaklanmaktadır.

<sup>2</sup>“The Schillinger System of Musical Composition”

### 1.3.2 Dönüşümler Sistemi

Dağınık” olmayan, **bütünlük içinde çeşitlilik** sergileyen bir başyapıt, her zaman tüm bestecilerin ideal hedefi olmuştur. Bu bütünlük içinde çeşitlilik ya da çeşitlemelerin içinde bütünlük özelliği kuşkusuz en önemli bestecilik başarısının ölçütüdür.

Peki bu dönüşümleri ve bütünlüğü birlikte oluşturabilecek, bizi bu yolda yönlendirebilecek, aynı zamanda yaratıcılığımızı ve hayal gücünü kısıtlamayacak bir düşünce ve yöntemler sistemi var mıdır?

İşte **yapısalcılık** budur, belki de en önemli bestecilik sorusuna yanıt getirmektedir.

Geleneksel müzikal teori-kompozisyon yöntemleri genellikle ve bütünlükten uzak, *empirique* yani sistematığı olmayan, ve yalnızca deneyimlere dayanan yöntemlerle bu ideal hedeflemeye çalışmıştır. Bu yönde çeşitlemeler, modülasyonlar ve benzeri yöntemler sistematığı yaratmıştır.

Ancak bu yöntemler, günümüzde ve günümüz bestecisi için, öncelikle dayandırıldıkları **tükenmiş** tonal yapılar yüzünden, ya da bundan üretilmiş ve sözümona *modernize edilmiş* yapılarla bu işleve yöneldiklerinden dolayı etkisizdirler.

Bu etkisizlik ve yetersizlik ortamı 1950 yıllarda, Almanya’da *Darmstadt* kentinde bulunan, ve yarattığı tarihsel süreç, devrimler ve evrimler bakımından yüzyılımızın en büyük bestecilerinden biri olan **Pierre Boulez**’in yapacağı reformların temeli olacaktır.

#### 1.3.3 Öz-Düzenleme

Özgün Fransızca yapısalcılık metinlerinde *auto-respons* olarak kullanılan bu ifade, müzik alanında, yukarıda sözünü ettiğimiz **Dönüşümler Sistemi** özelliğine çok yakındır.

Bu “öz-düzenleme” yetisi, *structuralist* yapıların kalıcılığına bir anlamda **kapalılığını** belirlemektedir.

Kapalılık özelliği, başka bir deyişle **başı ve sonu belirlenmiş** olma özelliği, yukarıda değindiğimiz gibi hem yapısalcılığın hem de müzik yapıtlarının çok önemli bir özelliğidir.

Bu özellik sayesinde, temel yapıdan türetilebilecek yapılar her zaman temel yapıya ait ve ona bağlı kalacaklardır. Yapısal bütünlük her zaman geçerli olacaktır. Örnek olarak, herhangi iki tamsayıyı toplarsak ya da çıkarırsak sonuç her zaman bir tamsayı olacaktır.

Bu bağlamda **yapı**, kendi üzerine kapanacaktır. Ancak bu *kapalılık* bu yapının başka bir yapının **alt-yapısı** olarak daha karmaşık bir yapıya giremeyeceği anlamına gelmez. Bu bakımdan yapısalcılığın en önemli ve bizi

ve müzikte ilgilendiren özelliği ortaya çıkmaktadır. Hem belirlenmiş ve *kapalı* bir alanda oluşur ve gelişir, tıpkı müzikte kullanılan seslerin belirli ve sonlu olması gibi, hem de bu alanda oluşturulan yapılar, **alt-yapı ve üst-yapı** ilişkisi dahilinde adeta “sonsuz” gelişme gösterebilir.

Bu karmaşık bir *üst-yapının* bir parçası durumuna gelen *alt-yapı* ise aslında genelde kendi varlığını ve bütünlüğünü korumaktadır. Bir başka deyişle bu yapılar ilişkilendirilmiş oluşumlar, alanındaki en önemli yazarlardan bir tanesi olan *Piaget*<sup>3</sup>’nin betimlemesiyle *egemen bir sömürgecilik içinde değil bir konfederasyon* şeklinde “yaşamaktadırlar”. Alt-yapının kendi öz yapısal kuralları ortadan kaldırılmamış ancak alt-yapı üst-yapıya dahil edilerek, hem alt, hem de üst yapı zenginleştirilmiştir.

#### 1.4 Müzikte Yapısalcılık Bir Düşünce Akımı Olarak Belirleniyor

Boulez’in Darmstadt’ta başlattığı *teorizasyon ve formülasyon* çalışmaları son derece önemli bir yayın olan, bu kitabı ne kadar küçük ise getirdiği yenilikler ve polemikler o denli büyük olan **Penser La Musique Aujourd’hui** (“Günümüzde Müziği Düşünmek”) adlı kitabında ilk olarak ortaya çıkmıştır.

Olay yaratan bu kitabı, tarihsel bağlamı içinde görmek istersek, o günlerdeki manzarayı şu şekilde şematize edebiliriz:

Bir yandan, **Arnold Schönberg** tonaliteyi parçalamıştır ve “atonal” sözcüğü (çoğu müzikseverin nefret ettiği bir ifade olarak) kullanıma epeyce bir süredir girmiştir.

Atonal döneminin sonunda **Schönberg** dizisevizizm (*serialism*)’i geliştirerek kullanmıştır ve 40’lı yıllarda, California’da yaşadığı dönemde, son yapıtlarını bestelemiş ve bir kısmı da seslendirilmiştir.

Ancak, Wagner, Mahler ve Bruckner’in temsil ettiği *post-romantizm*’den kopmak isteyen ve yeni ifade tarzları arayan genç besteciler Schönberg’in Viyana ve geç-dönem-romantik köklerine **son derece bağlı** olan stiline bir parça soğuk bakmaktadırlar. *Post-Wagner*’ci akımdan en bağımsız besteciler olan **Mahler**’in ve **Bruckner**’in müzik dizgisinden ayrılmak istenemediler.

Müzik dünyası **Wagner** sonrasında *gigantizm* adı verilen **devlet** diyebileceğimiz bir çıkmaza girmişti. Dev orkestralar, dev korolarla birleşerek, 16-22 ölçülük dev cümlelerden oluşan, dev süreli yapıtlar seslendirmekteydi.

İlgi çekici bir biçimde, müzik tarihi, uygarlıklar tarihi gibi, bir büyük imparatorluğun doğması gelişmesi ve ölmesi süreçlerini barındırmaktadır. Tıpkı Bach’ın barok dönemin, Beethoven’ın ise klasik dönemin hem zirvesi hem de

<sup>3</sup>Cenevre Bilimler Fakültesi Öğretim Görevlisi

şunu oldukları gibi, Mahler, Bruckner ve Schönberg de romantik dönemin sonu olacaktır.

Burada ender rastlanan, örneğin Bach'da görülmeyen, bir özellik olarak, Schönberg hem bir dönemin sonuçlandırıcısı hem de bir başka dönemin **kısmi** başlatıcısı olmuştur.

Yukarıda da söylediğim gibi, genç besteciler yeni bir müzikal dizgi *syntax* arayışını sürdürüyor. Tabii sıradan besteciler değil, **Boulez, Stockhausen, Luigi Nono** gibi öncülerden söz ediyoruz . . .

Bu çerçeve içerisinde “yeni” müziği oluşturacak diğer unsurlar içerisinde, gene Viyana ekolünden bir besteci olarak **Anton Webern**'i görmekteyiz.

**Anton Webern** Schönberg'in *post-romantizm*'inin dışına çıkarak, yeni ve çok farklı bir müzik dizgisi yaratmıştır. Yukarıda sözünü ettiğim “genç” bestecilere bire bir hitap eden, ve gene yukarıda tanımladığım **Wagner** sonrası *devlik* akımının taahhüt ettiği olan, kısa yapıtlar, küçük oda müziği tarzı gruplar, kısa ve arındırılmış müzikal cümleler, **Webern**'in oluşturduğu bu yeni dizginin en önemli unsurları olmuştur.

Yeni müziğin oluşmasında bir diğer önemli besteci ise, o dönemlerde çoktan yeniliklerini gerçekleştirmiş ve yayırmış olan **Igor Stravinsky** olmuştur. *Bahar Ayınının* yarattığı skandal (dinleyenlerin arasında beğenenler ile beğenmeyenler arasında neredeyse şiddetli tartışmalar olmuştur) hala tazedir ve bu yapıttaki ritmik oluşumlar son derece önemli bir etki olarak günümüzün müziğine yön verecek olan bestecilerin beşerleindedir.

Bu ortamda çok etki yapan son bir etkinlik ise, Uzak doğu müziklerinin batı Avrupa'da ilk kez duyulmaları olmuştur. Özellikle *Java* ve *Polinezya* müziklerinin alışık olunmayan tınıları, yakında inceleyeceğimiz bestecilerin müziklerinde önemli izler bırakmışlardır.

İşte Batı Avrupa'da böyle bir ortam varken ve yazılımızı belirleyecek olan yönelmeler oluşuyorken, ülkemizde, ulu önder **Atatürk**'ün büyük özveriyle *Devlet Konservatuarlarını* kurmuş ve donatmış, kamusal müziği bu “yeni” uygarlığa açmıştır.

Daha sonra ele alacağımız, ve o dönem bestecilerinin yaptığı, sıradan **Türkiye'nin En Büyük Yanlışlarından Bir Tanesi** olarak tanımlayabileceğimiz yönelim bu dönemde gerçekleşmiştir.

Yapısalcılığa geri dönersek, yukarıda saydığımız öncülerin (Schönberg, Webern, Stravinsky) mirasını ve “bayraklarını” ele alan **Boulez ve Stockhausen**, aşağıda açıklayacağımız kısmi ve bütünsel (*integral*) diziselliği (*serialism*)'i, yapısalcılık düşüncesinden çıkardıkları temel ilkelerle besleyerek, günümüzdeki yüzyılların müziğinin temellerini atmışlardır.

## 1.5 Yapısalcılığın Besteciye Getirdiği Olanaklar

Şimdi biraz daha teknik konulara girerek bu dinlediğimiz örneklerin arkasındaki yöntemleri açıklamak istiyorum.

Yapısalcılıkta ilk olarak önümüze çıkan, kanımca en önemli özellik **anlaşılabilirlik** (*intelligibilité*), başka bir deyişle **çözünebilirlik** (*analiz edilebilirlik*) özelliğidir.

Bu özelliğe sahip yoksun olan müzikler başyapıtlarda gördüğümüz ve her yapıtta aramamız gereken **organik bütünlük** özelliğinden yoksundurlar.

Akla gelen ilk örnek olarak **Beethoven**'in 5. Senfonisini düşünelim. Muhteşem bir **organik bütünlüğün** en göze çarpan örneği. Tüm bestecilerin, tüm çağlarda hedefledikleri en büyük ideal bu bütünlüktür dersek sanırım abartmış olmayız.

İleride göreceğimiz yapısalcılık temeline dayanan 12-Ton ve **diziselcilik** *serialism* yöntemleri, işte bu yapısal bütünlüğü, bir besteci için, gerçekleştirebilecek araçların en önemlisi ve en yetkin olanlarıdır.

Elbette ne yapısalcılık, ne 12-Ton ne de hiçbir teknik bir bestenin başarısını garantileyemez. Ancak, başyapıtta da başarısız olsun, sağlam bir mimari plan kapsamında, “ayakta duran” bir parça oluşturmamızı sağlayan iyi yöntemler vardır.

### 1.5.1 Bestecilik Malzemesinin Keskin ve Bir Biçimde Ele Alınması ve İşlenebilmesi

Yapısalcılık temel düşüncesi yönünde hareket eden bir besteci, tüm müzikal materyeli bilinçli, organize ve kontrollü bir biçimde ele alabilir.

Yukarıda da değindiğim üzere, günümüzde besteci için önüne açılan ses paleti, tarihte hiçbir zaman olmadığı kadar geniş ve zenginler. Bu (neredeyse) sonsuz palet, çalışmalarımızın yapısal bütünlüğü için son derece önemli bir risk faktörünü de beraberinde getirmektedir.

Beste içinde “dağılmak”, günümüzde, her zaman olduğundan daha kolaydır ve besteciye bekleyen en önemli tehlikedir. Stilistik bütünlüğün yok olması tüm diğer çabaları boşa çıkaracaktır ve yapıtı bir anda yere yıkacaktır.

Bu geniş müzik yelpazesi bir **organizasyon** gücü ve yöntemi gerektirmektedir. Tüm tınısal olanaklar bir genel plana göre düzenlenmelidir. Etrafta rastgele toplanılmış malzemelerden oluşan bir inşaat ne kadar sağlam olabilir belki bir anlamda “güzel” olsa dahi acaba zaman aşımını kaldırabilir mi?...

Elbette bu malzemenin organizasyonu için, bu sunumuzda temel olan *Yapısalcılık 12-Ton ve diziselcilik* dışında birçok başka *organizasyon* sistemleri önerilmiştir. Biraz ileride bu sistemlerin pekçoğunun, özellikle ülkemizde rağbet edilen bir tanesinin neden çıkmaz bir yol olduğunu açıklayacağım.

Şimdilik bilinmesini istediğim nokta, *Yapısalcılık 12-Ton ve diziselcilik* temel sistematığının güncel esnekliğiyle beraber ele alındığında **tek** olmasa bile son derece geçerli yol olduğudur. Bu yolun tekdüze bir stil yarattığı ya da aşırı yorum ve dönüşümlere kapalı olduğu kesinlikle zannedilmesin. Bu sistematik aşlında kişisel farklılaşımara **en açık** sistemdir.

### 1.5.2 Müzik Yapıtlarında Aranan Bütünlük ve Çeşitleme Özellikleri

Yapısalcı düşünce besteci için son derece önemli olan “bütünlük içinde çeşitlemeler” ya da “çeşitlemelerin içinde bütünlük” temel arayışlarının, bilimsel ve formal biçimde bir ifadesidir.

Bu düşüncenin müzikteki en bütünsel uygulaması ise **diziselcilik**'tir. **Di-ziselcilik** *serialism* ton ve ritimden arınmış olan müzik yapısının tutarlı ve bütünsel biçimde ele alınabilmesini sağlamaktadır.

Bu teknikle günümüz besteci son derece geniş ve zengin bir tınısal palet içerisinde form bütünlüğüne ulaşabilmektedir.

Son yıllarda, bu **organik bütünlük** arayışına karşı birtakım oluşumlar ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında özellikle **rastlantısal** - *aleatoric*, **an-sal** - *instantaneist* gibi akımlar karşısında en güzel yanıtı gene **Boulez** vermiştir. Yapısal bütünlükten yoksun olan bu deneysel akımlar için Boulez *bestecinin istifa etmesi* deyimini kullanmıştır. Bu ve benzeri akımlarda en belirgin özellik, bestecinin sorumluluklarını yetimcuya ya da mekanik bir ağıta devrederek sadece bir üst plan gerçekleştirilmeden sonra *istifa* etmesidir.

### 1.5.3 Dönüşümler Sistemi

Genel olarak nitelikli bir besteciye, yapıtlarında sunduğu ve hazırladığı malzemeye getirdiği dönüşümlerin nitelikleri, nicelikleri ve bu malzemenin özgün malzemeye olan uygunluklukları şeklinde betimleyebiliriz.

**Boulez** bunun için *investigation*, **tahkikat** deyimini kullanmaktadır. Bunu dilimize inceleme-araştırma ve sonuca götürme işlemi olarak çevirebiliriz. Polisiye tahkikatlarda olduğu gibi ipuçlarından sonuçlara gitmek demektir.

Bir müzik materyalini, bir “tema”, bir dizi, bir ritmik motif vs. ile alarak bunun içinden “ipuçları” çıkarmak demek, bu materyalin içindeki gizli verileri kavramak demektir. Bu veriler bestecinin gözüne çarpmalıdır. Bu verilerden hangilerinin bestenin amacına ulaşmasında daha önemli olacağını, deneyimi ve zekası sayesinde, besteci görebilmelidir.

Bu anahtar ipuçlarından işe yarar veriler çıkarılacaktır. Bu veriler yeni veriler doğurarak yapıtın “amacı” olan bütünlüşmeye doğru gitmekte kullanılacaktır.



Kısaca (gerçek anlamda) **bestecilik** denilen bu uğraş süresince, yapısalcılık düşüncesiyle işlenen dizilerimiz, kullanılacak en verimli araçlardan bir tanesi olacaktır.

### 1.5. Çalışılan Yapıtta Bütünlüğün Korunması

Yöntemsel bir biçimde çalışılmaya başlanılan yapıtta, zamansal bölünmelere karşın bütünlüğü kaybolmayacaktır. Hiçbir besteci, hergün 24 saat bestesinin başında kesintisiz çalışamaz. Mutlaka çalışması bazen epey uzun sürebilecek bölünmelere uğramaktadır. Bu durumda çalışılan yapıttaki bütünlüğü kaybetmemek için ne yapabiliriz?

Bunun için yöntemsel (*metodik*) bir çalışma biçimi oluşturmalıyız. Yani hiçbir şekilde müzik kağıdına doğrudan notalar yazmaya başlayarak çalışmayız. Kafamızdaki düşünce ne derece belirgin ve belleğimiz ne kadar sağlam olursa olsun, çalışma sürecimizdeki ilk bölünmeyle birlikte tasarladığımız bütünlük yok olacaktır.

Yapısalcı düşünce metodu ve disiplincilik işte bu tarz bir *planlanmış* çalışma disiplinine en uygun yöntemdir.

Yapıt, önce bir plan şeklinde hazırlanır. Kullanılacak malzeme oluşturulur. Bunlar, ses dizileri, ritim dizileri ve benzeri oluşumlardır. Genel plan üzerinde bu malzemenin ve bunun hangi cümlelemelerinin kullanılacağı belirlenir. Her bir alt-bölmenin süreleri ve ses ritümantasyon ile diğer unsurları tasarlanır.

Bu tasarım-planlama işleminin sonucunda, yapıt oluşturulmuştur denilebilir. Böylesi bir durumda çalışma sürecini oluşturacağı bölünmeler bestecinin yapıttaki bütünlüğü hiçbir şekilde etkilemez.

## 2 Boulez'in Temel Felsefi Pozisyonu

Müzikte duygusallığın yeri son yıllarda yeniden epey ilgi gören bir tartışma konusu olmuştur. **Post-romantizm** döneminden sonra sanki müzikte bir “duygu düşmanlığı” akımının oluşturulduğu sanılmıştır. Bunu ille de günümüze yakın dönemlerde ise, birtakım akımlar, tekniği ve düşünseliği “karakuru-çirkin” şeyler olarak nitelendirerek müziği ve besteciliği bir “self-psikopatizm” olarak görmeye çalışmışlardır.

Sonuç: “güzel” görünen saf (*naif*) çalışmalar. Sağdan soldan yalan yazmış toplanmış malzemelerin rastgele kullanımıyla, sökükle yırtık pırtık “duygulu” müzikler oluşturur!

Bu, sözümona yapıtlar, bestecinin geldiği sosyal ortamlar ve bestecinin müzik daarcığının genişliğini (esasen **darlığını**) hemen ortaya çıkarmaktadır.

Kimisi basit arpejlerden oluşan eşlikler üzerine ezgiler yazacaktır, kimisi ise folklorik malzemeye akorlar ekleyecektir, kimisi ise sadece “atonal” olsun diye rastgele notalardan ortaya çıkmış “modern gibi görünen” müzikler bestelenecektir.

Boulez’in düşünce sisteminde büyük Fransız şairi **Baudelaire** çok önemli bir yer tutmaktadır.

Pek çok alıntı yaptığı bu şairden özellikle aşağıdaki tanımlamalar, konumuzun maddesi babası olan ve müzikte **yapısalcılığı** tam anlamıyla temsil eden büyük bestecinin görüşlerini yansıtmaktadır:

**Baudelaire:** Şiirsellik “bilincin otlayacağı bir kırsal alan değildir”

“Duyguların salıhoşluğu da değildir”

Gene Baudelaire’den şairin düşünce hem Boulez için hem de konumuz için son derece önemlidir:

“Yalnızca içgüdüleri tam olarak yönlendirilen şairlere üzüliyorum. Onların tam ve bütün olma fikrini düşünüyorum. Bir şairin aynı zamanda bir eleştirmen olması gerektiğine inanıyorum.”

“Etrafımdaki olguları bilincimle açıklamak ve bu aydınlanmayı gene etrafımdaki insanlara yayabilmek istiyorum.”

Pierre Boulez düşüncesini tam betimleyen bir diğer alıntı da **Monsieur Croche** adı altında, ki bu isim Fransızca’da kısırlık nota hem de **çengel** anlamına gelir, yazılar yazan **Claude Debussy**’den gelmektedir.

**Debussy:** “Özgürlük içinde disiplini aramak çengel” Boulez’in buna eklemesi de “Disiplin içinde özgürlük aramak çengel” şeklindedir

## 2.1 Yapısalcılığın Bestecilikteki İlk ve En Yetkin Yayını

*“Penser La Musique Aujourd’hui” P. Boulez, 1963, Günümüzde Müziği Düşünmek.*

Bu küçük kitap, yapısalcılığın ve bunun müzikteki ifadesi olan dizisel müzik için ilk ve en yetkin, tam bir açılamadır.

Kitapta ilk bölümde bir tavır alma durumu vardır. Zamanındaki müzikal ve estetik duruşlara yönelik, oldukça şiddetli bir tavır alma durumu söz konusu. Diğer bölümlerde ise, hem kendi yapıtlarından hem de özellikle **Anton Webern**’den alıntı ve incelemeler ile diziselselciği, her ne kadar biraz dağınık bir biçimde dahi olsa, son derece net olarak açıklamaktadır.

Kitabın polemik yönü hala dumanlar tüttürmektedir. Her ne kadar Boulez son yıllarda daha az saldırgan görünse dahi, bu sözü edilen polemikler aslında boş bir saldırganlık gibi görünmemelidir.

Önemli bir nokta şudur ki o dönemde, özellikle Fransa'da örneğin hala Stravinsky konserlerde yuhalanmaktaydı. Debussy dahi müzikten sayılmamaktaydı. Zaten 1950'lerde dahi Fransız halkının geleneksel tutuculuğu bu boyutlarda egilimlerini sürdürmekteydi. Pierre Boulez ise Almanya'da Darmstadt'ta yaşamaktaydı ve hatta söylentilere göre, yurdu olan Fransa'ya bir daha dönmeye kendi kendine söz vermiş durumdaydı.

Şimdi bu çok önemli küçük kitaptaki genel yaklaşımları sergilemek istiyorum.

## 2.2 Genel Yaklaşımlar

### 2.2.1 Analiz Yöntemleri

Öncelikle çeşitli analiz yöntemleri incelenmektedir. Burada **Boulez** müzik analizini *aktif* ve *pasif* olarak ikiye ayırıyor.

Altını çizdiği çok önemli bir nokta ise, o dönemde geliştirilmiş olan pek çok müzikal analiz yöntemi ile ve hatta, istatistiksel, matematiksel ve daha birçok yöntem ile, neredeyse amaç kaybedilmiş durumdaydı. Bu yöntemleri, Boulez, güzel bir benzetmeyle, bir ağacın meyvelerini toplaymaya benzetmektedir. Tabii bunu yaparken ağacı incelemek kimsenin aklına gelmemiştir adeta!

En iyi durumda, **hesaplama** ve **düşünceler** birbirine karşılaştırılmaktadır. Boulez'e göre *müzikal analiz* mutlaka **yorumla** götürülmelidir. Başka bir deyişle, **yapılar** (*structures'ler*) analiz edilerek **yorumlanmalıdır**. Eğer yapılar yorumlanmadan gösterilirse, sonuç işe yaramaz bir teknik incelemeden ibaret kalacaktır.

### 2.2.2 Bir Yapıtın Doğuşu

Bu konuda, Boulez, belki de son derece *determinist* olarak görülmeye karşın şöyle bir açıklım yapıyor:

Her yapıtta birtakım *kazalar* ve beklenmedik gelişmeler vardır. Besteci için önemli olan, yapıtın içinde etrafına bakarak, amacından uzaklaşmadığını ve ortaya çıkan *kazalar* ve beklenmedik unsurlardan en olumlu biçimde yararlandığını görmesidir.

İşte bu tür deyişler, konumuz olan bestecinin aslında hiç de sanıldığı gibi *katı*, *hesapçı* ve *"kuru"* olmadığını gösteriyor. Karşımızdaki besteci, bu örnekte Boulez, son derece profesyonel, disiplinli bir yaratıcı dehadır. Bu nedenle

ve müzikteki *bilinmeyenleri* dahi egemenliğine alabilecek yöntemleri önümüze koymaktadır.

### 2.1.3 Yönelimler ve Ekoller

Boulez'in ortaya çıktığı dönem ileride ayrıntılayacağımız çok miktarda akım, ekol ve *akımlar* ile dolu bir dönemdir . Besteciler çeşitli *düşman* gruplarda birleşmişler ve birbirlerini yok sayan ekipler oluşturmuşlardır. Herbir grup kendi yöntem ve yaklaşımının tek doğru yol olduğunu iddia etmektedir.

Bu durumu Boulez şu şekilde tanımlamaktadır:

*Yeni* sayılabilecek bir yöntem ortaya çıkar çıkmaz, bu gruplar ((*akımcular* diyelim onlara), yöntemi sorgulamadan, yöntemin tarihsel ve yapısal bir ağırlığını irdelemeden ele almaktadırlar ve yöntemin standart uygulamalarını yapmaktadırlar. Yöntemi irdelememiş olduklarında doğru yöntemi geliştiremezler ya da kendilerine özgü bir kullanıma yönelemezler. Bu yüzden kısa bir süre içinde yöntem tükenir ve eklenenleri vermeye başlar. O zaman bu yöntem *kötü* ilan edilerek derhal yenisi aranmaya başlanır.

Sonuç olarak, Boulez bu karmaşanın aslında bir anlamda iyi ve gerekli olduğu ifade eder. Çünkü bu biçimde ortam belirlenmektedir diye ekler.

Bu yöntemler karmaşası olarak ortaya hızla çıkan ve aynı hızla yok olanlardan birkaçını saymadan ve eleştirmeden geçmeyiz.

**Boulez'in Deyimiyle :“Hurdacılar”** : Bu isim altında Boulez, eski dönemlerin müziklerinden şu ya da bu hoşlarına giden parçaları (beste yöntemlerini) toplayarak yapıt üretmeye çalışan bestecileri tasdetmektedir;

**Stereofonik Partitürler** : burada ise yeni, farklı ve çeşitli stereofonik oturma pozisyonlarıyla birtakım sözümona yenilikler getirilmeye çalışılmıştır. Bunları ise, doğal olarak müzik diline hiçbir şey katmadığı için, Boulez, çok kanallı sinema efektlerine benzetmektedir. Şöyle demektedir:

Mekan kavramı bu derece basit bir sağ-sol-ön-arka yerleşime indirilemez. “Mekan” (*espace*) bir **polifonik dağılımlar potansiyelidir** Yapıların dağılım endeksleridir<sup>4</sup>.

**Rastlantısalcılar** : Bu konuda bir zamanlar yakın olduğu büyük Amerikalı besteci **John Cage** ile arası açılacaktır. Daha önce de kısaca değindiğim

<sup>4</sup>indice de répartition de structures

gibi, her ne kadar kontrollü bir belirsizliğe karşı olmasa da, Boulez, bestecinin kontrolünü elinden bırakmasına tamamen karşıdır.

Belirsizlik ve rastlantısalcılık karşısındaki tutumunu anlamak için kısaca Boulez'in **Üçüncü Piyano Sonatı**'ndan söz etmek yararlı olur. Bu bestesinde tek yönlü olmayan müzik formunu işlemiştir. Bu işleminde bestenin bir kısmından sonra, isteğe bağlı olarak, farklı izleyen diğer bölümler gelebilir.

Diyelim **A** bölümünün sonunda, istenirse **B**'ye, istenirse **C**'ye geçilebilir. Ancak **A**'dan sonra **B**'ye geçilecekse, o takdirde **A**, diyelim ki 110 metronom temposunda çalınacaktır, eğer **A**'dan sonra **C**'ye geçilecekse, bu sefer **A**, 150 metronom temposunda çalınmalıdır. Başka bir deyişle yapıt kesinlikle rastlantısal değildir ama **çok yönlüdür**.

**Grafik Notasyonlar** : burada gene bestecinin "istifa etmesi" söz konusudur. Boulez, gene burada da, tıpkı rastlantısal çalışmalarda olduğu gibi bestecinin sorumluluklarını başkalarına devrettiğinden söz etmektedir.

**Gürültücüler** : Bu akım, müzik sesler yerine ve bunların arasına çeşitli gürültüler dahil etmek üzerine kurulmuştur. Bu akım, rüzgar makineleri, sirenlere, daktilolar ve benzeri seslerle, orkestranın tınısal yapısını, sözde *zenginleştirmeye* adanmıştır.

Beklenebileceği üzere bunları da Boulez, son derece yerinde bir biçimde eleştirmektedir. Bunun için kullandığı en ünlü an belirli bir gürültünün belirli bir olay ile bire bir bağdaştığını ve dolayısıyla, bir **soyut yapı** olan müzik bestesine dahil edilemeyeceği şeklindedir.

Gerçekten de iyice düşünüldüğünde, tarihsel süreç içerisinde yerini almış vurma çalgılar dışında, günlük hayatta belirli bir işlev ile birleşmiş olan bir gürültüyü çalan cihazların (örneğin bir sirenin makinası) çıkardığı ses duyulduğu zaman derhal belirli bir çağrışım yaratacağı açıktır.

Bu çağrışım gerçekleştiği anda ise, o ana dek süregelen bestenin **yapısal bütünlüğü** yok olacaktır, çünkü, gürültünün zihnimizde yarattığı somut çağrışım, bestenin bir parçası olsa bile, yapıtın dokusunun **dışına** çıkacaktır.

Bir diğer nokta ise, bu tarz gürültülerin bestecilik işleminin temel bir unsuru olan **hiyerarşizasyon** (*sınıflandırma-katmanlaştırma*) içine giremeyeceğidir.

Bir tınısal unsurun bir müzik bestesinde kullanılması Boulez'in ortaya çıktığı dönemiçin onun istenilen her biçime dönüştürülebilmesi ve diğer unsurlarla bir **hiyerarşi** içine girmesi gerekmektedir.

“Normal” seslerin herbiri bir diğeriyle birleştirilebilir, aynı sesler farklı çalgılardan getirtilebilir ve bunlara çeşitli dinamikler ve çalgısal dokular işlenilerek çeşitlendirilebilir.

Elektronik tarz “gürültüler” ise tek bir biçimde vardır, yani işlenemezler, dönüştürülemezler. İşte bu yüzden müzikte yapısalcılığın temel kavramlarıyla tanışmamız gerekmektedir.

**Etnikçiler** : Bu kategoride ise etnik parçaları (*halk müziklerini*) olarak işleyen besteciler, yukarıda sözü edilen “gürültücüler” ile aynı eleştirilere mağruz kalmaktadırlar.

Etnik, folklorik ve yöresel bağlantıları belirgin olan bir müzikal unsur, bu bağlantıları yitirmeden farklı ve soyut bir müzikal yapının içine giremez. Zorla sokulduğu takdirde ise, o müzikal yapıyı yırtacaktır ve kökenini duyuracaktır. Ya da o denli farklılaştırılacaktır ki o zaman da etnik kökeninden hiçbir şey ortada kalmayacaktır.

**Elektronik Müzik** : Biraz ilerleyince geleceğim bu konuda da Boulez ve yapısalcılar önemli belirlemeler yapmışlardır. Burada not etmek gerekir ki, Yapısalcılar arasında en belirgin olanlardan **Stockhausen, Berio** ve daha birkaç tanesi, elektronik müzik ilk ortaya çıktığı zamanlarda, bu müzik alanında son derece önemli yapıtlarını vermişlerdir. Ancak elektronik müziğin sorunu kendi başına bir bölüm oluşturacak kadar geniş ve önemlidir. Bu konuyu aşağıda aynı biçimde açacağım.

### 3 Elektronik Müzik

Elektronik müzik, bir organizasyon ve sınıflandırma (*hierarşisizasyon*) sorunu yüzünden müzik akımları içerisinde belirleyici bir biçimde yer almasını, beklenenin aksine, günümüze dek geciktirmiştir.

Organizasyon ve sınıflandırılma, müzikte kullanılacak malzemenin hayati önemi olan bir konudur. Bestecilikte kullanılacak olan tüm malzeme **mutlaka** sınıflandırılmalıdır. Bir *hiyerarşik* yapı içerisinde yer almaya malzeme, kullanıldığı takdirde, *anekdotik* yani **anı-sal** bir etki yaparak yukarıda sözünü ettiğimiz biçimde, bütünlüğün içerisinde *bireysel* bir etki ile ayrılacaktır. Bu durumda ise, o noktada, bestenin bütünlüğü parçalanacaktır.

Elektronik müziğin son derece ümit veren başlangıç aşamalarında bestecilere sunduğu teknik olanaklar, doğal olarak **yerel** ve sınırlı kalmıştır.

Belirli bir elektronik müzik stüdyosu, günün koşullarına ve kendi öz yapıma göre, bestecilere belirli teknik olanaklar sunmaktaydı. Bu olanaklar, teknik donanım, herbir stüdyoda farklılıklar göstermekteydi ve bunun yanı sıra,

bu teknik olanakları işleyen besteciler ise, teknik yatkınlıkları ya da teknik personelden aldıkları destek ve kurabildikleri iletişimin niteliği bakımından, ancak farklı yetkinliklerde ellerindeki malzemeyi kullanabilmekteydi.

Bu sayıy biliyoruz ki, bir anlamda, besteciler doğal ortamlarından ayrılmıştı ve giretiler bu yeni ortamda ise kendi başlarına hareket edemiyorlardı, teknik desteği çok önemli ölçüde gereksinimleri olduğu için aşağıdaki haksız farklılıklar ortaya çıkmaktaydı:

- Bestecinin kendine çalışabilmesi için gerekli teknik bilgilere sahip olmaması;
- Destek vermeye gönüllü (ya da görevli) yeterli sayıda *teknisyen*'in varlığı ya da yokluğu;
- Bu teknisyenlerin, bu bestecinin sözle yaptığı gereksinimlerinin ifadesini doğru anlayabilmesi, iletişimin niteliği;
- Stüdyonun teknik donanımının nitelikleri, niceliği ve güncelliği;

Bir anlamda diyebiliriz ki, bu bir nota kağıdının önünde tüm besteciler eşit durumdaydılar, farklılıkları oluşabilecek olan unsurlar yalnızca herbir bestecinin stili, vizyonu tekniği ve beceriydi. Fakat elektronik müzik stüdyosunda bu eşitlik bozuldu.

Elektronik müzik diğer yandan çok geniş yarımlar veren bir gelişme olduğu için, 50'li yıllarda, hemen tüm önemli besteciler, ki bunların arasında en büyük Türk bestecilerinden bir tanesi olan **Müslüm** **Arel**'de bulunmaktadır, genellikle Radyo kurumlarının bestecilere açtığı bu ilk elektronik müzik stüdyolarına, adeta yüzme bilmeden denize atlar gittikçe.

Sonuçlar çok çeşitli oldu ama ortaya çıkan genel bir sonuç, ki bu görüşümü, dönemin hemen tüm önemli bestecileri gibi bu stüdyolarda çalışmış ve hatta çok ilgi çekici yapıtlar gerçekleştirmiş olan **Boul** **Le** **Ren** alıyorum, malzemenin *yapısalcı anlamda* "kapanmış", üst düzeyde **soyutlanmış** ve bir **genel bütünlüğe dahil edilmiş** olmamasından dolayı, elektronik müziğin, yapısalcı açıdan bakıldığında, müzik besteciliğine **henüz** uygun olmadığı yönündedir.

### 3.1 Günümüzdeki Durum

Günümüzde elektronik müzik, bilgisayar teknolojisiyle yeniden "doğmuş" gibidir.

İlk dönemlerinde yaşanan ve yukarıda saydığımız sorunların önemli bir bölümü çözüme ulaşmış ya da yaklaşmıştır.

Yukarıdaki olumsuz yönlere günümüz teknolojisiyle yeniden baktığımızda:

- Bestecinin kendi kendine çalışabilmesi için gerekli teknik bilgilere sahip olması;

Bilgisayar teknolojisindeki yazılım gelişmeleri, bir bestecinin *besteci* olarak kısa ve kolay biçimde bilgisayar kullanmayı öğrenmesini olanaklı kılmaktadır

- Destek ve emeye gönüllü (ya da görevli) yeterli sayıda *teknisyen*'in varlığı;

Bir teknisyen ile birlikte çalışmasına yukarıdaki nedenden dolayı artık eskiden gibi gerek kalmamıştır ve buradan kaynaklanacak olan iletişim, anlaşılabilirlik ve sürdürülebilirlik sorunları ortadan kalkmıştır.

- Bu teknisyenlerin, bir bestecinin sözlü yaptığı gereksinimlerinin ifadesini doğru anlayabilmeleri, iletişimin niteliği;

Yalnız olarak istediklerini bilgisayar ile gerçekleştirebilecek duruma gelen besteciler için iletişim sorunu olmayacaktır.

- Stüdyonun teknik donanımının niteliği, bütçesi ve güncelliği;

Ucuzlayan ve yaygınlaşan malzeme, güncel yazılım, yerel farklılıkları ortadan kaldırmıştır.

Yukarıda açıklanan teknik gelişim ve bu gelişim getirdiği, bireysel ve bağımsız çalışabilme kolaylığına rağmen, elektronik müziğin yapısalcı bakımdan düşünüldüğünde besteciliğin içine dahil edilmesi yeterli değil, hala **hiyerarşisizasyon ve standartizasyon** sorunları durmaktadır.

### 3.2 Tanımlamalar ve Hiyerarşisizasyon

Yukarıda sözünü ettiğimiz, ve elektronik müziğin temel sorunu olarak gösterdiğimiz **hiyerarşisizasyon ve standartizasyon** başka bir deyişle elektronik müziğin yapısalcı bakımdan, “ucu açık bir sistem olduğu için müzikte beklenen etkiye kadar beklenen etkiyi vermemiş olması durumu”, günümüzde, **tek bir** bilgisayar yazılımı tarafından belki de ilk kez olumlu bir sonuca doğru götürülmektedir.

Bu bakımdan, en azından bir yönde, elektronik müziğin, sistematik bir **organizasyonu** ve **hiyerarşisizasyonu** olası gibi görünmektedir.



Sözünü ettiğim bu yazılım **Csound**'dur. Tüm işletim sistemlerinde çalışan, metin bazında, yaklaşık 40 yıllık bir geçmişi olan, özgür, açık ve bedava bir yazılımdır.

Öğrenmesi oldukça zor görünen, içgüdüsel bir yanı bulunmayan, ancak günümüzde bilinen tüm ses sentezlerini ve sonsuz çeşitlilikte, müziğin tüm unsurlarını aralarında etkileşimlerin planlanabileceği, her parametreye ulaşılabilen bir açıklık ve zenginliğe sahiptir.

Doğal olarak bu ölçüde de öğrenmesi zordur ya da başka bir deyişle, bu denli zengin olanakları olan bir çalgıyı öğrenmek için tahmin edilebileceği gibi uzun ve sabırlı bir süreç gerekmektedir.

**Csound**, her ne kadar sonsuz dahi görünse, kapalı bir sistemdir, tüm parametreler diğerleriyle etkileşim gösterebilir ve bu açıdan **yapısalcı** yaklaşımın özelliklerini barındırır.

Kanımcı elektronik müziğin, anlık efektler düzeyinden gerçek bestecilik düzeyine gelebilmesi için henüz hemen **tek** yol **CSound** olarak görünmektedir.

### 3.3 Ara Sonuç: Elektronik Müzik Hayal Kırıklığı

Konuyu toparlamak gerekirse, günümüzde Elektronik Müzik ve bunun bestecilikteki yeri, **yapısalcı** yaklaşım göz önünde tutulursa, kanımcı ancak **Csound** ve bundan türetilen yan yazılımlar sayesinde olabilir.

Ancak, yapısalcılığın ilk şartı olan ve belki de yapısalcılığın müzik için ne denli önemli olduğunu kanıtlayan **kapalı sistem** özelliği, elektronik müzikte henüz yerleştirilemediği gibi, belki de hiçbir zaman yerleştirilemeyeceği için, günümüze dek, elektronik müzik alanındaki çalışmalar beklenen sonuçları verememişlerdir.

Boulez'in en son yayınlanan kitabında, günümüzde elektronik gelişmeleri de bilmesine rağmen hala, elektronik müziğin ve tekno müziğin besteciliğe getirilerinden şüpheli olduğu görünmektedir.

Elektronik müziğin yapısal yönünün zayıflığını halen vurgulamakta olduğu da göze çarpmaktadır.

Özellikle bu müzikte ağırbaşlı yapısal özelliklerden çok, yüzeysel olan özellikler olan tınılara ve "süsleyici" gibi görünen unsurlara kaydığını görmekteyiz. Belki de bu yüzden, burada Boulez'den alıntı yapıyorum: *bu tür müzik en iyi bir malzeme eşliği olarak kendine daha uygun bir ortam bulmaktadır.*

Şimdi yeniden çalgısal müziğe dönerek **gramer** (*dilbilgisi-dizilimi*) olarak adlandıracağımız çeşitli genel kuralların nasıl ve ne yönde geliştiklerini kısaca inceleyerek, günümüzdeki manzaraya ulaşalım.

## 4 Tonalite Kavramının Gelişimi ve Sonu

### 4.1 Tonalitenin Öncesi ve Gelişimi

Kutkusuz batı müziği denildiği zaman ilk akla gelen **tonal** müziktir. Aslında tonal müzik batı müziğinde, oldukça kısa bir süre olan 300 yıllık bir zaman dilimi boyunca geçerli olmuştur.

Kilise makamlarından günümüz atonalitesine geçiş sürecini burada kısa dahi olsa açıklamak olanaksızdır.

Bunun yerine ill olarak tonalitenin, ne yazık ki bizde ulusal konservatuarlarımızda gösterildiği gibi, bir *evrensel sistem* olmadığını göstereceğim. Sonra, bu sistemin hiçbir *doğal* ya da *evrensel* yanının olmadığını kanıtlayacağım ve bu sistemin neden yaratıldığını, hangi temel kavramlar üzerine oturtulduğunu Batı müziğinin ne gibi yararlar getirdiğini ve neden yok olduğunu açıklayacağım.

Tüm müzikal sistemler, yine toplumsal sistemler gibi, bir gereksinim yüzünden ortaya çıkarlar. Bu gereksinim çoğu zaman **pratik** bir gereksinimdir. Sonra sistemler, ülkeler ve imparatorluklar gibi gelişirler, zirvelerine ulaşırlar, çöküş dönemine girerler ve yok olma zamanları geldiğinde yok olurlar.

Gene tüm toplumsal sistemlerdeki gibi, bu sistemlerde de, bazı kişi ve girişimler zamanından önce sistemi yok etmeye çalışırlar, diğerleri ise çöküş döneminde farklı alternatif yollar önerirler. Bir takım diğerleri ise, çöküşü geri çevirmek ve sistemi yeniden yaşatmak (kurtarmak) için, çoğu zaman şiddete başvurarak, tarih çarkına karşı gelirler, ama bu işi ise, çöküşün kaçınılmaz olduğunu bilirler ve bu esnada yeni oluşumlara öncelik yaparlar.

Toplumsal süreçlerle olan bu inanılmaz benzerlik daha iyi anlamak için yakın tarihimize, Cumhuriyet tarihimize bakmak, ileriki ve gerici ayaklanmaları anımsamak ve hatta günümüz siyasal manzarasına bakmak bile yeterlidir.

*Batı Müziği*'nde de aynen yukarıdaki *analoji*'de anlatılmı gibi, bir zaman gelmiş ve kilise makamları, esneklikleri olmadığından *transpoze* edilemediklerinden, ve bestecilerin ifade etmek istedikleri, özellikle batı müziği için geçerli olan **armonik** tımları karşılayacak olan yapısal dönüşümlere açık olmadıklarından dolayı terkedilmişlerdir.

### 4.2 Tonalitenin Ortaya Çıkış Nedeni

Tonal sistem, Batı müziğine, **Andreas Werkmeister**'in 1690 civarında geliştirdiği *tam tampere akort* sistemine bağlı olarak, XVII.yy.ın sonunda, tonal olarak yerleşmiştir.

Tonal müzik, ancak tüm seslerin birbirlerine *eşit* olduğu **tam tampere akort sistemi** içerisinde anlamlıdır. Tonal müzik içerisinde parçalar bir ton-

bir diğerine **hiçbir kayba uğramadan transpoze edilirler**. Bu sistem içerisinde, oktav aralığı **eşit** 12 sese bölünmüştür. Bu bölünme işlemi sırasında, **doğal akort sisteminden** bilinçli bir biçimde uzaklaşmıştır.

Doğal akort sistemi olan ve doğuşkanlar oluşumuna bağlı olan sistemden, pratik gereksinimlerden dolayı ayrılmanın sonucu olarak, beşliler, üçlüler ve diğer doğal sesler 2/3, 5/4 gibi **doğal** frekans bölünmelerden uzaklaştırılmıştır. Tüm seslerin, tüm oktavlarda bir diğerine eşdeğer olması, ve transpoze edilebilirliklerinden az-çok aşağı-yukarı kaydırılmıştır.

Buradaki amaç, örneğin tüm mi'lerin, tüm sol'lerin her oktavda birbirleriyle oktav ilişkisi içerisinde olmalarıdır. İlginç olarak bu **tam tampere akort sistemi** matematiksel temel olarak *12 bazında logaritmalar*'a dayandığı için, bu akort sistemi ise, tam olarak **logaritmaların keşfini izleyen** yıllarda ortaya çıkmıştır.

Bu akort sisteminin getirdiği yenilik, gamın her notası üzerinde bir diğerine eşdeğer, ve bir diğerine dönüştürülebilen (*transpoze edilebilen*) bir müzik sistemi oluşturmaktır.

Bir başka anlatımla, artık tüm sesler, tüm armonik bileşimlere olanak kılacak şekilde **standartlaştırıldı**. Basit geometrik figürler biçimine dönüştürülen sesler her türlü armonik bileşime olanak vermekteydi ve *transpoze* edilebilmekteydi.

Batı müziğinin armonik alanda gelişimi ancak bu sistem aracılığıyla mümkün oldu. İleride göreceğimiz gibi bu akort sistemi, tüm doğu kökenli etnik müziklerin sistemlerinden kökten farklı bir yaklaşım göstermekteydi.

Gene ileride göreceğimiz gibi bu akort sisteminin doğu geleneksel müzikleriyle bağdaştırılması teknik açıdan olanaksızdır.

### 4.3 Tonatile Doğuşkan Sesler Olgusuy a Doğrulanamaz

Yukarıda açıklandığı biçimde, tonalite, **tam tampere akort** sistemine dayanmaktadır ve bu akort sistemi, **doğal** seslerden oluşma yapavlaştırılmış doğal doğuşkanların frekanslarından kaydırılmış seslerden oluşur.

Yaygın bir yanlış kanı, tonal sistemin **doğuşkan** seslerden oluştuğundan yanlıştır. Bu doğru değildir. Çünkü doğuşkan sesler, 1/2, 3/4, 5/4 gibi frekans kesirlerinde ortaya çıkan, *oktav, beşli üçlü gibi* seslerden oluşur.

Bu sesler, iyi akort edilmiş bir piyanoda duyduğumuz oktav, üçlü, beşli seslerdir. Bunlar titreşime giren bir telin uzunluğunun kesirlerinin yarattığı **doğal** seslerdir.

Bu biçimde akort edilmiş sistemler, *tam tampere* sistemden önce kullanılmaktaydı ve hala bu sistemin savunucuları vardır. Çünkü çok temiz seslerden oluşan ve kulağa gerçekten de hoş gelen bir akort sistemidir. Bunun adı *Doğal Tamperaman* sistemidir. Yukarıda açıkladığımız gibi, **pratik** nedenlerden

dolayı bu sistem terkedilmiştir. Çünkü armonik gelişmelere açık değildir.

Bu durumda, tonalitenin sözümona dayandırılmak istendiği doğuşkanlanlar sistemi tonaliteyi açıklayamaz ve tonalite için geçerli bilimsel bir zemin ve çevresellik sağlayamaz. Çünkü tonalite, **doğal olmayan tam temperaman** akort sistemine dayanır.

Bizim yaşamımızdan ve kulak alışkanlıklarımızdan dolayı doğal ve uyumlu gelen bir do majör akoru aslında uyumsuzdur (*dissonansdır*). Örnek olarak ömründe hiç duymamış bir batı müziği duymamış olan bir insana, iyi akortlu bir piyanoda bir do majör akoru çalarsanız, bunu “uyumsuz” “sert ve kulak tırmalayıcı” bulacaktır. Tıpkı bizim birtakım uzak doğu müziklerinde, sert ve uyumsuz bulduğumuz tınların aslında onlar için huzurlu ve uyumlu olduğu gibi.

Demek oluyor ki, tonalite **evrensel bir gerçek değildir** ve batı müziğinin, en önemli yapı taşı olan **armonik** sisteminin gelişebilmesi için **pratik nedenlerden dolayı** yaratılmış bir sistemdir.

Yerel ve geleneksel sistemlerin kesinlikle **daha iyi** değildir, hiçbir şekilde **daha gelişmiş** değildir. Tam akort seslerin *basitleştirilmesine* dayanan bir sistemdir.

Bu durumu daha iyi anlamak için, her ne kadar oldukça basitleştirilmiş dahi olsa, aşağıdaki şu şematizasyonu örnek yararlı olacaktır:

Genel olarak müzikal gelişme, çeşitli toplumlarda ve uygarlıklarda, müziğin (*armoni-ritim-melodi*) arasından **batı** yönünün diğer yönlerinden daha fazla gelişmesi ve zenginleşmesi şekline yürür.

Şematik olarak, bu gelişme, kalan diğer iki yönü zayıf bırakmak suretiyle, **Afrika**'da **ritim**, **Doğu**'da **melodi** **Batı**'da ise **armoni** şeklinde oluşmuştur.

Bunun sonucu olarak, armoni ve melodinin hemen hemen yok sayıldığı ya da melodinin içinden çıkarılacağı diziler, makamlar sisteminin tek ya da birkaç sesli dizilere kadar indirildiği **Afrika** müziklerinde ritim unsurunun muhteşem bir biçimde geliştiğini gözlemlemekteyiz.

Buna karşın, melodik *ezgisel* yönün en gelişmiş olduğu **Doğu** toplumlarının müziklerinde ise makamların ve dizilerin son derece gelişmiş ve kodlanmış ve sistematize edilmiş olduğunu, hatta, dünyanın en gelişmiş “triv” müziği olan **Hint** müziğinde makamların ve geleneksel ritmik kalıpların şekillerinin ve bileşimlerinin en ince ayrıntılarına kadar belirlendiğini görmekteyiz.

Buna karşın ve bundan dolayı, doğu toplumlarının müzikleri armonize edilemez çünkü bu son derece gelişmiş olan diziler, makamlar üst üste üleştirilmeyle olanaksız kılmaktadır.

**Batı**'da ise, melodik ve ritmik özelliklerin basitleştirildiğini ve dizilerin standartizasyona tabi tutulduğunu açıklamıştık, bunun nedeni ya da sonucu, armonik alanda yer alan gelişmedir.

Kısaca Afrika: ritim; Doğu: melodi; Batı: armoni diyebiliriz.

#### 4.4 Tonatile Farklı Akort Sistemlerinden Gelen Müziğe Uygulanamaz

Yukarıda açıkladığımız nedenlerden dolayı, **tonal** sistem *tam tampere* olmayan akort sistemlerinden gelen müziğe uygulanamaz.

Kısaca hatırlatmak gerekirse, tüm seslerin **eşitliğine**, başka bir deyişle oktav aralığının tam 12'lik bir bölünmesine dayanan, ve bu amaçla **basitleştirilmiş** seslerin oluşan Batı müziği sistemi, eğer, Türk müziği gibi, tüm seslerin farklı ve zengin bir yapısı olan, tam tampere yerine **doğal armonik** akort sistemi bulunan, her sesin her bir makamda ve ifadeye ayrı bir yeri olacak kadar zengin anlamla yüklendiği bir sisteme **uygulanamaz**.

Bunu zorla yapmayı denemek, Batı müziğine değil Türk müziğine yapılan en zorbaca **basitleştirme** dayatması olur.

Bu **dayatma** zorla uygulanırsa, ülkemizde yaşanan durum çıkar, ne gerçek batı müziği sevenlerin ne geleneksel Türk müziği sevenlerin hiçbirinin hoşlanmayacağı bir tür *hybrid* mezlez türk-batı müziği sözde sentezi.

#### 4.5 Tonal Sistemin Sorunu

Her sistem gibi tonal sistem de kayıplarını tüketmiştir. Bu, tonal sistem içerisindeki nota kombinasyonlarının matematiksel olarak tükendiği anlamına gelmez. Kuşkusuz, kimilerin savunduğu gibi, daha pek çok nota kombinasyonu, geçen 300 yıl boyunca hiç kullanılmamıştır. Ancak bu öneri, sistemin hala üretken olabileceğini göstermez.

Günümüzde tonal sistemin kullanılması **olmaz** değildir. Yapılacak her girişim, ya daha önceden yazılmış olan bir yapıtı **yağdan yazmaya** getirir ki bu gereksizdir, ya da tonal sanılan bir sistem içerisinde tonal olmayan müzik yazmak olacaktır, ki buna karşı, baştaki kavramın anlamsız olması dışında söyleyecek bir sözümüz yoktur.

Tonal sistemin kendi içerisinde sonlandırarak olan, ya da tonal sistemin içinde kendi sonunu hazırlayan bir müzik örneği dinletmek istiyorsanız burada ilginç olan bu örneğin Bach'tan olmasıdır. Yani daha tonal müzik **sonu** verleşmişken dahi, diğer tüm sistemler gibi, yok oluşunu kendi içerisinde **bitirmiştir**: Bach Füg Sanatı son füg B.A.C.H. teması ve gelişmesi

#### 4.6 Alternatif Sistemlerin Yanılgıları

Tonal sistemin geçerliliğini iyice kaybettiği dönemlerde, çeşitli alternatif sistemler ortaya çıkmıştır. Bunların en önemlileri Scriabin, Debussy, Messiaen ve 4'lü armonik sistemlerdir.

Bunları iki ana sınıfa ayırabiliriz. Bir tanesi bir bestecinin **kendisi** için geliştirdiği tımsal sistemler (*Debussy, Scriabin, Messiaen*), diğeri ise, teorisyenlerin herkese mal olabileceğini sanarak geliştirdikleri sistemler. Bu ikinci sınıfa, özülerek söylemek gerekir ki, ülkemizde fazlaca rağbet gören, **4'lü armonik** sistemi gelmektedir. Buna girmeden önce yukarıda saydığımız büyük bestecilerin kendileri için ürettikleri sistemleri kısaca gözden geçirelim.

**Debussy** Tam ton aralıklı dizilere dayanan bu sistem, tonalitenin yeden ses (*sensible note*) olgusunu ortadan kaldırarak, adeta tonalite öncesi modal yapıları imzalatarak, Debussy'nin o kendine özgü tınısı yaratmasındaki en önemli etkidir.

Bu tını o denli özel ve farkedilir bir tını olmuştur ki, diğer bestecilere özgü sistemler olduğu gibi, buradaki genelleştirilebilme sorunu aslında sistemin **kesinlikle özel** olmasından kaynaklanmaktadır.

Başka bir deyişle, **hiçbir** besteci bu sistemi kullanarak kendine özgü bir tını yaratamaz. Çünkü buradaki tımsal özellik, Debussy'ye özgüdür. Zaten bu durumun farkında olan **Messiaen**, kendi sistemindeki **sınırlı transpoze edilebilen modlar**'dan ilki olan bu *tam-ton dizi*'lerini kullanmamaya özel bir özen göstermiştir ve kitaplarında aynı tutumu diğer bestecilere kesinlikle önermektedir.

**Scriabin** Tam ve eksik-artık dörtlülerden oluşan bir armonik sistem geliştirmiştir. Bu sistem de aynı Debussy'nin sistemi gibi besteciye tümten özel bir sistemdir. Hiçbir besteci bu sistemi kullanarak **kopya** sayılamayacak özgün bir yapıt üretmez.

İlginç bir yön ise **Scriabin**'in bu dörtlü armonik sistemi, bizde rağbet gören 4'lü armonik sistemden çok daha üstündür. Tımsal bir kıyaslama ve analiz, konumuz dışında olmakla birlikte son derece ilgi çekici olacaktır.

**Messiaen** Büyük besteci, bu teorik konularda büyüklüğü bir kez daha kanıtlamıştır. Debussy'nin en büyük hayranı ve izleyicisi olarak kendini nitelleyen besteci, aynı zamanda, ustasının oluşturduğu sistemin Debussy'ye özgü olduğunu ve kendisi tarafından kullanılmayacağını bilmekteydi.

Debussy'nin tam-tonlar dizisini, **sınırlı transpoze edilen modlar** (*mod kamlar*) olarak geliştirdi ama bu da Messiaen'a özel bir sistem oldu. büyük bir bilgelikle, yazdığı en önemli kitabının başlığı "**Benim-Ö. Bestecilik Teniğim**" olarak başlıklandırdı<sup>5</sup>.

<sup>5</sup>"*Technique de mon Language Musical*"

Bunun yanı sıra, geçtiğimiz ve içinde bulunduğumuz yüzyılın en büyük bestecilerini yetiştirdiği Paris Konservatuvarı sınıfında, herkese uyabilen ve herkesin kişiliğini sınırsız ve kendine özgü bir biçimde geliştirebilmesi için daha geniş bir kavram olan *yaygın-bütünsel diziselciliği* öğretti. Boulez'in ve Stockhausen'in, Schönberg ve Webern'den alarak genişlettiği ve sistematize edeceği, aşağıda temel tekniklerini kısaca anlatacağım, *serialisme intégral* olarak bilinen tekniğin kuramsal temelleri, Stockhausen'in "Modes de Valeurs et d'Intensités" adlı piyano yapıtlarına dayanmaktadır.

Yapıtta, sesler, dinamikler ve ritimler herbir nota için belirli diziler izlenmektedirler.

*Bu yapıttan kısa bir örnek dinletmek istiyorum:*

#### 4.7 Temel 12-Ton Tekniği

Temel 12 ton tekniği aslında son derece basittir. İşte özellikle bu basitliği, ya da sadeliği, her bestecinin kendine özgü bir biçimde malzemesini organize etmesini ve sistemin, günümüz itibarıyla *hayatta kalabilirliğini* göstermektedir.

Sistem aşağıdaki özelliklerin tümünü barındırmaktadır ve genelliği bakımından **Boulez** tarafından

*Rölativite olgusunun müzikteki yansıması*

olarak nitelendirilmiştir.

Sistemin "adeta" reçetesini öncelikle açıklayalım. Temel 12-Ton gibi son derece basit bir reçetedir:

1. Oktav aralığının eşit olarak bölündüğü 12 ses, besteci tarafından, istenildiği biçimde sıraya dizilir<sup>6</sup>
2. Seslerin hangi oktavlarda yer alacakları belirsizdir<sup>7</sup>
3. Bu şekilde oluşturulan diziden, arzu edilirse, bir matris analiziyle elde edilen, transpozisyonlar ile birlikte *ters (inverse)*, *geri (retrograde)* ve *ters-geri (inverse-retrograde)* biçimleri çıkarılır. Bu basit dizilerden yapan küçük uygulamalar vardır.

<sup>6</sup>göreceğimiz gibi bu dizilim yapının estetiği üzerinde son derece önemli bir yer tutacaktır

<sup>7</sup>Temel 12-Ton tekniğinde, Schönberg'in kullandığı biçimiyle bu olgu geçerlidir. İleride göreceğimiz gibi bütünsel diziselcilik bu ve diğer unsurları da yapısalcı bir çerçevede ele alacaktır

4. Bu biçimde elde edilen diziler dilenildiği gibi kullanılır. Burada birkaç kural göze çarpmaktadır ki ileride de göreceğiz bu kurallar günümüzde, hatta kuralları ortaya çıkaran besteciler tarafından dahi, esnetilmiş görülmektedirler. Ancak bu kuralları ve nedenlerini şu şekilde açıklayabiliriz:

**Sesin Kullanım** Dizinin tüm 12 sesi kullanılmadan, önceki seslerden birisi yinelenemez. Bu kuraldaki amaç, tonal sistemlerin aksine, burada tüm sesler **esit** önemde olduğu için bir sesin tekrarlanması bu sesin **eksen** nota etkisi yapabileceğinden dolayıdır. Diğer tüm sesler duyulmadan yinelenen bu ses bir *ağırlık* merkezi oluşturabilir ve adeta bir eksen ses gibi algılanabilir;

**Tanımlanmış Akorlar** Tonal sistemde kullanılan oktav ve belirgin akor oluşumlarının olmaması gerekir. Burada ise gene aynı durumla karşı karşıyayız. Oktav oluşumu bir sesin tekrarlanması demektir. Majör, minör gibi belirgin akorların “yasak” olması ise, tonalite ile olan bağların koparılması gereğindedir.

Kısaca bu saydığımız kurallar, diziselciliğin tonaliteye **karşı** olan ve ortaya yeni çıktığı durumlarda, sadece devrimci eylemlerde geçmişle olan tüm bağların koparılması gibi bir şeyin sonunda (belki de gerekli olarak) formüle edilmiş kurallardır.

İlginç olan yön bu kuralları formüle eden besteciler dahi aradan 40 ya da 50 yıl sonra bu kurallara uymayan biçimde yapıtlar yazmışlardır.

Benzer biçimde tonal sistemdeki *düz beşli* yasasını anımsayın. Aslında bu “yasağın” gereği tonal sistemin, kilise modları ile karşı yaptığı devrimden hemen sonra, bu modları anımsatacak ve buraya bir geri dönüş gibi algılanabilecek hareketlerin yasaklanmasıdır.

## 5 Serializm Tüm Müzikal Elemanlara Uygulanıyor

Yukarıda açıkladığımız yöntem, Schönberg, Berg ve Webern’in uyguladıkları yöntemdir. Sesler dışındaki ritim, ses alanı, dinamikler ve orkestrasyon gibi tüm diğer unsurlar, geleneksel besteleme yöntemleriyle kullanılmaktaydı.

Gene yukarıda kısaca değindiğim Messiaen’in etütleri ve özellikle *Mode de Valeurs et d’Intensités* adlı yapıtı, müzikteki diğer unsurların da dizisel teknikle, yani sıralandırılarak ve türevler oluşturularak, işlenebileceği durumu ortaya çıkarmıştır.



Buna, Boulez ve Stockhausen'in gösterdiği ilginin arkasında müzik dilini yenilemek ve köhneleşmiş *post-romantism* etkisinden kurtarmak isteği vardı.

## 5. Genişletilmiş Serializm

Bunun sonucunda, genişletilmiş ya da "tüm elemanlara uygulanmış" *total-intégral serialism* adı altında bir yöntem geliştirildi.

Bu yöntemde, tüm müzikal unsurlar, ritim, ses alanı, dinamikler, enstrümantasyon özellikleri dizi olarak önceden sıralanmakta ve bu özelliklere uygulanacak döşemeler beste yapmaya başlanmadan önce hazırlanmakta ve sonra beste, bunların nota kağıdına dökülmesi şeklinde yapılmaktaydı.

Örneğin ritimler bir dizi olarak belirlenmekteydi, sonra bu dizinin ters ve geri biçimleri oluşturulmaktaydı, bestenin hangi noktalarından hangi dizilerin kullanılacağı belirlenmekteydi.

Bu biçimde sesler, ritimler ve dinamikler kendi öz listelerinden alınarak kullanılmakta ve birleştirilmekteydi.

Sonuç, hemen önceki *post-romantik* melodi, eşlik, cümleme gibi etkilerin dışında tümünden yeni bir müzik dili oldu. En katı biçimlerinde, besteci, listelerinde (dizilerde) yer almayan ve notayı yazdığı anda aklına gelebilecek olan hiçbir ses kombinasyonuna, dinamik değişikliğine ya da ritimsel başkalaşıma yer vermeden, yalnızca önceden hazırladığı dizileri harfiyen izleyerek müziğini yazmaktaydı.

Yukarıda örnekleğim, Boulez'in *Structure* adlı 2 piyano yapıtı ve Stockhausen'in 1, 2, 3 ve 4 numaralı Piyano Parçaları (*Klavierstücke*)'leri, bu katı tekniğin en belirgin ve önemli ürünleriydi.

Tahmin edilebileceği gibi bu yaklaşım birtakım sorunları da hemen beraberinde getirdi. Bunlar birtakım bestecilerin tahmin edileceği gibi "ilham bunun neresinde?" ya da "halk bunu beğenir mi?" gibi sorular değildi. Bu sistemin getirdiği çok daha derin ve önemli sorunlar ortaya çıktı.

**Çalgısal Tını Uyumsuzlukları:** Dinamikler, ritimler, ses alanları ve notalar ayrı ayrı oluşturulmuş dizilerden elde edildiğinde ve her bir çalgıya uygulanıldığında, orkestrasyonda uyumsuz ya da çalınması olanaksız durumlar ortaya çıkmaktadır.

Örneğin bir çalgıya düşen ses, oktav ve dinamik değerleri birleştirildiğinde ortaya çıkan parti gerçekleştirilemez olabilir. Birkaç çalgı bu biçimde bir araya getirildiğinde ise yazılanlar doğru olarak çalınsa dahi birtakım çalgılar diğerlerini örteceğinden, anlamsız bir orkestralama durumu söz konusu olabilir.

**Çalınabilme Sorunları:** Bağımsız biçimde ele alınan, özellikle ritimler ama aynı biçimde sesler de, bir araya getirildiklerinde, yalnız çalan çalgılar

dahi olsa, gerçekleştirilemez yazılar ortaya çıkabilir. Örneğin, çalgıcının virtüozitesi ne olursa olsun, o belirli ritimde o belirli seslerin çalınması teknik olarak olanaksız olabilir. Bu ve yukarıdaki buna benzer durumda bestecinin partitürü oluştururken duruma müdahale etmesi ve gereken değişiklikleri yapması gerekmektedir ki bu da, katı diziselcilik yöntemiyle ayırtılır.

**Algılanması gereken sorular:** Tüm yazılı olanlar gerçekleştirilse dahi, acaba buradaki amaç olan, müziğin derininde **yapısal** ve **organik** bir bütünlük sergilemesi olmasına rağmen, bu organik bütünlük arzu ettiğimiz biçimde algılanabilinecek mi?

Başka bir deyişle, karmaşık olan ilişkiler belirli bir düzeyden sonra **kaos** olarak algılanmaktadır. Peki bu düzey nedir, nerededir? Besteci buna egemen olabilir mi? Nerede kendini sınırlamalıdır?

Bu sorunlar kendilerini kabul etmişlerdir. Besteciler buna karşı çeşitli tavırlar almıştır.

Buradan çıkarılacak önemli sonuçlardan bir tanesi, bestecinin yetilerinin aslında tüm sistem ya da yöntemlerin üstünde bir önemi olduğudur. Bir diğer önemli sonuç ise en mutlak şekilde ifade edilen bir sistem her ne kadar tutarlı olursa olsun, sistem olduğu için bir noktada çalışmayacaktır ve bireysel bir sanatçı olarak besteci burada **sübjektivite** ile ilgili devreye sokacaktır.

Ortaya çıktığından 50 yıl kadar sonra bugün serializm'e bakıldığında gördüğümüz tablo, XXI. y.y. müziğine yepyeni bir yön vermiş, olgunluğa ulaşmış, başlangıç dönemi aşırılıklarından arınmış, geniş özgür ve yapısal bir sistemin görüntüsüdür.

## 5.2 Ligeti Serializm Eleştirisi

Aralarında **Ligeti**, **Lutoslawski**, **Penderecki** gibi büyük bestecilerin de bulunduğu bir diğer akım ise, özellikle *serialism*'in en katı "püritan" sürdüğü" 60'lı ve 70'li yıllarda buna karşı bir yaklaşım sergilemiştir.

Konuyu dağıtmadan, bu bestecilerin bu farklı yaklaşımları ve *serialism*'e yönelik eleştirileri hakkında söylenebilecek en önemli noktalar şunlardır:

**Sonorism**, *clusters*, *glissando* gibi ses yüksekliği özelliği belirgin olan ve müzikal unsurlara verdikleri önemli yer bakımından dikkati çeken bir akıma verilen isimdir.

Bu akımın en önemli bestecilerinden bir tanesi Polonyalı **Krzysztof Penderecki**'dir. Penderecki'nin müziğinde en dikkat çeken unsur, "ses kütlelerinin" hareketleridir. Bu bağlamda özellikle katı serializm için çok

önemli bir kural olan, seslerin sırayla dizilmesi kuralı burada geçerli değildir. Bu kural tüm 12 ses duyulmadan, aralarında istenmeyen oktav ya da eksen etkisi oluşturması bakımından bir sesin, diğer 11 ses duyulmadan yeniden duyulmasına karşıdır.

**Aleatorisi** Rastlantısalcılık, birtakım özelliklerin besteci tarafından yorumcu tarafından bırakılması, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi bu tür bir “özgürlük” determinist besteciler tarafından, özellikle sistemin katı kurallarla ifade edildiği dönemlerde, söz konusu dahi olamayacak bir özelliktir.

Serializm genellikle katı *determinist* bir felsefeye uygun olarak ortaya çıkmıştır ve daha önce de belirttiğim gibi, ortaya çıktığı dönemdeki diğer akımlara karşı neredeyse “agressif” denilebilecek tarzda **katı** bir tavır almasıyla belirginleşmiştir.

Özellikle, gene, XXII.y’ün, serializm dışındaki en temel ve önemli akımını gerçekleştirmek için ne kadar övünseler az olan, Polonya’dan bir besteci **Witold Lutosławski**’nin yapıtlarında, ritmik açıdan belirginleştirilmemiş pasajlar bulunabilmektedir.

Örneğin, orkestra şefinin başlama işaretiyle herbir müzisyen o bölümdeki notaları, şefin bitirme işareti kadar, belirtilen hızda yineleyerek çalar.

**Ligeti** bu Macar asıllı büyük bestecide ise, serializm dışında görünen en önemli nokta, gene serializmin 12 ses dizilimi kuralına karşı gelmesidir. Ses dizilerini farklı, özgür biçimlerde seçer ve esas aldığı çizgilerin yapısına göre 12-Ton bağımlılığı ve sınırlamasına uyulmuş göstermez.

**Xenakis** Görünürde Ligeti’den farklı olmakla birlikte Macar besteciye belki de özünde yakın olan, gene Messiaen’in öğrencisi olan bu matematikçi ve mimar, Yunan asıllı besteci ise tıpkı Ligeti gibi, **gr fizm**’e daha yakın tasarımlarıyla beste yapmıştır ve yukarıda açıkladığımız **sonorism**’e yakın yapıtlar oluşturmuştur.

Ancak matematikçi olmasından dolayı, Xenakis, bu *sonorist* oluşumlar için çeşitli matematiksel formüllere başvurmuştur. En tipik olarak, kendi deyimleri olan “ses bulutları” için *stochastic* olasılık hesaplamaları ve *entropy* özelliklerini kullanmış, *glissando*’ları ise bir mimar olduğundan, 3 boyutlu uzayda çizgiler olarak tasarlamış ve bunların oluşumlarını ve gelişmelerini gene matematiksel (geometrik) formüllerle kontrol etmek üzerine çalışmıştır.

Bunlarla birlikte müzik besteciliğinde, **yeni ufuklar açmak** amacıyla bilgisayarı ilk kullanan besteci olmuştur.

### 3 Tarihsel Perspektif

Yukarıda sunulan hem serializm açıklamalarından hem de buna uymayan büyük bestecilerin tavırlarından genel bir tablo çizmek gerekirse, **diziselcilik** olarak nitelendirilebileceğimiz **serialism**, günümüz müziğinde çok önemli bir yerde bulunmaktadır.

Diziselcilik, halen etkisini sürdürmekte olan **yapısalcı** düşüncenin müziğe, tek olmaya ama belki de en uygun yansımasıdır.

Yapısalcı düşünce ise, müziğin, özellikle beste malzemesinin son derece “özgürleştiği” günümüzde, sağlam ve ayakta duran, rastgele bir biçimde bestecinin aklına gelen notalardan oluşmamış ama gerçek bir mimari yapıya ve sanatsal vizyona uygun olarak tasarlanmış olması gereken **büyük müziğin** en önemli felsefi dayanağı olduğunu göstermektedir.

Diziselciliğin karşıt akımı ise gene de **yapısalcı** bir düşünce ile bu karşıt akımları oluşturmuşlardır. Her derecki, Lutoslawski, Ligeti gibi besteciler aslında diziselciliğe karşı tavırları zaman dahi, yapıtlarını sağlam ve derin bir **yapısal** tasarım ile gerçekleştirmişlerdir. Aksi halde bu bestecilerin de aynı Boulez ve Stockhausen gibi günümüzün en büyük bestecileri arasında yer almalarını bekleyemezdik zaten.

Bu karşıt akımla birlikte, diziselciliği savunan besteciler (Boulez, Stockhausen’ın yanı sıra burada söz etmeye yerimizin olmadığı aynı derecede önemli Luigi Nono, Milton Babbitt gibi isimler de vardır) diziselciliği geçtiğimiz 50 yıl içinde geliştirmişler ve yapısal özelliklerini vurgulamadan genişletmişlerdir.

Diziselciliğin gelişmesi katılıktan esnekliğe dönüşmüşür. Bu yönde bir gelişme ise en sağlıklı gelişmedir. Son derece katı olarak formüle edildikten sonra buna karşı çıkan akımların ve bestecilerin yanı sıra en önemli yapıtlar ışığında, hem diziselciliği savunan bestecilerin sanatsal vizyonları ve büyük insanlar olmaları nedeniyle hem de diziselciliğe **karşı** olan bestecilerin de aynı meyzetlerde olmasından dolayı biri diğerini en olumlu yönde etkilemiş ve ortaya günümüzdeki genel görünüm çıkmıştır.

## 6 Ülkemizdeki Durum

Şimdiye dek sözünü ettiğim, son derece kısa ve şematize edilmiş olan tarihe, eğer Schönberg’in tonalite dışına attığı ilk adımlardan itibaren sayarsak yaklaşık olarak 1930’lardan günümüze dek uzanan bir dilimdir.

Bu tarih dilimi, ülkemizde Klasik Batı müziğine olan açılıma denk getirebiliriz. Daha önceki birkaç saray etkinliklerini saymazsak, Türkiye işte tam Schönberg’in tonaliteyi yok ettiği zaman Batı Klasik Müziğine açılmıştır.

Açılmıştır peki neyi “ithal” etmiştir?

Türkiye, büyük Atatürk'ün emriyle ve kalkınmanın **en temel ve vazgeçilmez** olgusu olarak Klasik Batı Müziğine kapılarını açtığı zaman, bu müzik, batıda çok önemli bir değişim içerisindeydi. Bir tür devrim olmaktadır. . .

Atatürk, toplum-bilim, siyaset, hukuk eğitim alanlarında batıya yöneldiği zaman, batının çoktan beri ortadan kaldırdığı ortaçağ yönetimini, derebeylik sistemi mi ya da ataerkil medeni hukukunu değil, en son geldiği çağdaş, sanayileşmiş uygar düzeyine Türkiye'nin kapılarını açtı.

Peki, müzik alanında benzer görev verdiği müzisyenlerimiz ise ne yaptılar?

İlk olarak, Avrupa'daki en gerici ve tutucu müzisyenlerin bizzat kendilerini ya da kavramlarını benimseyerek onları "ithal" ettiler. Bunların arasında kuşkusuz en gerici (*reaksiyoner*) müzik adamı, Ankara Devlet Konservatuarının kurucusu **Paul Hindemith**'dir.

Avrupa müzikte yeni tufanlar açmaktayken müzisyenlerimiz, ilginç bir biçimde köhneleşmiş sistemleri aldılar ve getirdiler. Bunun nedenlerini, açıklaması bilmiyorum. . .

Eğer araba üretmek istiyorsanız ve bu amaçla bu işin en iyi yapıldığı yerlere giderek inceleme ve araştırma yaparak bu işi öğrenmek ve ülkemize getirmek istiyorsanız, bence kuşkusuz araba üretiminin geldiği en son noktayı öğrenmemiz gerekir diye düşünüyorum, at arabası teknolojisini değil!

Bu yanlış ne yazık ki yapılan ilk yanlış oldu ve eğer bununla kalınsaydı belki bunu bir değerlendirme yanlışları olarak anlamak ve unutmak mümkün olabilirdi. Ancak daha da kötüsü de yapıldı.

Yapılan, daha da büyük olan ikinci yanlış ise buna *fatal* yani **öldürücü** yanlış diyebiliriz, geleneksel Türk müziğini batı müziğiyle sentezleme girişi oldu.

Bunun altında, ilk olarak bilgisizlik ve teknik bilgisizlik olduğu kuşkusuz. Daha önce açıklamış olduğum akort sistemlerinin yanlışlığı zaten bu çabanın, hem batı müziği sevenler için hem de geleneksel müziklerini sevenler için boş, yanlış ve küçük düşürücü bir çaba olduğu teknik olarak gösteriyor.

Peki acaba burada sadece bilgisizlik mi var yoksa daha derin ve daha çirkin dürtüler mi gizli? Bunun için Paul Hindemith'in "Beste sanatı Zanaatı"<sup>8</sup> adlı kitabı birtakım ipuçları vermektedir.

Zamanın gerici ve emperyalist düşünce biçimine uygun olarak, Hindemith, batı müziğinin kurulduğu tonal sistemin aslında **evrensel** olduğunu yani tüm insanlar için ortak ve **yüksek** bir dil oluşturduğunu savunmaktadır. Yanlış olarak, sözde bilimsel bir biçimde, sistemi doğal doğuşkan süreci dizisine bağlamaktadır. Başka bir deyişle, ne yazık ki bizim bestecilerimizi savundukları ve yerleştirmeye çalıştıkları aşağıdaki kuram:

<sup>8</sup>The Craft of Musical Composition

*batı müziği en iyisidir bunun için Türk müziğini batılaştırmamız gerek*

aslında Hindemith'in sömürgeci düşüncesidir.

Bunun yanı sıra, geleneksel batı müziğinin armonik alanda (gerilim-çözülüm) ya da melodik alanda (çıkış-iniş) kavramları, aslında batı kilise modlarından kalma, yalnızca batı müziğine özgü sınırlı ve yerel alışkanlıklardır.

Batı'dan etrafya bakımından uzak toplumların müziklerine kısaca bakarsak (Eskimo, Çin, Japon vb.) bu kuramların hiç de evrensel olmadıklarını görmekteyiz. Nereden bir müddet (özellikle ortaçağda) insanlar tüm evreni insan merkezli olarak düşünmüşlerse, bu tür müzisyenler, ne yazık ki ortaçağda değil, günümüzde, tüm müzikleri batı müziği merkezli düşünmektedirler.

Batı müziğini ülkemize getirmekle görevli olan müzisyenlerimiz, doğu-batı farkını bilmeden, müzik yapı bakımından doğu kültürleri üzerine hiç bir şey bilmeden, Türk-Batı müziği sentezi gibi anlamsız bir yola girmişlerdir.

Amaçları acaba Türk insanının Batı müziğini sevdirmekmiydi? O takdirde bunun ne kadar yanlış bir yola girmeye çalışıldığını anlatmaya bile gerek yok.

Ülkemize ilk kez gelen ve ilk kez dinleyeceğimiz bir Polinezya'lı geleneksel müzik topluluğu olduğunu düşünün. Sizce bu müziği şimdiye dek hiç dinlememişsiniz. Topluluğun amacı bu müziği size sevdirmek. Kullandıkları çalgıları daha önce hiç duymamışsınız. Şimdi sizce bu topluluk, alışık olduğunuz ve en iyi yorumlarıyla dinlediğiniz geleneksel Türk müziklerini size, hiç ilgisiz çalgılarla örneğin **gamelang**'larla, bambaşka bir ses sistemi içerisinde, üstelik "çok seslendirilmiş" olarak çalsa tepkiniz ne olurdu? Kanımca hiç de olumlu bir tepki olmazdı!

Bence bunun yerine size, önce çalgılarını ve öz mizicilerinin özelliklerini uzun uzun anlatsalar, kısa örnekler çalsalar ve bunları açıklasalar, sonra da kendi öz müziklerinden, en iyi biçimde seslendirilmek kaydıyla, güzel örnekler duyursalar daha iyi olmaz mı?

İşte ülkemizde yaşanan **temel büyük yanlış** olarak nitelendirilebilecek olayı bu biçimde özetleyebiliriz. Sonuç, birkaç besteci dışında, yaklaşık 70 yıllık büyük bir kayıp olmuştur.

İçinde bulunduğum kuşağın ve daha genç bestecilerin çalışmaları artık bu kaybın kapandığını göstermekte ve ileriye dönük daha iyimser bir beklenti oluşturmaya yardımcı olmaktadır.

## 7 Bestecilikte Meta-Düzyey

Bu son bölümde, özgür bir yazılım olan **Common Music** sistemini kısaca açıklayacağım. Yazılımın yaratıcısı, İllinois Üniversitesi bestecilik profesörü

**Henrich Taube**, bestecilikte *meta-düzey* olarak adlandırdığı bir kavramdan söz etmektedir.

Bu, bestecinin yaratısını tasarlayabileceği en üst düzey olarak tanımlanabilir. Bu düzeyde notalar, ritimler vb. yoktur yalnızca bir *genel görünüm* var diyebiliriz. Başka bir deyişle en üst **soyutlama düzeyi** denebilir. Buna yazarın kendi deyişimiyle “bestenin bestesi” ya da “bestenin kompozisyonu” diyebiliriz.

Bu düzeyde bestenin **etkinliği** ya da *process*’i düşünülebilir. Beste işlevinin **sonucu** ise partitürdür.

## 7.1 Kavramsız Beste Ne Kadar Değerlidir?

Meta-Düzey’de “kavramlandırılmamış” beste, rastgele bir bestedir. “Güzel” dahi olsa bir üst düşünce ürünü olmadığı için, en iyi olasılıkla “sadece güzel” olarak kalmaya mahkumdur.

Ancak bu bakımdan tartışılabilir en büyük yapılara baktığımızda aslında bunların arkasında derin bir kavramsal, felsefi ve estetik düşünce yapısı görmektediriz. **Konsept** denilen bu olguya eksik olduğu zaman karşımıza bizi tatmin etmeyen, hatta deyim yerindeyse “olmaz da olur olmasa da olur” diyebileceğimiz ürünler çıkmaktadır.

## 7.2 Kavram Geliştirmek

Peki böyle bir *konsept* nasıl oluşturulur ve geliştirilir. Ne yazık ki bunun bir standart reçetesi yoktur. Bu, kısmen bestecinin kültürüne, sanatsal vizyonuna, kendinden önceki büyük yapıtları ne ölçüde tanıdığına ve bunların ne kadar derinine inebildiğiyle, ve kısmen, kendi öz inisiyatif gücü entellektüel yetileriyle de oluşan bir yetenektir.

Bu açıdan bestecinin sürekli bir entellektüel “açlık” için beslenmesi ve sürekli olarak, her alanda “beslenmesi” gerekmektedir.

Müzik açısından, **gerçek** analizler yapabilmelidir. Gerçek analizden kastım elindeki yapıtın en derin özüne girebilecek analizlerdir. Boroz’ın dediği gibi aslında bir büyük yapıt inceleyen ve analiz eden besteci elindeki yapıt aracılığıyla **bizzat kendini** incelemektedir. İncelenen yapıtlar, bestecinin kendine yakın bulduğu ama tarihte büyük önemi olan yapıtlar, her aşamada besteciye birtakım **çözümler** getirmelidir.

Müzik dışı alanlarda ise, besteci, büyük bir merak içinde olmalı ve etrafındaki oluşumları, nebülöz’lerden güncel toplumsal eylemlere kadar incelemeli ve görüşler oluşturmalıdır.

Bu saydığımız etkinlikleri yaşam tarzı olarak benimseyen besteci, ne her şeyden soyutlanmış ve kopmuş yapıtlar üretecektir ne de belirli birkaç stilin

ve öncü bestecinin etkisinde kalarak, kopya ve gereksiz üretimler yapacaktır.

### 7.3 Kavramdan Yapıta Giden Yol

Kavramdan yapıta giden yol esas bestecilik işleminin gerçekleştiği yerdir. Kavramın<sup>9</sup> yapıta dönüşmesi hiçbir zaman tekyönlü bir işlem değildir. Kavram, yapıta “fikir” yapıta doğru ilerlerken yeni fikirler üretecek ve çeşitli dönüşümlere uğrayacaktır. Bu süreç yaratıcılığın en önemli sürecidir. Burada karşılaşılabilen en büyük tehlike şunlardır:

1. Fikrin “ölü doğması”, hiçbir gelişim gösterememesi, bestecinin gelişim olanaklarını görmemesi ve fikri “ölü doğmuş” sanması. Olduğu gibi bunu yapıta dönüştürerek “durumu kurtarmaya” çalışması
2. Fikre egemen olunmaması ve fikrin bestecinin kontrolü dışında gelişmesi ve dallanması. Burada da ise yapıt bütünlüğünden kaybedecektir ve gene bestecinin kontrolünden çıkacaktır

Sonuç olarak, hem “canlı” ve gelişmeye açık bir fikrin geliştirilmesi, bu gelişim ve yapıta giden yol sırasında fikrin canlı gelişen ama kontrol altında tutulması, bestecilik serüveninin en heyecan verici ama belki de en zor noktasıdır.

### 7.4 Bilgisayar Kullanımı

Bilgisayar kullanımının burada çeşitli yardımları olabilir Bunlardan belli başlı olanlarını sıralarsak:

- Deneysel bir etkinliktir. Fikirler çabucak denenebilir ve kullanımı uygun görünenlerin hangi yönlerde geliştiği gözlemlenebilir;
- *Meta-level* tasarımlar gerçekleştirilirse bunlar aynı tasarımın farklı yerlerinde çeşitli değişikliklerle, ya da başka çalışmalara temel olarak yeniden kullanılabilir;
- Bestecilik işlemleri, genel kullanımı olan *algoritmalar* aracılığıyla çözülür ve bu *algoritmalar* yeniden kullanılabilen bir tür araçlar koleksiyonu oluşturabilir;
- Nasıl bir partitürden farklı yorumlar elde edilebilirse bir *meta-level* tasarım üzerinden de farklı besteler üretilebilir;
- Rastlantısal işlemler beste tasarımlarına kolaylıkla dahil edilebilir;

<sup>9</sup>Boulez’in fikir *idée* yani *fikir* dediği olgu



## 7.5 Teknolojiyi Kullanmak Ya Da Kullanılmak

Gösterdiğim bu yazılım, gördüğünüz gibi bir **komut-satırı** yazılımdır. Grafik bir arayüze sahip değildir. Burada konuyu fazla dağıtmadan, grafik arayüzleri<sup>10</sup> çoğunlukla dikkat dağıtıcı ve zaman kaybettirici unsurlar olduğunu hatırlatmak isterim.

Bu süreçte bestecinin teknolojinin esiri olmaması çok önemlidir. Bunun için özellikle sürekli olarak *M.I.D.I.* bazında çalan, içgüdüsel bir biçimde sizi programlamaya, ya da düşüncelerinizi net bir şekilde biçimlendirmeden, *mouse* ile sağa sola tıklanan programların bir yarar getirmeyeceğini bilmek gerekir.

Burada, besteci düşüncesini, oldukça duru bir programlama dili olan *Lisp* ile ifade ederek çeşitli algoritmalar yazmakta ve bunları çalıştırmaktadır. Sonuçlar *M.I.D.I* formatında ses, ya da *Csound* yazılımı, ya da notasyon şeklinde elde edilebilir.

## 8 Geçici Sonuç

- Günümüzde besteci tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar geniş ve zengin bir paletle karşı karşıyadır;
- Tonal gramer kuralları geçerliliklerini yitirmişlerdir;
- Alternatif modal sistemler ve sözümom “Dörtlü Armoni Sistemi” adı verilen sistem geçerli ve sağlam sistemler değildir, en iyi olasılıkla sistemi kuran bestecinin kendi öz kullanımı için geçerlidir;
- Elektronik Müzik beklenen sonuçları vermemiş ancak yapısalcılığın temel kuralı olan “kendi içinde kapalılık” özelliği yoktur;
- *Csound* yazılımı elektronik müzikte, tınsal süsleme alanında birşeyler yapılabileceğinin belirtisidir;
- Yapısalcılık düşüncesi bestecilikte her çağda olduğu kadar belki de daha fazla günümüzde önemli bir yer tutmaktadır;
- Günümüzde bestecilik, daha önceki dönemlerde olduğu gibi baştan sona belirlenmiş ve hemen her besteci için geçerli olan **tonal** bir gramerden uzaklaşmış ve bundan dolayı, yapıtların bütünselliğini sağlayacak sağlam ve esnek bir teorik temele gerek duymaktayken, *structuralism* ve *serialism* bu temeli sağlamıştır;

<sup>10</sup>*graphical interfaces*

- Diziselcilik ilk ortaya çıktığı dönemlerin aksine, günümüzde hem esnek hem de sağlam bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır;
- Tüm diziselciliği kuran besteciler, Boulez, Stockhausen, Nono ve diğerleri, 50'li yıllarda saptadıkları, diziselciliğin karşıtı olan bestecilerin de esasını genişletmişlerdir;
- Bunun sonucu olarak günümüzde diziselcilik, ilk ortaya çıktığı zamanlardaki mekanik ve mekaniksel özelliklerinden arınmış olarak bestecilere hem gereği duyulan sağlam mimari yapıları yaratacak iç-organizasyon unsurlarını hem de bestecilerin kişisel eğilimlerini yansıtacak esnekliği vermektedir;
- Tüm etnik müzikler gibi türk müziği de çökseslendirilemez;
- Ülkemizde batı müziği kabul etme girişimi başarısızlığa uğramıştır ve yanlış bir sanat politikası uygulanmıştır;
- Teknoloji kullanımı, esneklik ve nadığı takdirde, günümüz bestecisine yeni olanaklar açacak bir araçtır.

## Kaynaklar

**Notes from the Metalevel** Heinrich K. Laus, *Taylor & Francis, London and New York*, 2004

**Monsieur Croche et autres écrits** Claude Debussy, *Gallimard, Paris*, 1971

**Le Structuralisme** Jean Piaget *Press Universitaire de France, Paris*, 1968

**Yeni Müziğe Doğru** Anton Webern (çev. Ali Bucak), *Yapı Konağı, İstanbul*, 1986

**Penser la musique aujourd'hui** Pierre Boulez, *Editions Casterman, Paris*, 1963

**Leçons de Musique** Pierre Boulez, *Christian Bougrois Editeur, Paris*, 2005

**İletişim:**

---

Mehmet Okonşar

*piyanist-besteci-orkestra şefi*

T. C. Kültür Bakanlığı Solist Sanatçısı,  
Başkent Üniversitesi Konuk Öğretim Görevlisi

Mesnevi Sok. 46/15 TR 06690 - Ankara Türkiye  
Tel. + 90 (312) 438 09 17 - GSM. + 90 (533) 767 18 99

[www.okonsar.com](http://www.okonsar.com)

[mehmet@okonsar.com](mailto:mehmet@okonsar.com)