



İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Anabilim Dalı
Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı

Elektronik Müziğin Estetik ve Besteleme Teknikleri Açısından İncelenmesi

Hazırlayan

Mehmet KURTULUŞ

Danışman

Yrd.Doç.Dr Arda EDEN

Yüksek Lisans Tezi

Malatya, 2014

Elektronik Müziğin Estetik ve Besteleme Teknikleri Açısından İncelenmesi

Hazırlayan

Mehmet KURTULUŞ

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı

Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı

Danışman

Yrd.Doç.Dr Arda EDEN

Yüksek Lisans Tezi

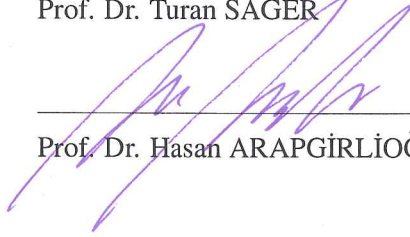
Malatya, 2014

KABUL VE ONAY

Mehmet Kurtuluş tarafından hazırlanan “Elektronik Müziğin Estetik ve Besteleme Teknikleri Açısından İncelenmesi” başlıklı bu çalışma, 18 Temmuz 2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

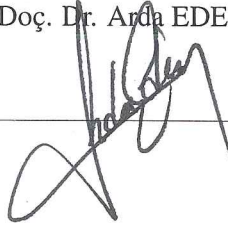


Prof. Dr. Turan SAĞER



Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

Yrd. Doç. Dr. Arda EDEN (Tez Danışmanı)



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Mehmet KARAGÖZ
Enstitü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Yrd.Doç.Dr Arda EDEN danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **Elektronik Müziğin Estetik ve Besteleme Teknikleri Açısından İncelenmesi** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemime uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Mehmet Kurtuluş

İmza

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece İnönü Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

.../.../2014

Mehmet KURTULUŞ

ÖNSÖZ

Araştırma süresince benden desteğini, bilgisini ve tavsiyelerini esirgemeyen tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Arda EDEN'e, bilgi ve birikiminden her daim yararlandığım aynı zamanda çalışmanın Latex dizgi programında yazılmasını sağlayan değerli hocam Prof. Server ACİM'e, 2010 yılında elektronik müzik ile tanışmamı sağlayan Instituto Politécnico de Castelo Branco Música Electrónica e Produção Musical bölümü öğretim elemanları Gustavo COSTA, Rui DIAS ve José Alberto GOMES'e, çalışma süresince manevi desteklerini her zaman yanımda hissettiğim KURTULUŞ ve ÇETİNKAYA ailelerine, yine tez süresince sürekli yanımda olan ve bu süreçte beni destekleyen Demet ÖVER, Yrd. Doç. Dr. Barış ERDAL ve Gökhan YUMUŞAKDEMİR'e teşekkürü bir borç bilirim.

Mehmet KURTULUŞ

2014

ÖZET

Kurtuluş Mehmet, **Elektronik Müziğin Estetik ve Besteleme Teknikleri Açısından İncelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2014

Bu çalışmanın amacı, elektronik müziğin estetik ile olan ilişkisini belirlemek ve bu ilişkinin besteleme aşamasında ne gibi etkilere sahip olduğunu saptamaktır. Bu yüzden de çalışmanın birinci bölümünde estetik ve sanat kavramları sorgulanmış ve müzik estetiğinin pratiklerini belirlemek için tarihsel bir araştırma yapılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise 20. yüzyıl sanat akımlarına bağlı olarak modernizm ve 20. yüzyılda müzik başlıkları incelenmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise elektronik müziğin farklı ülkelerdeki etkileri tarihsel olarak incelenmiş ve bilgisayar ile müzik ilişkisi yine tarihsel çerçevede değerlendirilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde ise elektronik müzik bestelemede kullanılan temel bileşenler açıklanmıştır. Yine bu bölümde farklı türlerdeki elektronik müzik yapıtları estetik tutumlarını belirlemek amacıyla yöntemsel ve sanatsal açıdan incelemiştir.

ANAHTAR SÖZCÜKLER

Elektronik müzik, Estetik, Kompozisyon, 20. yüzyıl

ABSTRACT

Kurtuluş Mehmet, **Analysis of Aesthetics and Composition Techniques of Electronic Music**, Master Thesis, Malatya, 2014.

The purpose of this study is to identify the relation of electronic composition to aesthetics and to determine the effects of this relation during composition process. For this reason, in the first part of the study, the concepts of aesthetics and art are questioned and a historical research has been made to determine the practicals of musical aesthetics.

In the second part, the titles modernism and 20th century music, related to 20th century art movements are studied. In the third part, the effects of electronic music in different countries and computer - music relationship is also studied within a historical context.

In the last section of the study, basic elements used in electronic music composition is explained. In this section, different styles of electronic music compositions are also analyzed from a technical and artistic point of view, in order to identify their aesthetic approaches.

KEYWORDS

Electronic music, Aesthetics, Composition, 20. century

İÇİNDEKİLER

1	GİRİŞ	1
1.1	ARAŞTIRMANIN AMACI	4
1.2	ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	4
1.3	ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI	4
1.4	PROBLEM DURUMU	4
1.5	ALT PROBLEMLER	5
1.6	VARSAYIMLAR	5
2	TARİHSEL SÜREÇ	6
2.1	ESTETİK NEDİR?	6
2.2	ESTETİK SÜJE ESTETİK OBJE İLİŞKİSİ VE TAVIR	9
2.3	DOĞADA GÜZEL SANATTA GÜZEL	11
2.4	SANAT NEDİR?	15
2.5	SANATTA ESTETİK DENEYİM	21
2.6	20. YÜZYIL SANAT AKIMLARI	24
2.6.1	Empresyonizm (İzlenimcilik)	25
2.6.2	Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)	26
2.6.3	Kübizm	28
2.6.4	Fütürizm (Gelecekçilik)	29
2.6.5	Dadaizm	30
2.6.6	Sürrealizm (Gerçeküstücülük)	32
2.7	MÜZİKTE ESTETİK VE MÜZİK ESTETİĞİNİN TARİHSEL KÖKENİ	33
2.8	20. YÜZYIL'DA MÜZİK	40
2.9	MÜZİKTE İZLENİMCİLİK	40
2.10	MODERNİZM ve 20. YÜZYIL MÜZİĞİ	42
2.11	SOVYET RUSYA DOĞU AVRUPA ve AMERİKA'DA MODERNİZM .	46
2.12	20. YÜZYIL'DA ELEKTRONİK MÜZİK	48
2.13	PARİS MUSIQUE CONCRÈTE	52
2.13.1	L'Objet Sonore-The Sound Object	52
2.13.2	Tarihsel olarak Musique Concrète	54
2.14	KÖLN ELEKTRONISCHE MUSİK	57
2.15	AMERİKA TAPE MUSIC	60
2.16	COMPUTER MUSIC	64
3	YÖNTEM	68
3.1	ARAŞTIRMANIN MODELİ	68

3.2	Evren ve Örneklem	68
4	BULGULAR VE YORUMLAR	69
4.1	ELEKTRONİK MÜZİKTE KOMPOZİSYON	69
4.2	BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGU VE YORUMLAR	71
4.2.1	Kompozisyon Bileşenleri	71
4.2.2	DİNLEME	72
4.2.3	Pierre Schaeffer quatre écoutes	73
4.2.4	Objektif Dinleme Yöntemleri Écouter ve Comprendre	74
4.2.5	Subjektif Dinleme Yöntemleri Ouir ve Entendre	74
4.2.6	İndirgenmiş Dinleme (écoute réduite)	74
4.2.7	GÜRÜLTÜ	75
4.2.8	Gürültünün Tanımlanması	76
4.2.9	Michel Serres, “Background Noise”	78
4.2.10	Attali, “Gürültü ve Müzik”	78
4.2.11	SESSİZLİK	80
4.2.12	Kavramsal Yaklaşımda Sessizlik	81
4.2.13	SOUNDSCAPE	84
4.2.14	Sınıflandırma	85
4.2.15	Bilgi Açısına Göre Sınıflandırma	89
4.2.16	Estetik Niteleme	94
4.2.17	ELEKTRONİK KAYNAKLAR	96
4.2.18	Dalga Formları ve Osilatörler	96
4.2.19	Filtreler	96
4.2.20	GLITCH	97
4.2.21	Dijital Seste Glitch	97
4.2.22	Ses Kaynakları	98
4.2.23	Circuit Bending	98
4.2.24	Broken Music	99
4.2.25	Wounded Cd’s	100
4.2.26	Video ve Resimde Glitch	101
4.3	İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGU VE YORUMLAR	102
4.3.1	Kompozisyon Analizleri	102
4.3.2	Pierre Schaeffer Étude Aux Chemins De Fer	102
4.3.3	Luc Ferrari Presque Rien No. 1 C	107
4.3.4	John Cage 4’33”	113
4.3.5	Ryoji Ikeda Trans-Missions	117

5 SONUÇLAR

ŞEKİL LİSTESİ

1	Süje Obje Estetik Obje	9
2	Claude Monet “İzlenim Gündoğumu” 1872	26
3	Edvard Munch “Çılgılık”	27
4	Pablo Picasso “Avignonlu Kızlar”	28
5	“Giacomo Balla “Abstract Speed+Sound 1913-1914”	29
6	Marcel Duchamp “Fountain (Çeşme) 1917”	31
7	Max Ernst “The Elephant Celebes 1921”	32
8	“Hokusai’s Wave reproduksiyon “La Mer 1905 edisyonun kapağı”	41
9	Abraham Moles’un Görselleştirdiği Üç Boyutta Ses Genlik (Dynamic Plan) ve Perde (Melodik Plan) Ses objesinin boyutları	53
10	Jacques Poullin “Konvensiyonel Müzik Notalama Sistemini Kullanarak Ses Objesinin Temsili Çizimi”	54
11	Studie 1 “Frekans Oranları”	59
12	“John Cage Williams Mix Görsel Notası” Farklı Bant Birleştirmelerine Yönelik Bir Plan”	63
13	“Commodore 64”	66
14	MIDI “Musical Instruments Digital Interface”	66
15	“Steinberg Cubase”	67
16	“Ableton Live”	67
17	“Schaeffer quatre écoutes Dört Farklı Dinleme Etkinliği”	73
18	“Gürültünün Zaman ve Frekans Açısından Etkinlikleri”	76
19	“Mel Bochner 8 Measurement”	82
20	“Sesin Fiziksel Olarak Sınıflandırılması” “Ses etkinliğin açıklanması ” . .	86
21	“Analiz Örneklerin Görseli ve Fiziksel Sınıflandırılması”	88
22	“Circuit Bending “ Devrelerin Rastlantıya Dayalı Modifiye Edilmesi ve Oyuncak bir Gitarın Circuit Bending Projesinde Kullanılması”	98
23	“Milan Knizák Broken Music”	99
24	“Glitch ses üretmede kullanılan “Yasunao Tone Wounded “Prepared” Cd ”	100
25	“Glitch müzik türüne ait bir nota “Nicolas Collins Broken Light CD skip-ping ve Yaylı Dörtlüsü”	100
26	“Video’da Glitch” Banta kaydedilmiş Bir Videonun Çeşitli Yöntemlerle Deformasyona Uğraması	101
27	“Resim’de Glitch” Fotoğrafın Rastlantısal Yollarla Başkalaştırılması . . .	101
28	“Étude Aux Chemins De Fer”	103
29	“Étude Aux Chemins De Fer”	104
30	“Étude Aux Chemins De Fer”	105

31	“Meret Oppenheim Tüylü Kahvaltı”	107
32	“Luc Ferrari Presque Rien No. 1 C”	109
33	“Luc Ferrari Presque Rien No. 1 C”	110
34	“Luc Ferrari Presque Rien No. 1 C”	111
35	“John Cage 4’33” ”	114
36	“Ryoji Ikeda Trans-Missons” ”	117
37	“Ryoji Ikeda Trans-Missons”	119
38	“Ryoji Ikeda Trans-Missons”	120
39	“Ryoji Ikeda Trans-Missons”	121

KISALTMALAR DİZELGESİ

- YY: Yüzyıl
- WDR: West Deutsche Rundfunk (Alman Batı Radyosu)
- RTF: Radiodiffusion-Télévision Française (Fransız Radyo Televizyonu)
- RCA: Radio Corporation of America (Amerikan Elektronik Şirketi)
- IRCAM: Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Müzik ve Akustik Araştırma Enstitüsü)
- DAC: Digital to Analog Convertor (Dijital Analog Çevirici)
- DSP: Digital Signal Processing (Dijital Sinyal İşleme)
- MIDI: Musical Instrument Digital Interface (Müzik Enstrümanları Dijital Ara Birimi)

GİRİŞ

“*Brahms’ın Macar Dansları için soyut bir film çeken Oscar Fischinger bana “Dünyadaki her şey bir ruha sahiptir ve bu ruh titreşimler sayesinde işitilebilir hale gelir” demişti. Bu düşünce çevremdeki sürekli devinim halinde olan dünyayı elime geçen her şeyi vurarak, tırmalayarak, parçalayarak birbirine sürterek keşfetmeme yol açtı. John Cage*” (Doğrul, 1999: 26)

Elektronik müzik nedir? Estetik nedir? Elektronik müziğin estetik bir tutumu var mıdır? Genel olarak rastlantısal ve deneysel yöntemlerle bestelenen bu müziğin genel felsefesini saptamaya yönelik yapılan bu çalışmada aslında cevabı aranan temel soru, yüzlerce yıldan beri süre gelmiş tartışmalar sonucu doğan estetik yargıların tarihsel süreçlerini detaylıca açıklayıp incelemekten ziyade bu estetik yargıların elektronik müziğe varsa etkilerini saptamaktır.

Elektronik müzik genel itibari ile 20. yüzyıl sanat akımlarından etkilenmiştir ve doğuşunu da bu akımların getirdiği yeniliklere borçludur. Dadaizm ve fütürizm ekseninde doğan bu müzik Fransızların somut müzik adında yeni bir arayışa girmesi ile başlamış, içinde bulunduğumuz yüzyıla kadar teknolojinin de sürekli gelişmesi ile kendisini sürekli yenilemiştir. Bir diğer taraftan, 19. yüzyıl sonlarında başlayan “modernizm” müziğe yeni bir bakış açısı getirmiş ve kökenleri romantik döneme dayanan yeni armoni arayışları 20. yüzyılda müziğin farklı üslup ve anlayışlarla ele alınmasını sağlamıştır. Estetik bilimi ise yine 20. yüzyılda hiç olmadığı kadar sorgulanmıştır. Örneğin *Marcel Duchamp* buluntu nesnelere ile sanat kavramının yeniden yargılanmasına neden olmuştur. Geçmiş ile sürekli bir kavga içinde olan gelecekçiler ise müziğe gürültüyü eklemiş, müziğin o güne kadar hiç alışık olmadığı bir estetik tutumu müziğe katmışlardır.

20. yüzyılda teknolojinin hızla gelişimi ile birlikte ses kayıt altına alınmış, örgütlenmiş ve akustik olarak da incelenmiştir. Farklı ülkelerdeki elektronik müzik okulları kendi elektronik müziğini yaratmak adına çalışmalar yapmış, müziğin estetik ezberlerini değiştirmiştir. Yeni müzik artık armoniye bağlı değildir. Kuralsızdır, içinde şansa dayalı etmenler barındırmaktadır. Elektronik müziğin babası olarak adlandırılan Varése sesleri örgütlemiş, elektronik müziğin belki de en çok felsefesini şekillendiren Cage ise müziği sessizlikle tanıştırmıştır. Sessizlik ona göre bir hiçlik değildir. Sessizlik yüzyıllardır çevremizde akıp giden her şeyin müziğe dokunuşu ve katılışıdır. Sınırsızlıklarına tüm hızla devam eden elektronik müzik 20. ve 21. yüzyılda bilgisayarların alabildiğince gelişimi ile doruk noktasına ulaşmıştır.

21. yüzyılda elektronik müziğin en önemli sorunlarından biri, bu kategori altında birçok alt türün ortaya çıkması ve çeşitlenmesidir. Bu çeşitlilik kavramın anlamını fazlasıyla genişletmiş dolayısıyla elektronik müziğin tanımlanması da oldukça güçleşmiştir. Bu çalışmanın konusu sanat müziği kategorisinde üretilen elektronik müziktir ve günümüzde "experimental, acousmatic, noise, glitch, sonic art ve sound art olarak adlandırılmaktadır.

Yukarıda adı geçen türlerin kökeni ise "musique concrète, elektronische musik ve tape music"dir. 1930'lu yıllarda Schaeffer ile başlayıp Stockhausen, Ussachevsky, Varése, Cage, Babbitt gibi bestecilerin şekillendirip kimliklendirdiği elektronik müzik ile popüler kültürün getirisi sonucunda büyük bir çeşitliliğe kavuşmuş elektronik müzik türleri birbirine karıştırılmamalıdır. (Dance, trance, techno, house, dubstep vb). Teorik olarak bütün bu türler elektronik müzik başlığı altında yer alsada çalışmamızın felsefi tutum ve besteleme yöntemlerinin odak noktası musique concrète, elektronische musik ve tape music'dir.

Elektronik müzik tanım açısından, elektronik cihazlar yardımı ile yapılan müziktir. Fakat bu tanımlama yeni bir kavram kargaşasına yol açar. Bir çalışmanın içerisinde elektronik bir enstrümanı barındırması o eserin elektronik müzik olmasına yetmediği gibi¹ tamamen elektronik enstrümanlar kullanılarak bestelenmiş bir yapıtta gerçek anlamda elektronik müzik değildir. Genel olarak bir yapıtın salt bir elektronik çalışma olduğunu söyleyebilmek için o eserin içerdiği sonik malzemeler ile birlikte besteleme yönteminde rastlantısal ve algoritmik yöntemleri barındırması, seslerin örgütlemesi, besteci ile ses arasında hiç bir koşul bulunmaması gerekmektedir (Boran, 2007: 75).

Bu tarz bir besteleme yöntemi elektronik müzik başlığı altında yer tutan diğer türlerin soyut yapısına ters düşmektedir. Elektronik müzik ile ilgili ele alınması gereken ikinci bir sorun da yıllardır bestelenen elektronik müzik eserlerinin varsa estetik değerlerinin neler olduğudur? Bu soruyu sormamızın temel nedeni, elektronik müziğin besteleme yöntemlerini saptamak içindir. Eğer elektronik müziği besteleme açısından inceleyeceksek, estetik olarak hangi kriterleri benimsediğini bilmemiz önemlidir. Örneğin somut müzik estetik tutum olarak "concrète" yani günlük hayatta karşılaşılan seslerin manipülasyonlarına dayanan bir besteleme estetiğine sahiptir. Aynı şekilde Elektronische musik'de 12 ton besteleme tekniğini elektronik enstrümanlara uygulayarak çoğunlukla elektronik seslerden faydalanmıştır. Bir diğer yandan tape music'de bantların çeşitli işlemler ile manipülasyonuna dayanan besteleme tekniğini benimsemiş ve sonik malzeme olarak da kimi zaman somut kimi zaman da elektronik seslerden faydalanmıştır.

¹Mehmet Can Özer Elektroakustik Müzik Hakkında Düşünceler <http://www.technotoday.com.tr/detay/3368/Elektroakustik-Muzik-Hakkinda-Dusunceler> (1 Mayıs 2012)

Bu üç türün besteleme yöntemlerinin saptanmasında en önemli kıstas bestecilerin seslere karşı almış olduğu estetik tutumlardır.

Diğer yandan geleneksel müzik ise yüzyıllardır süre gelen kuralcı yapısı ile estetik çizgilerini keskinleştirmiştir. Bu kuralcı anlayış geleneksel müziğin bestelenmesi ve icra edilmesinde daha belirgin kuralların benimsenmesini sağlamıştır. Ancak bu anlayış elektronik müzik ile temelden değişmiştir. Rönesans'dan bu yana hemen her dönem de gelişen yeni anlayışlar 20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra özellikle de kayıt teknolojisinin gelişme süreci ile bestecilik alanında benimsenen temel yaklaşımları da kökünden değiştirmiştir. Sonuç olarak elektronik müziğin bestelenmesinde benimsenen yeni anlayışlar (gelenekseli dışlayan kuralsızlıklar ve aslında özünde bulunan bazı yeni kurallar) bu müziğin varolmasını sağlamıştır.

Elektronik müziğin bestelenme ve icrasında ne gibi yöntemler kullanıldığı, türler arasındaki farklı dinamiklerin oluşturulmasında hangi sonik malzemelerin tercih edildiği, bu türün hangi estetik anlayışları benimsediğini bilmekle mümkün olabilir. Bu noktada belki de sorulması ve incelenmesi gereken ilk odak “Elektronik müzikte estetik nedir?” sorusu olacaktır.

Dolayısıyla bu çalışma estetik teorisinden başlayarak müzik estetiği, modern sanat gibi kavramların elektronik müzik ile ilişkilerini ve elektronik müzikte kazandıkları anlamı belirginleştirme çabası ile işe başlayacaktır.

1.1 ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmanın amacı, elektronik müziğin estetik ile olan ilişkisini inceleyerek bu ilişkinin besteleme aşamasındaki etkilerini saptamaya çalışmaktır. Bu amaç doğrultusunda Estetik nedir? Sanat nedir? Müzikte estetik nedir? gibi sorular sorulmuş, bu sorulara ek olarak da 20. yüzyıl müzik ve sanat akımları tarihsel olarak incelenmiştir. Elektronik müzik ile estetik ilişkisini belirlemek amacıyla tarihsel süreç incelenerek elde edilen bilgiler ile araştırmada analiz edilen yapıtlardan elde edilen bulgular karşılaştırılmıştır.

1.2 ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Araştırma, 20. yüzyıl sanat akımlarının getirdiği estetik kriterlerin günümüz elektronik müziği besteleme yöntemleri ile ilişkisini ortaya koymaya çalışması ile birlikte Türkiye’de ilgili alana yönelik kuramsal bir kaynak teşkil etmesi açısından önem taşımaktadır.

1.3 ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Günümüz popüler müziklerinin bir kısmı (trance, techno, house, electronic dance music vb.) elektronik müzik ana başlığı altında yer almaktadır. Bu araştırmada uluslararası sanat müziği kategorisinde üretilen elektronik müzik baz alınmış olup bu türler musique concrète, elektronische musik, tape music ve glitch türleri ile sınırlandırılmıştır. Bunun dışındaki elektronik müzik türleri araştırmanın dışında tutulmuştur.

1.4 PROBLEM DURUMU

Araştırmada cevabı aranan problem cümlesi şu şekildedir:

Elektronik müziğin bestelenmesinde kullanılan yöntemler herhangi bir estetik kritere bağlı mıdır ?

1.5 ALT PROBLEMLER

1. Kompozisyon açısından ele alındığında elektronik müziğin sonik malzemeleri nelerdir?
2. Elektronik müziğin 20. yüzyıl sanat akımları ile bir ilişkisi var mıdır? Eğer var ise bu sanat akımları elektronik müzikte etkinliğini hala sürdürmekte midir?

1.6 VARSAYIMLAR

Araştırmanın gerçekleştirilmesinde;

- Elektronik müziğin, estetik ile olan ilişkisinde yer alan temel faktörler belirlendiği takdirde elektronik kompozisyon bileşenlerinin belirlenebileceği,
- Bu belirlenen bileşenlerin de bir elektronik yapıtın temel özelliklerinin saptanmasını sağlayacağı sayıltılarından yola çıkılmıştır.

2

TARİHSEL SÜREÇ

2.1 ESTETİK NEDİR?

Estetik her ne kadar subjektif olarak değerlendirilip irdelensede genel olarak öne sürülen düşünceye göre müzik kültürünün ve beğenisinin belirlenmesinde en önemli faktördür. Yunanca'nın *aisthesis* sözünden gelen bu bilim genel olarak duyum, duyulur algı, duyum ile algılamak olarak adlandırılır. Amacı sanatta güzeli aramak olan estetik bilimi G. Baumgarten tarafından 1750 ile 1758 yıllarında yayınladığı *Aesthetica* isimli yapıtında ortaya çıkmıştır (Tunalı, 2012: 13). Baumgarten estetiği tanımlarken şu ifadeleri kullanmıştır.

“Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior ars pulcre cogitandii ars analogi raionis = özgür sanatlar dünyası, aşağı bilgi teorisi güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi) est scinteia cognitionis sensitivae (Estetik duysal bilginin bilimidir)” (Tunalı, 2012: 14).

Hegel'e göre estetik duyunun ve duygunun bilimidir. Ona göre estetiğin temel görevi sadece güzelliği değil, sanatın güzelliğini incelemektir. Hegel bu düşüncelerinin sonucunda estetik bilimini adlandırırken “Sanat Felsefesi” ya da “Güzel Sanat Felsefesi” olarak adlandırmayı uygun bulmuş fakat estetik isminin yaygınlığından dolayı çalışmalarında estetik ismini kullanmıştır (Hegel, 2011: 7).

Ziss estetik konusunda herkesin oy birliğine vardığı bir tanım olmadığını söyler. Ziss estetiğin tanımları ile ilgili görüş ayrılıkları şu şekilde özetler;

“Estetiğin tanımıyla ilgili görüş ayrılıkları en başta birbiriyle uzlaşmaz iki savdan kaynaklanırlar. Birinci sava göre estetiğin bir tek konusu olur: Sanatın evrim yasaları ve sanatsal yaratının özü (nature); öyleyse o, sadece, genel sanat kuramı olarak kendini gösterecektir. Öteki görüşe göre ise, estetik ile genel sanat kuramı birbirinden ayrı büsbütün ayrı iki bilimdir; Genel sanat kuramı, sanattaki evrim yasalarını ve sanatsal yaratının özünü inceler; buna karşılık estetik de, sanata ve gerçeklikte güzelliğin bilimidir” (Ziss, 2011: 1).

Estetik konusunda öne sürülen görüş ayrılıklarının ikisini de kabul etmeyen Ziss bu görüş ayrılıklarının kabule uzak olduğunu söyleyerek estetiğin konusu hakkında şu görüşü bildirir;

“*Estetik sanatın özü ve evrimin yasalarını olduğu kadar, güzelin çeşitli dışavurumların da inceler*” (Ziss, 2011: 1).

Estetiği sanat kuramlarından ayrı tutma çabasının yanında üzerinde durulması gereken bir başka nokta ise marksist estetikdir. Marksist estetik sanatı *mimesis* kavramı ile açıklar. Mimesise göre sanat taklit, yansıma ve öykünmedir (Köksal, 2004: 221-223). Avner Ziss’e göre marksist estetiğin özellikleri şu şekildedir;

“*Bugün Marksist bilimi dikkatini estetik etkinlik biçimleri üzerinde toplamış bulunmaktadır; sanatsal yaratıyla doğrudan ilgili değildir bunlar, ama gene de hızlı bir gelişim göstermekten de geri kalmazlar. Sanayi estetiği, estetik eğitimi, çevre estetiği ve spor gibi daha başka bazı estetik dışavurumlar söz konusu oluyor. Estetik etkinliğin bu yönelişlerinin tümü sanat kategorileri ile sınırlandırılmaz ve üstelik ayrı bir yaklaşım gerektirir*” (Ziss, 2011: 4-5).

Üzerinde durulabilecek bir başka konu da estetiğin zamanla değiştiğine yönelik öne sürülen düşüncelerdir. Bu düşüncelere göre estetik zamanla değişime uğramıştır. Zamanın çeşitli sanat kuramlarını değiştirdiği söylenebilir. Ziss’e göre, estetiğin konusu üzerinde katı ve nihai (değişmez) tanımlar aramak saçmadır (Ziss, 2011: 5).

Sanat kuramcısı Joseph Ganther estetiğin öne sürülen bu değişim sürecini ve evrelerini 4 aşamada incelemiştir;

Ganther XX yy.da estetiğin evriminin dört evreden geçtiğini söyler. XIX. yy ile XX yy başında, birinci evre klasik estetiğin ortadan silinmesini vurgular; yüzyılımızın ilk üçte birine dek uzayan ikinci evre, deyişler (üslupları styles) estetiği diye tanımlanabilir; üçüncü evre de, yazarın yaratıcı fantezi estetiği diye nitelediği, öncü-sanat (avant-gardisme) akımlarına bağlıdır. Son olarak da Ganther, dördüncü evrede, çevre estetiğini görür (Ziss, 2011: 5).

Estetiğin evrimi ya da sanat kuramlarından ayrı tutulma çabası Marksist estetik ya da Hegel’in estetik tanımı yerine sanat felsefesini önermesi gibi etkenler ele alındığında estetiğin tanımı ve konusu ile ilgili herkesin uzlaşma içerisinde olduğu kesin bir yargıya varmak oldukça güç görünmektedir. Estetiğin konusu üzerine söylenebilecek en kesin kavram Baumgarten’in tanımı olan duyuşsal bilgi yani *cognitio sensitiva*’dır (Tunalı, 2012: 14). Bu duyuşsal bilginin süjenin estetik bir obje karşısında tavır almasını sağlayan en önemli etken olduğu söylenebilir. Peki nedir bu duyuşsal bilgi? Nelere dayanır?

Tunalı'ya göre zihnin tasarlayıp kişinin tavır almasını sağlayan bu duyu bilgisi olan *cognitio sensitiva*'nın yani estetiğin amacı, doğru bilgiye ulaşmaktır. Bu ulaşımın istenen doğru bilgi de güzelliştir (Tunalı, 2012: 15).²

Yukarıdaki açıklamalara istinaden güzelin tanımlanmasında subjektif çıkarımlar yapıldığını fakat bu çıkarımların bazı niteliklere dayandığını ve sonuçlarının hep güzele ulaşma amacı içerdiğini söyleyebiliriz.

Güzele ulaşma amacının tek yolu estetiğin konusunu tam olarak anlaşılabilirliğinde kavranabilir. *B. Croce*'a göre estetiğin konusu sezgilerdir. Sezgiler kavramsal bilginin temelini oluşturur. En sade şekli ile bilme eylemini ifade eder. Sezgi ifadedir ve algılardan daha farklıdır. Algı ise daha real'dir. Sezgi ve algının birlikte incelenmesi ise estetikdir. Estetiği kimliklendirdikten sonra süje kavramını açıklamakta fayda var. Tunalı'ya göre süje estetik bir fenomen için zorunludur. Estetik tavır alma ve estetik algılama gibi eylemler süje ve obje ilişkisi ile ilgilidir. Süje bir estetik varlığın olmazsa olmazlarından (Tunalı, 2012: 17-18).

Modern estetik süjenin önemini vurgular. Örneğin, *W. Worringer* araştırmalarında estetik objenin biçimini değil estetik objeye bakan süjenin davranış hareketlerini modern estetik diye tanımlar (Tunalı, 2012: 19).

Modern psikolojik estetiğin kurucusu *Th Lipps* estetiği, süje ve obje ilişkisini şu şekilde anlamlandırmıştır.

“Estetik güzelin bilimidir; bu, çirkinin bilimi de içerir. Bir obje, bende özel bir duygu, güzellik duygusu diyebileceğimiz bir duygu uyandırdığı ya da uyandırmaya yetili olduğu için güzel'dir” (Tunalı, 2012: 19).

Estetik varlığın vazgeçilmez fenomeni süje olduğuna göre süje'nin etkileşim haline girdiği obje ise estetik bir obje olarak kabul edilir. Estetik bir obje, süjeye haz veren nitelikte bir objedir. Estetik varlık sadece süje ve obje elemanları tarafından belirlenmeyeceği gibi estetik varlığı meydana getiren elemanlardan birinin de estetik değer ya da diğer adı ile güzel olduğu öne sürülmüştür (Tunalı, 2012: 18-19-20-21). Süje obje'nin uyandırdığı sezgilerini duyu bilgilerini kullanarak, eğer o objeden haz duyar ve güzel diye nitelendirirse estetik varlık haline bürünür. Bu etkileşim de estetik varlığın tamamlanmasına yetmemektedir.

²Estetiğin sadece güzeli aramasının araştırma alanını daralttığını düşünen görüşler de vardır. Örneğin, *Karl Rosenkranz* çirkinliği estetiğin bir kategorisi olarak düşünür. *Fr Schiller* ise hoş, çekici ve soyluluk gibi kavramları estetik kategorisinde değerlendirmiştir (Tunalı, 2012: 16)

Estetik varlığı kendisi yapan en önemli faktör ise estetik değer ve güzeldir. Güzeli nedir? Tunalı güzeli nitelendirirken süjenin onda haz bıraktığı simetrik ya da simetrik olmayan, sanatsal bir değer taşıyan ya da taşımayan, süjenin sezgilerini ve iç dünyasını yansıtan, haz duymasına neden olan her şey olabileceğini söyler (Tunalı, 2012: 21).

2.2 ESTETİK SÜJE ESTETİK OBJE İLİŞKİSİ VE TAVIR

Yegen'e göre süje kavramı en sade şekli ile bir bilgi ögesi olarak nitelendirilebilir. Estetik bir bütün sağlanmak isteniyorsa bu bütünün zorunlu ögesinin süje olduğu söylenebilir. Süje, akıl sahibi olan insandır. Süje çevresindeki olayları ve nesnelere algılar. Bu algı etkinliğinin ve etkileşiminin "bilme" eylemi olduğunu ifade eder. Bu etkileşim de çevresindeki nesnelere algılayan yorumlayan varlığa *ben*'e süje denir. Süje tarafından algılanan nesne de objedir (Yegen, 2013: 242).

Obje ile etkileşim haline giren süje artık estetik bir eyleminin parçasıdır. Bu estetik eylemde süje eğer objeden hoşlanırsa yani haz duyarsa o süje artık bir bilgi süjesi olmaktan çıkıp estetik süje haline bürünür. Estetik bir obje karşısında etkileşime girmiş estetik bir süje, artık o objeye karşı estetik bir tavır almış olur (Tunalı, 2012: 23).

Süje, obje ve estetik obje ilişkisini şu şekilde yansıtabiliriz,



Şekil 1: Süje Objeye Estetik Objeye

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi obje ile etkileşime giren süje objeden haz duyarak o objeye karşı estetik bir tavır almış olur. Bu durumda sorulacak soru ise estetik tavır alma nedir? olabilir. Estetik tavır alma, kısaca obje karşısında takındığımız tavır olarak adlandırılmaktadır. Objeye yüklediğimiz anlam ve güzellik olarak da adlandırabiliriz (Tunalı, 2012: 23).

Tunalı'nın örneğinden yola çıkarak estetik tavır alma şu şekilde örneklenebilir. Karşımızda duran eski bir otomobil var. Bu otomobile bakıp kim tarafından yapılmıştır? Sanat değeri nedir? Fiyatı ne kadardır? gibi sorular sorulabiliriz. Ya da sadece otomobili seyredip haz da duyabiliriz. Bu örnekte karşımızdaki otomobile bakıp farklı soru-

lar sorup farklı tavırlar aldık. İlk iki sorumuz kim tarafından yapıldığı ve sanat değeri hakkındaki sorulardı. Bu soruları soran süjenin obje karşısında takındığı tavır bilgisel bir tavidir. Üçüncü soruda ise fiyatı ne kadardır diye sorduk. Burada süjenin takındığı tavır pratik ekonomik bir tavidir. Son olarak da bu otomobile bakıp hiç bir şey düşünmeden sormadan haz duyduk. Burada süjenin takındığı tavır diğer örneklerde takınan tavırlara göre farklıdır. Burada süje hiç soru sormadan otomobile bakıp sadece haz duymak için onu dakikalarca seyretmiştir. Süje burada ne otomobilin sanatsal değerini ne de fiyatını düşünmüştür. Böyle bir tavır alma da estetik bir tavır almadır (Tunalı, 2012: 23-24).

Böyle bir estetik tavrın haz dışında başka hiç bir amacı ve ereği³ yoktur. Böyle bir estetik tavır almayı Tunalı şu şekilde özetlemiştir.

“Bir müziği niçin dinleriz? Ondan haz duymak için mi? Yoksa müzik eğitimimizi arttırmak, hoş bir vakit geçirmek ya da kültürümüzü zenginleştirmek için mi? Eğer salt haz duymak, estetik haz duymak ereği ile bir müzik yaptını dinliyorsak, o zaman böyle bir tavrın ereği kendi içinde bulunur, onun auto-telos’u vardır denir. Yok öbür amaçlar için müzik dinliyorsak, o zaman erek estetik tavrın dışında bulunan bir erek olmuş olur ve böyle bir tavır estetik olma niteliğinde yoksun olur” (Tunalı, 2012: 25).

Estetik tavır alma, hayal ve kurguya dayanmaktadır. Bu tavrı belirleyen en önemli nitelikler ise duyum ve algıdır. Estetik tavır alma eylemi doğrusal olarak duyum ile ilgilidir. *E Burke*, insanın güzeli duyular ile kavradığını söyler. Bu kavrama etkinliğinde çoğunlukla “görme” ve “işitme” duyularından faydalanılır. Örneğin, süje bir tabloya karşı estetik tavrını görme duyusu sayesinde alır. Ya da süje bir müzik eserine karşı bir estetik tavır alıyorsa bu onun işitme yetisi sayesinde (Tunalı, 2012: 26-31).

Bu ifadelere dayanarak estetik tavır almada en önemli duyuların görme ve işitme duyuları olduğu rahatlıkla söylenebilir. Estetik tavır ve algı konusu ile ilgili öne sürülecek varsayımlar ise şunlardır; duyular ile nitelendirilen her şey algılanmak zorundadır. O yüzden de estetik tavır alma ve estetik objenin kavranması gibi eylemler algılama etkinliği neticesinde oluşur. Estetik algı da real ve irreal kavrama bütünlüğü neticesinde oluşur. Bu bütünlük hem real hem de irreal olarak birbirine bağlıdır ve estetik objeyi belirlemektedir (Tunalı, 2012: 31-32-34-35).

Real olan duyulur algıdır, irreal olan ise duyulur algıdan farklıdır ve duyunun üstündeki yanını da kavrar. Bu bütünlük estetik algıyı oluşturur ve estetik objenin hem real hem de irreal kavrama neticesinde oluştuğunu gösterir. Bu kavrama neticesinde ortaya

³Auto-Telos: ereği kendinde olma, kendi dışında bir başka ereği olmayan tavır demektir (Tunalı, 2012: 25)

çıkan estetik tavır alma ve estetik algı gibi etkinlikler “estetik haz” ve “estetik hoşlanma” ile son bulur (Tunalı, 2012: 36-44).

2.3 DOĞADA GÜZEL SANATTA GÜZEL

Güzeli yıllarca filozoflar farklı şekillerde ifade etmiştir. Bir problem olarak güzel, kimi zaman da sanatın güzelinden üstün tutulmuştur. Bazı ünlü düşünürler ve filozoflar doğa güzelliği ile sanat güzelliğini birbirinden ayırmışlardır.⁴ Doğanın bütün güzelliğin kaynağı olduğunu öne süren natüristler olduğu kadar (Tunalı, 2012: 201) sanatın güzelinin doğanın güzelinden daha üstün olduğunu belirten farklı görüşlerde vardır (Hegel, 2011: 8). Estetik alanında sürekli adı geçen güzel nedir? Felsefe alanında güzellik ile ilgili ilk yorum Platon’dan gelmiştir. Platon’a göre güzel (tokalon) Tanrı katındadır ve zaman ile mekandan farklıdır. Güzellik varlıklarda ya da olaylarda değil onların idealar dünyasındadır.⁵ Aristoteles’e göre güzel ahenk ve uyumdan oluşmaktadır. Kant ise güzeli sanat güzelliği ve tabiat güzelliği olarak ikiye ayırmıştır. Martin Heidegger’e göre güzel doğruluk ve varlığın aydınlanmasıdır.⁶

Graham’ın düşüncesine göre, güzel dediğimiz şey bir şekilde haz duyduğumuz nesne ve objedir. Güzel ile ilgili rahatlıkla öne sürülebilecek düşünce subjektif olduğu yönündedir. Örneğin, insanlar bir rengi diğer renklerden ayırırlar ve o renklerden birisini en beğendiği renk olduğunu söylerler. Kişi bu durumda en beğendiğini överken diğer renkleri de yerebilir. Bu, kişinin seçtiği renge yüklediği anlam ve o renkten aldığı haz ile alakalıdır. O renk ile ilgili düşünceleri ifade ederken o rengi güzel diye nitelendirir. Burada sorulması gereken soru kişi o rengi güzel diye nitelendirdiyse ve bunu da tamamen subjektif insiyatifini kullanarak söylediye neden o zaman güzel üzerine tartışıyoruz? Eski bir latin sözü⁷ “Maddelerin tadını tartışamazsınız der” Graham’a göre bu günlük hayatta da böyledir. Örneğin, balığın tadını sevmeyen bir insana balığı sevdiremezsiniz. Bu kişinin balığı neden sevmediği üzerine tartışmak oldukça gereksizdir. Fakat güzelden bahsediyorsak, güzeli yargılıyorsak güzel hakkında tartışabiliriz. Bu oldukça doğaldır. Güzeli tartışmazsak bir yarışmada nasıl en güzel tabloyu seçeriz, en güzel gülleri yetiştiren çiçekçiye nasıl ödül verebiliriz ya da en güzel kaydedilmiş albüm ödülü sahibini nasıl bulur (Graham, 2005: 14-15).

⁴Ergün, M, Estetik (Sanat Felsefesi) www.egitim.aku.edu.tr/sanatfelsefesi.pdf (6 Şubat 2014, s5)

⁵Ergün, M, Estetik (Sanat Felsefesi) www.egitim.aku.edu.tr/sanatfelsefesi.pdf (6 Şubat 2014, s5)

⁶Ergün, M, Estetik (Sanat Felsefesi) www.egitim.aku.edu.tr/sanatfelsefesi.pdf (6 Şubat 2014 s4, 5)

⁷“*De gustibus non disputandum*” (Graham, 2005: 15)

Güzeli tartışmanın yanı sıra yıllardır filozoflarca tartışılan bir diğer konu ise, doğa güzelliğinin sanatın güzelliğinden üstün olup olmadığıdır? Bu soruya Hegel şu şekilde yanıt vermiştir.

“Sanatın Güzeli Doğanın Güzeline daha yüksekte durur. Çünkü Sanatın Güzelliği Tinden doğan ve yeniden doğan Güzelliktir, ve tin ve ürünleri Doğadan ve görüngelerinden ne denli yüksek duruyorsa, Sanatın Güzeli de Doğanın Güzeline o denli yüksekte durur” (Hegel, 2011: 8).

Hegel’in bu görüşüne göre, sanattaki güzellik doğanın güzelliğinden daha üstündür. Çünkü tinden doğan güzel doğanın güzelinden daha da üstündür. Bir diğer taraftan doğanın güzelinin sanatın güzelliğinin ana kaynağı olduğunu söyleyen görüşler de vardır. Bu görüş daha önce de marksist estetiği tanımlarken üstünde durduğumuz mimesis yani yansıtma teorisine dayanmaktadır. Bu teoride doğa sanat için daima bir örnek oluşturur. Sanatın temel ereği de doğa biçimlerini sanata yansıtmaktır (Tunalı, 2012: 176).

Genel olarak sanat tarihine bakıldığında bu iki görüş en başından beri keskin çizgiler ile birbirinden ayrılmak istenmiştir. Örneğin izlenimciler doğanın güzelliğinin sanat için önemsiz olduğunu vurgulamışlardır. Marksist estetik ve marksist estetiğin önde gelen filozoflarından George Lukacs’da izlenimcilerin tam aksi görüşü savunarak doğa ve sanat güzelliğini birbirinden ayırmıştır (Tunalı,2012: 179).

Kant ise bu ayrılığı şu şekilde açıklamıştır;

“Bir doğa güzelliği güzel bir şeydir, sanat güzelliği ise bir şey hakkında güzel bir tasavvurdur” (Tunalı, 2012: 179)

Kant burada sanatın güzelini doğa güzelinden farklı bir yere koymuştur. Daha öncede bahsettiğimiz gibi Hegel’de sanat güzelliğini doğa güzelliğinden üstün tutmuştur. Hegel bu görüşü ile doğanın güzelliğine karşı olduğunu vurgular. Burada güzellikleri sınıflandırdığı gibi önemleri açısından birbirlerinden farklı ve üstün olduğunu savunur. Hegel’in bu sınıflandırmalarda çıkış noktasını vurgularken şu cümleleri kullanmıştır.

“Doğada da güzellikler vardır. Ama ne var ki, doğa güzellikleri objektiv tine dayandıkları halde, sanat güzellikleri mutlak tine dayanır” (Tunalı, 2012: 181).

Doğa ve Sanat güzelliği kavramlarını Benedetto Croce güzelliği sınıflandırarak anlatma yoluna gitmiştir. Croce güzelliği 4 farklı sınıfa ayırmıştır. Bunlar; (Tunalı, 2012: 181-182-183-184-185-186-187-188-189)

1. Fizik Güzel
2. Doğal Güzel
3. Yapma Güzel Sanat Yapıtının Güzelliği
4. Özgür ve Özgür Olmayan Güzellik

Croce, fizik güzel derken doğa ve sanat güzelliğini kast eder. Bu iki güzelliği aynı çatı altında toplar ve bu iki güzelliği sanatçı ruhundaki asıl güzellikten ayırır (Tunalı, 2012: 182). Croce doğal güzeli derken, doğal güzellik alanını, canlı ve cansız doğal varlıkları, canlı doğanın güzelliklerini de katar. Fakat Croce için doğa güzelliği estetik değildir. Onun için doğa tıne karşıt olan bir varlıktır. Aynı şekilde doğa bir sanatçı için bir model değil sadece ilham kaynağıdır (Tunalı, 2012: 183-184-185).

Croce yapma güzel sanat yapıtının güzelliği derken sanat yapıtlarındaki güzellikten bahseder. Croce sanat yapıtlarının oluşumunda estetik yaratmayı yani sanat yapıtının oluşum aşamasını 4 farklı madde kullanarak açıklamıştır; “*a) İzlenimler b) İfade ve Estetik Tinsel Sintez c) Hedonist Eşlik veya Güzelden Alınan Haz d) Estetik Olgunun fizik Fenomenlerine Aktarılması*” sonuçlarına ulaşılmıştır (Tunalı, 2012: 186).

Sanatçı, doğadan edindiği izlenimleri kendi tininde yarattığı estetik ve duygu birleşimlerini ifadesine yansıtır. Sanatçı bu ifadesini objelere yansıtarak sanat yapıtını oluşturur. Croce sanatı, özgür ve özgür olmayan olarak iki farklı şekilde ayırmıştır. Croce için özgür olan sanat güzel sanatlardır. Özgür olmayan sanatlar ise daha çok kuyumculuk, bakırcılık ve kalaycılık gibi el işlerine dayanan sanatlardır. Croce güzeli de özgür olan ve özgür olmayan güzellik olarak iki farklı sınıfa ayırmıştır. Croce güzeli özgür olan ve olmayan şeklinde ikiye ayırmış ve güzelin bu şekilde değerlendirilmesini vurgulamıştır (Tunalı, 2012: 189-190).

Doğa güzelliği ve sanat güzelliği üzerine marksist görüşün yaptığı çıkarımlar ise şu şekildedir; marksist estetik için sanat doğanın taklididir. Marksist estetiğe göre, sanat en öz hali ile gerçekliğin bir yansımasıdır. Burada bahsedilen sanatın gerçekliğini ve özünü *H Koch* şu şekilde özetlemiştir (Tunalı, 2012: 192).

“Değerli metallerin doğal nesnelere olma özelliği değil, tersine, estetik duyuların obje’si olma ile son derece karmaşık toplumsal bir ilginin doğal taşıyıcıları olduğunu etkeni üzerinde durulmalıdır. Buna göre altın, gümüş

gibi değerli metallerin estetik değeri, onların doğal bir varlık olmalarından değil toplumun onlara böyle bir estetik değer yüklemelerinde bulunur. Soylu madenler denen metallerin varlığında kendini gösteren bu fenomen, bu toplumsal görünüş binlerce yıldan fazladır soylu metallerin parıltısının sağladığı estetik hazzın estetiğin ana içerini oluşturur”(Tunalı, 2012: 192).

Koch’a göre, marksist estetik teorisinde bütün estetik gerçeklik doğanın değildir. Bahsedilen estetik gerçeklik insana dayalıdır. Doğal gerçeklikten kasıt ise insanın dışında olandır. Bu estetik gerçeklik en öz hali ile insana dayanıyorsa sözü edilen gerçekliğin subjektif olması da bir o kadar doğaldır. Yine de marksist estetiğin sanat karşısındaki düşüncesi topluma dayalıdır. Sanatın objesinin ise doğal olması önemli değildir. Burada önemli olan onun toplumsal yapısıdır. Marksist estetikte doğa ve toplum birbirinden ayrılmaz iki fenomendir (Tunalı, 2012: 193-194).

Bu baskın düşünce ve savların ötesinde doğa güzelliğinin sanattaki güzelliğinden daha önde olduğunu belirten görüşler de vardır. Örneğin Tschernischewski, sanattaki güzelliğin ancak doğa aracılığıyla olanak kazanacağını öne sürmüştür. Fakat marksist estetik doğa güzelliği ve sanat güzelliği hakkındaki tartışmalara farklı yönden bakmıştır. Marksist estetik doğa güzelliği ve sanat güzelliğinin karşıt tavrı yerine insan ve doğa ilişkisini benimser (Tunalı, 2012: 196).

Doğa güzelliği ve sanat güzelliği konusunda genel olarak olarak iki farklı görüşün öne sürüldüğü görülmektedir. Bu görüşlerden en baskın olanı ise sanatın güzelinin doğanın güzelinden daha üstün olduğunu benimseyen görüştür. Bu görüş baskın olarak sanat güzelliği ve doğa güzelliği kavramlarını birbirinden ayırmış aralarından birinin daha üstte durduğunu söylemiştir. Bu görüşün tam aksi olarak da bazı görüşler mevcuttur.

Örneğin natüralist sanat anlayışına göre, doğa bütün güzelliklerin ana kaynağıdır. Bu sanat anlayışına göre sanat güzelliği doğanın güzelliğinden daha aşağıda durur. Doğa güzelliği ve sanat güzelliği yıllardır tartışılmaktadır. Doğa ve sanat güzelliği konusunda üzerinde durulması gereken en önemli nokta sanatın güzelliğinin doğa güzelliklerini kavramaya yardımcı olduğudur. Doğanın güzelini fark edebilmek ancak sanatın güzelliğini fark etmekle oluşabilen bir estetik tavidir. Kant’ın “*doğa, bir sanat yapıtı olarak görüldüğü zaman güzeldir*” sözü ile sanatın güzelliğini doğanın güzelliğinden üstün tuttuğu öne sürebilir (Tunalı, 2012: 201).

2.4 SANAT NEDİR?

Daha önceki bölümlerde öne sürülen düşünceler baz alındığında haz veren bir obje örneğin bir karakalem tablo ya da bir göl manzarası süje de haz uyandırıyor ise güzel olarak nitelendirilmektedir. Subjektif olarak güzel diye nitelenen bu obje sanatın bir parçası mıdır? *Sanat nedir?* Nasıl tanımlanır? Stecker'ın verdiği örnekten yola çıkarak şu örnek verilebilir. Evinizin bir köşesinde duran dedenizden yadigar kalan eski el yapımı duvar saatine bakıyorsunuz. Tahta kenar süslemeleri sizi kendisine hayran bırakıyor. Onu güzel olarak nitelendiriyorsunuz peki sizi cezbeden bu duvar saati bir sanat eseri midir? Ya da yöresel yemekler yapan bir lokantanın dekorunda kullanılan eski tahta kaşık bir sanat eseri midir? Veya sanat galerisinde karşılaştığımız ve üzerinde sadece iki nokta bulunan bir tuval sanat galerisinde sergilendiği için direk olarak bir sanat eseri olarak kabul edilebilir mi? (Stecker, 2010: 95).

Ortaya atılan sanat kuramlarının en eskileri Platon ve Aristoteles tarafından söylenmiştir. Sanatın tarihsel kökeni ele alındığında bulgular eski Yunan'da başlar. Eski Yunan'da sanat yerine "*tekhne*" sözcüğünü kullanmıştır.

Art yerine bu sözcüğün seçilmesi henüz sanat ile zanaat arasında ayırım olmasından kaynaklanmaktadır. Eski Yunan'da *tekhne* beceriye dayanan her etkinliği ifade etmektedir. Bilimin beceriye dayanan etkinlikleri ve sanat henüz birbirinden ayrılmamıştır (Carroll, 2012: 34-37).

Eski Yunan'da Platon ve Aristoteles'e göre sanatın farklı dalları olan resim ve müziğin ortak noktası taklide dayanmasıydı. Sanat eserlerinin sınıflandırılması da yine taklitle dayanmaktaydı. Bu kurama göre, bir çalışma ancak taklitse sanat yapıtı olarak adlandırılıyordu. Yine aynı şekilde bir çalışma bir şeyin taklidi olma özelliğine sahip değilse sanat eseri olarak sayılmıyordu (Carroll, 2012: 37).

Bu kuramın tam anlamı ile sanat etkinliğini ve sanat eseri kavramını nitelemeye yetmediği öne sürülmektedir. Günümüz modern sanatı ürettiği sanat eserleri ile sanatın nitelenmesinden en önemli kıstasın taklit olduğu savını haksız çıkartmıştır. Yüzyıllık sanat serüveninde yapılmış onlarca soyut eser hiç bir şeyi taklit etme amacı güdmemiştir. Bu bakış açısı da sanatın salt bir taklit ürünü olduğu savını boşa çıkarmıştır (Carroll, 2012: 37-38).

Avangard sanatın geçtiğimiz yüzyıl boyunca yarattığı şaşırtıcı çalışmalar sanatın anlamını ve sanat denilen objelerin yeniden gözden geçirilmesini sağlamıştır. Sanat nedir sorusunun bu dönemde sıklıkla sorulmasının nedeni de avangard sanat anlayışının, sanat eseri üzerindeki ezber bozan yaklaşımıdır.

Bu akım farklı objelerin ve nesnelere sanat kategorisinde yer almasını sağlamıştır. Örneğin, izlenimci ressamlar kum yığınlarını, yatak odalarındaki dağınık yatakları tablolarına taşımış ve bu eserleri sanat galerilerinde sergilemiştir. Bu eserler o dönemde sanat severler üzerinde fazlasıyla şaşkınlık yaratmış ve aynı zamanda sanat eleştirmenlerini öfkelenmiştir (Stecker, 2010: 96).

Empresyonistlerin yaptığı bu tablolar sanat kategorisinde değerlendirilebilir mi? Stecker'ın varsayımına göre bu tablolar sanat kategorisinde değerlendirilebilir. Stecker bu varsayımını şu savlara dayandırmaktadır, bir sanatçı tarafından ileri sürülmüşlerdir, sanat galerisinde sergilenmişlerdir. Stecker bir eserin sanatçı tarafından yapılması ve sanat galerisinde sergilenmesi o eserin sanat yapıtı olmasına yetmez mi diye sorar? Aynı zamanda bir eserin sanat eseri olarak sayılması için daha fazla neye sahip olması gerekir? Sanatçı güzel bulduğu eserini sanat galerisinde sergiliyorsa öne sürdüğü bu fikir onun eserini sanat eseri yapmaya yetmez mi? (Stecker, 2010: 96).

Avangard sanatın yaklaşık yüzyıldır sanatın doğasını eserlerine yansıtması genel olarak sanat severleri şaşırtmıştır. Çünkü bu çalışmalar klasik sanat yapıtlarından farklıdır. Çalışılan obje sayısı ve bu objelerin sanat statüsü kazanması da yine bu dönem sonucunda olmuştur. Önceden sanat değeri olmayan bisiklet tekeri veya şişeler dizilmiş raflar gibi çalışmalar ya da tamamen rastlantıya dayalı, sanatçının katkısının en aza indirildiği, aleatorik çalışmalar da sanat eseri olarak bu dönemde anlam kazanmıştır. Daha çok estetik kaygıları yok etmeye yönelik yapılan bu çalışmalar sanatın kavramının yeniden sorgulanmasına yol açmıştır (Stecker, 2010: 96).

Stecker'ın düşüncesine göre sanat kuramları konusundaki temel karışıklık 18. yüzyılda ortaya çıkmış güzel sanatlar anlayışına ve sanatın ne olduğunu sorusunun sorgulanmasına dayanmaktadır. Güzel sanatlar konsepti olarak 5 farklı kategoride ele alınmıştır. Bu kategoriler; şiir, resim, heykel, mimari, müzik gibi farklı sanat dallarından oluşur. Sanat felsefesi sadece güzel sanatlar ile ilgilenmiştir. Stecker güzel sanatlar anlayışının günümüzde 18 yüzyılda düşünürlerin nitelendirdiği şekilden daha fazla kategoriye sahip olduğunu söylemektedir (Stecker, 2010: 97). Güzel sanatlar kuramının kurucusu olarak öne sürülebileceğimiz *Charles Batteux* yazdığı "Tek bir prensibe indirilmiş güzel sanatlar" kitabına göre güzel sanatlar sisteminin koşulsuz şartı taklide dayanıyordu. Batteux'un bu yaklaşımı Platon ve Aristoteles'in taklit kuramına dayanmaktadır. Taklide karşılık ortaya çıkan kuram ise sanatın temsil ifadesidir. Temsil her ne kadar taklit örneği olarak gösterilse de taklitten farklı yerdedir. Temsil ifadesi taklitle göre daha kapsamlıdır. Resmedilen obje onun gibi gözükmese de onun yerine kullanılabilir. Ressamın çizdiği obje kaktüse benzemese de temsil edilen objenin kaktüsü çağrıştırması onu kaktüs olarak nitelermeye yetmektedir (Carroll, 2012: 39-40-43).

Kant'da sanatı tanımlarken “temsil” ifadesinden yararlanır. Kant'a göre sanat; “görülür görülmez haz veren bir objedir”(Stecker, 2010: 98). Sanat hakkındaki genel anlayış da yine bu şekildedir. Sanatın temel gayelerinden biri haz vermektir. Bu haz genelde güzel sanatların temsil gücüne dayanır.

Yeni-temsili sanat kuramına göre, sanatta taklit ve temsil kuramı bütün sanat eserleri için kapsayıcı özellikte değildir. Bu iki kuram içinde bulunduğu dönemin sanat eserlerini nitelemekten öteye gidememiştir. Sanatta temsil kuramı zamanla değişikliklere uğramış temsil ettiği objenin başka bir şeyi çağrıştırmamasından vazgeçip objenin bir şey hakkında olması gereğini savunmaya başlamıştır. Bu kurama göre obje bir şey hakkında ise sanat eseridir (Carroll, 2012: 45).

19. yüzyılda ise sanatın temsil etme ereği farklı bir role bürünmüştür. Bu yüzyılda sanatın yegane amacının temsil olmadığı görüşü ağırlık kazanmıştır. Empressyonizm ve romantizm'e dayanan bu görüş, sanata temsil yönünden bakmamayı tercih etmiştir. Temsil ifadesinin yerine sanatçının ifadesi ve izleyicilerin edindiği tecrübeler daha önemli hale gelmiştir (Stecker, 2010: 99).

Sanatta temsil ilkesinin yerine yeni görüşlerin öne sürülmesi eleştirmenlerce sanatın sınırlılıklarının yeniden gözden geçirilmesine neden olmuştur. Örneğin fotoğraf makinesinin icadı sonrasında resim sanatının temsil anlayışına karşıt bir meydan okuma oluşmuş ve sanatçılar doğayı taklit etmekten vazgeçmiştir. Bunun sonucunda sanatçılar doğayı olduğu gibi yansıtmaktan uzaklaşmış ve biçimleri bozup nesnelere anlaşılması zor hallere sokmuştur (Stecker, 2010: 99). Daha çok fotoğrafın icadından sonra ortaya çıkan kubist sanatçılar fotoğrafın doğayı bire bir yansıtmamasından dolayı yeni arayışlar içerisine girmiştir. Bu da onların doğayı farklı şekillerde temsil etme arayışına girmelerine neden olmuştur (Carroll, 2012: 41).

Sanatta temsile karşı çıkışlar sanatın ifade, estetik ve biçimcilik gibi teorilerinin yeniden ele alınmasını sağlamıştır. Stecker sanatın ifade teorisinin temsil anlayışından farklı olduğunu söylemektedir. Temsil anlayışı sanatta daha çok doğayı ve toplumu yansıtmaya eğilimi içindedir. İfade teorisi ise insanın tavır, ruh hali ve duygularını yansıtmaya amacındadır. Bu teoride sanatın temsil anlayışı vurgulanmaz ya da bulunmaz. İfadenin temsile göre daha da önem kazanması resim sanatının daha soyut çalışmalara yönelmesini sağladığı belirtilmiştir. Sanat temsil anlayışı benimsenmeden icra edilebilir fakat ifade anlayışı olmadan icra edilemez (Stecker, 2010: 99).

Bu yüzden temsil anlayışı olmadan sanat sadece duygular ile şekillenebilir. Bu anlayış biçimi 18. ve 19. yüzyılda ortaya çıkmış romantik ve empresyonist akımları daha da cesaretlendirmiştir. Sanatın temsil teorisinin yerine yeni anlayışları benimsemesi ifade

teorisinin gelişmesi biçimcilik⁸ teorisinin gelişmesini sağlamıştır. Stecker'a göre ifade ve biçimciliğe verilen önem 1880 ile 1960 yılları arasında yeni gelişmelere sahne olmuş ve modernizmin kurulmasına neden olmuştur (Stecker, 2012: 99-100).

Biçimcilik teorisi sanatın değerini tanımlamayı ve değer verilen bir sanat eserini de anlama yolunu seçmiştir. Biçimcilik teorisine göre önemli olan biçimde düşüncenin nasıl ifadeye dönüştüğüdür. Biçimcilik formunun önemli temsilcilerinden *Clive Bell*'e göre sanat, kayda değer bir formda olmalıdır. Bell'e göre bu kayda değer formun sanatçının üretimini algısal yönden etkilediğini ve bunun sanatçının eserine doğrudan yansıdığını ifade etmektedir. Bu etkileme Bell'e göre "estetik duygudur" ve sanat eserini özel bir yoldan değerli kılmaktadır. Bu estetik duygu kayda değer bir formdan meydana gelir ve aynı şekilde kayda değer bir form da estetik duyguyu oluşturur. Biçimin sanat yönünden değerini ve düşünceleri nasıl hareket geçirdiği tam olarak keşfedilememiştir. Bunu tam olarak kavramanın yolu estetik olarak bu etkinliği açıklamaktan geçer. Estetik sanatı deneyimlerden ve özelliklerden yola çıkarak tanımlamaya çalışır. Sanatın estetik tanımları oldukça fazladır ve yeni tanımlar da sıklıkla teklif edilir (Stecker, 2012: 101-102-103-104).

Bunlardan bazıları şunlardır;

"Bir sanat eseri estetik ilgiyi karşılamak ve estetik olarak tatmin edebilmek için üretilir"(Beardsley 1983) (Stecker, 2012: 104).

"Bir sanat eseri bir veya birden fazla objeye uygulanabilen yaratıcı bir düzenlemedir. Fakat asıl amacı kayda değer bir estetik obje ile etkileşime girmesidir." (Lind 1992) (Stecker, 2012: 104).

Stecker estetik düşüncenin sanatın tanımı için öne sürülen temsil, biçimcilik ve ifade teorilerine göre daha açıklayıcı olduğunu öne sürmektedir. Bir çalışmanın sanat eseri olması için illa bir estetik deneyim mi sağlamalıdır? Seçilen obje estetik bir değer mi içermelidir? Bu soruya dadaist akımın estetik anlayışına göre cevap verilebilir (Stecker, 2012: 104).

Dadaistler estetik ilgiyi soyut alana taşımışlardır. Duchamp'ın hazır yapıtları sanat ve estetik arasındaki bağlantının sorgulanmasına neden olmuştur. Kimi çalışmalarında estetik objeleri kimi çalışmalarında ise hiç bir estetik ilgi uyandırmayan pisuvar, kar kürekleri, raflarda duran şişeler gibi hazır yapıt olarak adlandırılan nesnelere kullanmıştır (Stecker, 2012: 104).

Peki Duchamp'ın bu eserleri sanat eseri olarak nitelenir mi? Bu çalışmaların özüne inildiğinde, Duchamp bu eserleri yapmamıştır. Onları bulmuştur. Carroll'a göre

⁸Formalism

günümüzde hala bu eserleri sanat eseri olarak nitelemeyen bazı anlayışlar olsa da bu çalışmalar sanat için oldukça önemli çalışmalardır (Carroll, 2012: 46).

Carroll bu çalışmaları yeni-temsili sanat kuramı çerçevesinde değerlendirdiğinde günlük hayatta kimsenin bir küreğe ya da bir pisuvara bakıp herhangi bir nitelemeye başvurmadığını söyler. Fakat bu objeler sanat eseri olarak kullanıldığında onları sıradan pisuvarlardan ayırt eden bir konusu vardır. Carroll'a göre bu objeler bir şey hakkındadır. Bu objeleri diğerlerinden ayıran şey gerçek dünyada ki algısal etkinliklerinde farklı bir estetik deneyim sunmasıdır (Carroll, 2012: 47). Bu objeler bir süje tarafından yansıtıldığından farklı bir şekilde algılanabilir ve süje tarafından estetik olarak da algılanabilir.

Zangwill'e göre bir obje estetik olarak nitelenecekse yeterli estetik ilgiyi uyandırmalıdır. Zangwill'in bu görüşüne göre Duchamp'ın yapıtları yeterli ilgiyi sağladığı sürece sanat eseri olarak nitelenebilir. Lind ise sanat eserinin diğer objelerden daha bağımsız daha belirgin bir estetik deneyim sağlamasını gerektiğini savunur. Lind'e göre önemli olan estetik deneyimi sağlayan her objenin diğerlerinden daha kayda değer bir yeri olmalıdır. Buradaki örneğe göre bir "tost makinesi" estetik deneyim sağlayabilir. Bu da onun sanat eseri olmasına yeterli olduğu sonucunu ortaya çıkarır. Burada tost makinesini sanat eserinin bir parçası yapan etmen onun sunduğu estetik deneyimin kayda değer bir özellikte olmasıdır (Stecker, 2012: 105).

1950'li yıllardan beri sanatta baskın olan görüş ise basit işlevselciliği yok sayma anlayışıdır. Bu anlayış genel olarak sanata dair yapılacak bütün tanımlamaların yanlış yönlendirmelerden ibaret olduğu savından sonra ortaya çıkmıştır. Bu anlayışa göre sanatın gerçek tanımını yapabilecek imkan ve yeterli durum henüz oluşmamıştır. Bu görüşün yanı sıra *Anti essentialism* sanat teorisi ise sanatın tanımlanmasını sağlayacak yeterli imkan ve koşullar sağlanmadığı için sanatı tanımlamayı terk etmeyi önermiştir (Stecker, 2012: 105).

Sanat nedir? sorusu farklı bir taraftan tarihsel işlevsellik açısından ele alındığında uzlaşmacı⁹ bir tavır içerisinde olduğu söylenebilir. Bu uzlaşmacı tavır Danto'nun önerisine dayanır. Danto'ya göre sanat tarihsel olarak açıklanmalıdır (Stecker, 2012: 116).

Bu uzlaşmacı tavır içerisinde farklı dinamikleri barındırmaktadır. Geleneksel ve fonksiyonel olarak niteleyeceğimiz temsil teorisi içerisinde farklı görüşleri barındırması yüzünden sanatı tanımlamaya yetecek uzlaşmacı tavrı gösteremez. Sanatın tanımı için eğer bir uzlaşıya varılacaksa bu tarihsel olmalıdır. George Dickie'nin önerisine göre sanat ancak tarihsel bakış açısıyla bir tanıma kavuşabilir. Bu yeni tanım ancak yeterli koşulların sağlanması ve ortaklaşa bir görüş birliği sonucunda oluşabilir. Sanatın tanımı ile sanatın değerinin tanımı birbirinden ayrılmalıdır. Burada Dickie'nin görüşünü daha önceden öne

⁹Consensus

sürülen tanımlardan ayıran ise sanatın tek bir değeri ve işlevi olmadığıdır (Stecker, 2012: 116).

Uzlaşmacı tanım kendi içerisinde tartışmaya açık iki farklı görüş barındırır. Bu görüşlerden birincisi sanatı sadece estetik deneyim gibi basit fonksiyonel bir görüş ile açıklamaya çalışır. İkinci görüş ise sanatın tanımına kuşkucu bir tavırla yaklaşmayı tercih etmiştir. Septisizm (kuşkuculuk) için öz yoksa tanımda yoktur. Sanatın kavramını tanımlamak boşa uğraşmaktır. Bu görüşe göre sanat tek değildir ve insanların sahip olduğu onlarca farklı sanat algısı vardır. Dolayısıyla tanımlanacak kavram tek değildir (Stecker, 2012: 116-118).

Sanat eserlerini sanat eseri olmayan çalışmalardan ayırmak için verilmiş onlarca öneri vardır. Stecker'a göre bu öneriler üç farklı kategoride değerlendirilebilir. Birincisi basit işlevsel öneridir. Buna göre sanatın tek bir değeri vardır. Bu değeri bütün sanat eserleri paylaşır. Sanatın değeri sanatın belirleyici özelliği ve özüdür. İkinci öneride sanat eserlerini sınıflandırma pratiği kişinin kendi gözlemi ve sınıflandırma yetisi her zaman bir tanımdan daha yararlıdır. Üçüncü önerisi ise geleneksel ve tarihsel görüşleri kapsayan tanımların 20. yüzyılın son 30 yılını domine ettiği yönündedir (Stecker, 2012: 120-121).

Tarihsel işlevselcilik de bu sınıftan gelir sanatın tanınlanması konusunda kısmi uzlaşmacı tavır yine bu dönemde oluşmuştur. Bu uzlaşmacı tavır farklı tanımların ortak özelliklerine dayanmaktadır (Stecker, 2012: 121).

Carroll her ne kadar içinde bulunduğu dönemlerde sanatın tanımlaması ile ilgili bu girişimlerin belirli yeterliliğe ulaştığını söylese de birbirleri arasında zıtlıklar bulunduğu dikkat çekmektedir. 1950'li yıllarda sanatın tanımlanamayacağına dair¹⁰ gibi görüşlere rağmen 1970'li yıllara gelindiğinde bu tanımlama çabalarına ek olarak iki kuram daha ortaya çıkmıştır (Carroll, 2012: 304-305-330-331).

Bunlardan birincisi, “kurumsal sanat kuramıdır” buna göre;

“x ancak ve ancak, (1) x bir kişinin belli bir kurum (sanat dünyası) adına değerlendirilecek bir aday olma statüsü verdiği (2) insan yapımı bir şeyse, sınıflandırıcı anlamda, bir sanat yapıtıdır” (Carroll, 2012: 335).

Bu kuramın belirttiği görüşe göre sanat eseri insan yapımı olmalıdır. Yine bu kurama göre insan üretimi her nesne sanat yapıtı olarak nitelenebilir (Carroll, 2012: 335). Fakat bir insanın elinden çıkmış olan çalışmanın sanat statüsü kazanması için değerlendirilmeye ihtiyacı vardır. Bu değerlendirme sürecinde ona bu statüyü kazandıracak olan ise sanatçıdır.

¹⁰Yeni-Wittgenstein

“x ancak ve ancak (1) bir izleyici tarafından uygun bir şekilde anlaşılacak üzere bir kişi tarafından yaratılmış ve/ya da sunulmuş (2) insan yapımı bir şeyse, sınıflandırıcı anlamda sanattır” (Carroll, 2012: 346).

Bu bakış açısı her ne kadar içerisinde bazı konularda anlaşmazlıklar barındırsa da genel olarak sanatı tanımlamaya yettiği söylenebilir.

Bunlardan ikincisi olan Tarihsel tanıma göre sanat;

“Tarih boyunca (duyguların dışavurumu olarak, temsil olarak, sanatın doğası hakkında düşünmek olarak ya da öyle varsaymak gibi) pek çok farklı sanat kabulleri ortaya çıkmıştır.Tarihsel sanat tanımına göre, bir şey ancak önceden bilinen bir sanat kabülünü desteklemek amacıyla yapılmışsa sanattır” (Carroll, 2012: 356).

Bu tanıma göre aday yapıt sanat tarihinde daha önce yapılmış sanat yapıtlarıyla ilişkilendirilir. Bu tarihsel bir tanımlamadır. Koşul olarak ise yapıtın insan tarafından yapılması ve sanat için yapılması aynı zamanda da mülkiyet hakkının sanatçıda olması gerekmektedir (Carroll, 2012: 358).

Sanat üzerine verilen bütün bu tanımlar sanatı ve sanat eserlerini tanımlama da hatalara düşebilir. Günümüzde sanat yapıtlarının nasıl belirlendiğine yönelik farklı görüşler bulunmaktadır. Bu genel görüşlere göre üründe estetik kaygının bulunması sanat yapıtını belirlemede kullanılan önemli bir ön koşuldur. Bu noktada estetiğin subjektif olduğu varsayımı göz önünde bulunursa sanat yapıtı için öne sürülecek en uzlaşmacı tavrın tarihsel yaklaşım olduğu öne sürülebilir. Bu kuram sanat yapıtlarını değerlendirirken tarihsel geçmişi ile ilişkilendirmektedir (Carroll, 2012: 392).

2.5 SANATTA ESTETİK DENEYİM

Carroll’a göre, estetik sanatta üç farklı şekilde kullanılır. Bunlar genel dar ve taraflıdır (Carroll, 2012: 232). Bolla’ya göre ise estetik teriminin bir başka kullanımı da sanat felsefesi şeklindedir. Bu iki terim profesyonel felsefe alanında dönüşümlü olarak kullanılır. Estetiğin geniş alanda sorgulanması da bu terime denk gelir (Bolla de, 2012: 17). Estetiğin dar alanda kullanımı estetiğin en temel tanımıdır. Burada kast edilen tanım daha önceden de önerildiği gibi bu kuramın kurucusu Baumgarten’in yaptığı tanıma dayanır. Burada estetik duyuşsal biliş’dir. Felsefeciler bu dar tanımdan bahsediklerinde estetiğin daha çok sanat eserleri karşısında izleyicinin kazandığı edinimi kastederler. İzleyicinin edindiği bu kazanım estetik deneyim ve estetik algı olarak adlandırılır (Carroll, 2012: 233).

Bolla'ya göre estetik deneyim kişinin sanat yapıtı karşısında yaşadığı duygulanımları ifade eder. Duygulanım ise estetik deneyim ile özdeştir. Bu etkilenim sonucu ortaya çıkan deneyim sürecinin oluşturduğu tepki sanat yapıtının estetik değeri konusunda belirleyici bir faktör oluşturur (Bolla de, 2012: 19-24-27).

Sanat ve estetik birbirinden farklı iki kuram olarak ele alınabilir. Bu anlayışta estetik daha çok algısal sanat ise kuramsaldır. Sanatın ve estetik farklı odak noktaları üzerinde durmaktadır. Estetik ne kadar bilişselse sanat da bir o kadar nesneye yoğunlaşmıştır. Burada estetiği ve sanatı ayrı ayrı nitelendirmek yerine sanatın estetik tanımında öne sürdüğü görüşler bu ikilemi daha da anlaşılır kılmaktadır. Clive Bell ise sanatı tanımlarken estetik deneyim ile ilgili olarak objenin estetik deneyim oluşturma yetkinliğinin önemini vurgular. Bell'e göre önemli olan estetik duygudur (Carroll, 2012: 235-236-238).

Estetik kuramcılarına göre sanat yapıtları farklı bir deneyim sunmalıdır. Ve bu deneyim günlük hayatta karşılaştığımız deneyimlerden farklı olmalıdır. İnsanlar sanat yapıtlarını estetik deneyimler yaşamak için ararlar. Bu bakış açısında izleyicilerin estetik deneyimler yaşamak için sanat yapıtlarını ararken sanatçılarda izleyicilerin bu estetik deneyimleri yaşamasını sağlamak için yapıtlar tasarlar. Carroll'a göre bu etkinlik şu şekildedir;(Carroll, 2012: 238-239-240).

1. *“İzleyiciler, sanat yapıtlarının tamamını estetik deneyim kaynağı olarak kullanırlar; bu nedenle sanat yapıtlarını ararlar.*
2. *Yani izleyiciler, sanat yapıtlarının estetik deneyim kaynakları olarak iş görmelerini beklerler (izleyiciler bu nedenle sanat yapıtlarını ararlar).*
3. *Sanatçılar, eğer izleyici edinmekle ilgileniyorlarsa, o zaman, yapıtlarının izleyicilerin sanat yapıtı arayışlarındaki beklentilerini karşılamaya hizmet etmesini amaçlarlar.*
4. *Sanatçılar, izleyicileri olsun isterler.*
5. *O halde sanatçılar, yapıtlarının, sanat yapıtları arayan izleyicilerin beklentilerini gerçekleştirmeye, uygun olmasını amaçlarlar.*
6. *O halde sanatçılar, yapıtlarının estetik deneyim kaynakları olarak işlev görmesini isterler”*

Estetik sanat kuramının öne çıkan en belirgin özelliği sanat yapıtlarının estetik bir amaçla yapılması ve estetik deneyim yaşatma potansiyeline sahip olmasıdır. Bu kurama göre yapıt estetik bir amaca sahip ise sanat yapıtı olarak adlandırılır. Kötü sanat yapıtları ise estetik deneyim yaşatmaya çalışmış ama bu deneyimi yaşatmada başarılı olamamış çalışmalardır (Carroll, 2012: 240-244).

Estetik deneyimin iki farklı ana tanımı vardır. Bunlardan birincisi içerik-odaklı tanım ikincisi ise etki-odaklı tanımdır (Carroll, 2012: 250).

İçerik-odaklı anlatım;

“İçerik odaklı tanım dolambaçsızdır: Bir estetik deneyim, bir yapıtın estetik özelliklerinin deneyimlenmesidir. Burada deneyimin içeriği-dikkat ettiğimiz şey- deneyimi estetik yapar. Estetik özellikler bir yapıtın anlatımsal özelliklerini, örneğin zarafet, parlaklık, anıtsallık gibi duyumsal özelliklerini ve yanı sıra biçimsel ilişkilerini kapsar. Kolaylık açısından, bu özellikleri üç ana başlık altında gruplanabilir: bütünlük, çeşitlik ve yoğunluk”(Carroll, 2012: 250).

İçerik-odaklı tanıma göre estetik deneyim bütünlük, çeşitlik veya yoğunluk gibi farklı özelliklerin deneyimlerinden meydana gelmektedir (Carroll, 2012: 252).

Carroll içerik-odaklı tanımın estetik deneyimleri içeriklerine göre tanımladığı ve doğası hakkında bilgi vermediğini bu yaklaşımında onu etki-odaklı tanımdan ayırdığını söyler (Carroll, 2012: 253).

Etki-odaklı tanım;

“Etki odaklı tanımın çok bilinen bir sürümüne göre, estetik deneyim, herhangi bir farkındalık nesnesinin sadece kendisi için önyargısız ve gönüllü ilgisiyle ortaya konulmuştur”(Carroll, 2012: 253).

Carroll bu tanımda bahsettiği önyargısızlığı sanat eserine başka amaçlar bulunmaksızın tarafsız bir tutumla yaklaşma olarak niteler. Etki-odaklı tanımda estetik deneyim, yapıta karşı gönüllü ve önyargısız yaklaşımdır. Bu durumda herhangi bir nesne bu deneyimin parçası olabilir (Carroll, 2012: 253-254-256).

Estetik deneyim sanatın tamamının tanımlanması için yeterli değildir. Bu görüşe göre estetik olmayan, estetiğin dışında olan sanatta vardır. Estetik deneyim sanata karşı verilen bir tepkidir ve bir sanat yapıtının estetik niteliklerini saptamaya aynı zamanda yapıtın özelliklerinin ne gibi bir amacı olduğunu belirlemeyi sağlar. Estetik deneyim sanat yapıtları karşısında verilen tepkilerin bütünüdür. Estetik deneyimin sanat için oldukça önemlidir. Çünkü estetik deneyim insanları sanat yapıtlarına kişileri çeker ya da sanat yapıtlarından uzaklaştırır. Estetik deneyim bütün bir sanat kuramını açıklamaya yetmez fakat sanat yapıtlarındaki birçok tepki estetik deneyim ile ifade edilebilir (Carroll, 2012: 271-296-297-299-300).

Estetik deneyimler ancak içeriğine yaklaşıldığında tanımlanabilir. Bu yaklaşım estetik özelliklerin de aynı şekilde deneyimlenmesini mümkün kılar. Estetik özellikler sanat yapıtlarındaki ayırt edici özelliklerdir. Dolayısıyla bu özellikler ve biçimsel nitelermelerin bütünüdür (Carroll, 2012: 300-301).

2.6 20. YÜZYIL SANAT AKIMLARI

“Buradaki sanat ortamında, en yeni, en modern, en son olmayan hiçbir şeyin destekçisi yok. Dadaizm, sirk, varyete, caz, hızlı yaşam, filmler, Amerika, uçaklar, otomobiller... İşte buradaki insanların zihinlerini işgal eden kavramlar bunlar”¹¹

Sanatın tanımına yönelik o güne kadar yapılan tartışmalar ile birlikte sanatın temsil, taklit ve yansıtma gibi farklı kuramlar ile nitelendirilmesi özellikle 19 yüzyılda başlayan modernizm ile birlikte yeniden ele alınmıştır. 19. yüzyılda başlayan modern sanat estetik kuramına farklı bir yerden bakmayı sağlamış estetik kavrama ve estetik deneyimi bambaşka bir noktaya taşımıştır. 20. yüzyıl sanat akımları ise sanat ve estetiği o güne kadar hiç olmadığı bir yere yerleştirmiştir.

Endüstri devriminden sonra bambaşka bir çehreye bürünen dünya 19. yüzyılda meydana gelen sanatsal değişimlerinin ana kaynağıdır. Endüstriyel kapitalizmin yeni iletişim ve ulaşım araçlarını getirmesi kentlerin büyümesine ve kentlerin gelişmesine neden olmuştur. Bu yeni gelişmeler bir önceki çağ ile kıyaslanmayacak derecede etkilere yol açmıştır (Antmen, 2013: 18).

“Endüstri devrimi süresince buharlı makineler, balon, vapur, gibi yeniliklere 19. yüzyılda buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılın başında radyo, uçak gibi yedi keşifler eklenmiş, gündelik yaşamı ciddi bir şekilde etkilemiştir”(Antmen, 2013: 18).

Bu süreçte Karl Marx, Friedrich Engels ve Friedrich Nietzsche'nin felsefi yaklaşımları yeni düşünceleri tetiklemiştir. Nietzsche burjuvaya ahlakı ve toplumun otoritesine baş kaldırması ile geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettirmiş aynı şekilde Freud'da insanın ruhsal derinliklerini aydınlatmış ve yeni düşüncelere öncülük etmiştir. Bu gelişmeler sonucu insan hayatında yaşanan bu hızlı değişim ve modernite yepyeni bir yaşam biçimi oluşturmuştur (Antmen, 2013: 18).

¹¹1927'de Oskar Schlemmer'in Weimar ve Dessau kaynaklı Bauhaus akımı üzerine görüşü (Butler, 2013: 25)

Butler modernist akımlarda sanatçıların bir nevi işbirliğinde olduğunu söyler. Bu işbirliklerin altında yatan sebep ise sanatçıların birbirlerini tanıma isteğidir. Sanatçıların bu karşılıklı etkileşimleri sanatçılar için dezavantaj değil aksine bir avantajdır (Butler, 2013: 25-26).

Butler sanatçıların işbirliklerini şu şekilde açıklamaktadır;

‘Dönemin avangard eserleri Rite ve Parade, bestesi Schumann’a ait olup kavramsal açıdan geleneksel tarz olarak da bir o kadar modern Carnival ya da Francis Poulenc’in Les Biches eserleri, Diaghilev’in Ballets Russes (Rus Bale Topluluğu) çatısı altında somut ve üretken bir işbirliğine giren Ravel, Stravinski, Satie, Léon Barskt, Alexandre Benois, Matisse, Picasso, Cocteau, Gide ve diğerleri sayesinde hayat bulmuştur. Ballets Russes modernist grupların öncüsü olmasını her şeyden çok Diaghilev’in avangard sanatçıları bir araya getirebilme becerisinin eşsizliğine borçludur’ (Butler, 2013: 26).

Antmen yine aynı şekilde 19. yüzyılda modernlik deneyimini temsil etmeye çalışan sanatçıları şu şekilde betimlemiştir;

“19. yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünüşleri ötesinden, modernliğin ruh haline hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun’ ötesini amaçlayarak, izleyecinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. 20. yüzyıl sanatı, işte bu çabaların birikimidir” (Antmen, 2013: 18).

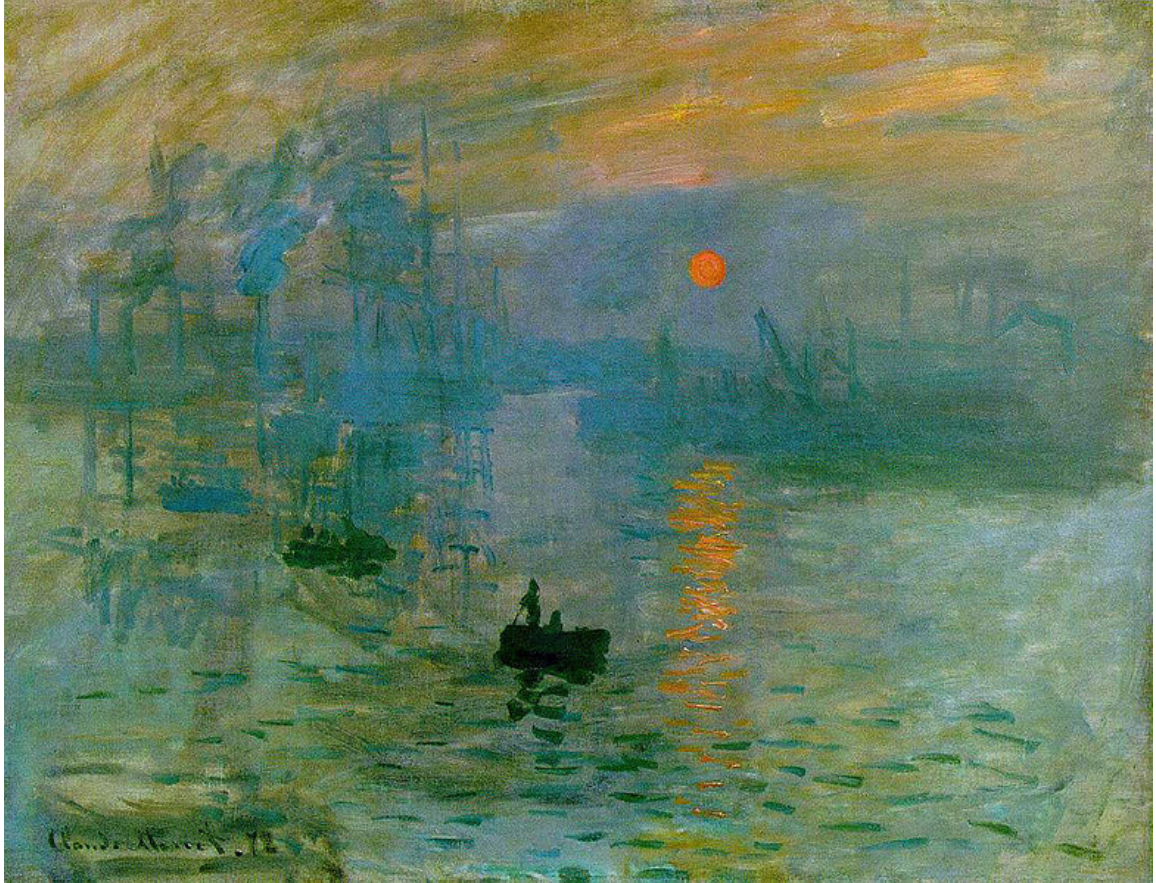
20. yüzyıl sanat akımları yani modern sanat izlenimcilik akımından başlayıp, 1970’li yıllara kadar devam ettiği kabul edilen sanat dönemidir.

2.6.1 Empresyonizm (İzlenimcilik)

İzlenimcilik akımı Paris’te 1874 yılında, “Adsız sanatçılar birliği” adı altında bir araya gelen otuz sanatçının resmi salona alternatif düzenledikleri sergide ortaya çıkmıştır. Bu akıma izlenimcilik adının verilmesi ise Cloude Monet’nin sergide yer alan “İzlenim Gündoğumu” resmine eleştirmen Louis Leroy’ın Le Charivari gazetesinde yazdığı yorumlar neden olmuştur (Antmen, 2013: 21).

İzlenimci ressamların konusu en başta kendi izlenimleridir. Bu ifade açısından ele alındığında ressamın dünyayı gördüğü şekilde aktarması ve resmetmesidir. İzlenimci sanatçılar dönemin baskın olan akademik düşüncesinin aksine tarihsel ya da mitolojik

sahneleri resmetmez. İzlenimci akımda yer alan ressamlar sadece günlük hayatta karşılaştığı insanların, sokakların, manzaraların kendilerinde yarattığı izlenimlerini resmeder. İzlenimci akımın önde gelen temsilci sanatçıları ise, Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissaro, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisleyi Bethe Morisot, Paul Cézanne'dir (Antmen, 2013: 23).



Şekil 2: Claude Monet “İzlenim Gündoğumu” 1872

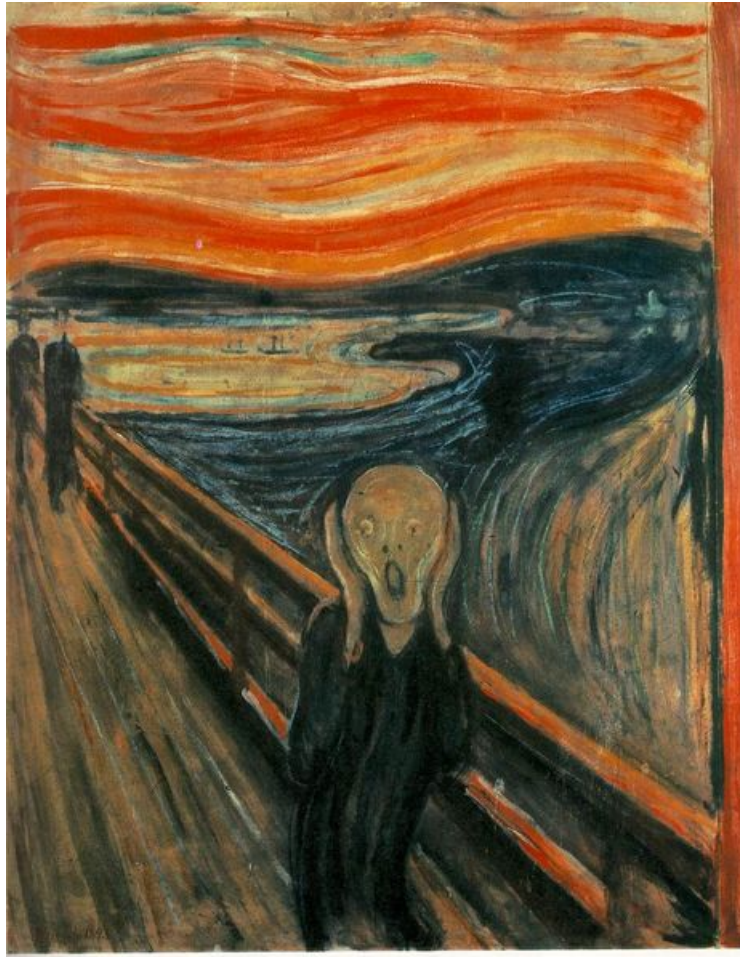
2.6.2 Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

20. yüzyıl başında ortaya çıkan sanat akımlarından Fovizm, Die Brücke ve Der Blaue Rieter akımlarında yer alan sanatçıların ortak noktası dışarıda karşılaştıkları izlenimler yerine kendi içerisindeki duyguları ve izlenimleri dışarıya aktarmasıdır. İzlenimcilik akımından sonra ortaya çıkan bu sanatsal değişimin tümü dışavurumculuk akımı altında yer almaktadır (Antmen, 2013: 33).

Dışavurumculuk bir akım değil daha çok öznel ve farklı duyguların ifadeye yansımalarıdır. Bu öznel farklılık dışavurumculuk sanat akımı altında yeni dışavurumculuk ve soyut dışavurumculuk gibi farklı oluşumların var olmasına neden olmuştur. Bu farklı

oluşumlar altında yapıtlarını tasarlayan sanatçıların yapıtlarında ortak bir noktası olması ve birbirine benzememesinin temel nedeni de dışavurumculuğun öznel bir tepki olarak ifadeye yansımından dolayıdır. Ekspresyonizmde önemli olan sanatçının içindeki duygu yüklerini özgürce dışarıya aktarmasıdır (Antmen, 2013: 34).

İlk dışavurumcu akım Fovizm'dir. Fovizm akımı genel anlamda benzer sanatsal eğilimleri paylaşan sanatçıların bir sergide buluşması sonucu ortaya çıkmıştır. Yeni sanat anlayışını kendilerine bir görev haline getiren bir başka dışavurumcu akım olan Die Brücke ise 20. yüzyılın ilk manifestolu topluluğudur. Die Brücke'un kendilerine ait bir manifestoları olmasına rağmen dışavurumcu akımın genel olarak ifade edecek bir manifesto yoktur (Antmen, 2013: 36-37).



Şekil 3: Edvard Munch “Çıglık”

2.6.3 Kübizm

Kübizm, 1908 yılında Paris’te Pablo Picasso ile Georghers Braque’ın öncülüğünde gelişen 20. yüzyıl sanat akımlarından biridir. Kubizm ismini Louis Vauxcelles’in yazdığı bir yazıdan almıştır. Kübizm resimde yeni bir dil yeni bir görme biÇimi dünyayı temsil etme aÇısından nitelendiğinde ise iÇinde bulunduğu dönemde damga vuran bir sanat akımıdır. Kübizm’in temeli Pablo Picasso’nun ‘‘Avignonlu Kızlar’’ resmi ile atılmıŐtır. Kübizm’in en önemli yapıtlarından biri olan Picasso’nun bu çalışması alışıl gelmiş estetik kalıpları yıkmıŐ güzel ile çirkinin geleneksel ayırımını yok etmiştir (Antmen, 2013: 45-46).



Şekil 4: Pablo Picasso ‘‘Avignonlu Kızlar’’

Bu yapıtın en yenilikçi özelliği    boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde göstermek iÇin yeni bir yol önermesidir. Kübizm’in geliŐtirdiđi geometrik soyut yaklaŐımlar modern sanat diliminin başlıca biÇimsel ifadelerinden biri haline gelmiştir (Antmen, 2013: 47-51).

2.6.4 Fütürizm (Gelecekçilik)

“Şu müzelerle bir bakın: mezarlıklardan ne farkları var!...” diye bağırın, bağırdıkça esip gürleyen, etrafına saçtığı tükürükler ve öfke arasında müzeleri yıkmaktan, kütüphaneleri yakmaktan söz eden heyecan dolu genç bir şair, yüzyıl başında Milano, Paris, Londra gibi Avrupa kentlerinde verdiği konferanslarda “Fütürizm” denen bir şeyden söz ediyordu” (Antmen, 2013: 65).

Flippo Tommaso Marinetti’ye göre fütürizm gelecektir geçmiş ile bağları koparmaktır. Akımın kurucusu Marinetti Fransa’da yayınlanan Le Figaro isimli gazetenin baş sayfasına verdiği, “Fütürizm Manifestosu” ile 20. Yüzyılın en önemli sanat akımların biri olan fütürizm hareketini başlatmıştır (Antmen, 2013: 65).

Antmen’ göre 20. yüzyılın en radikal sanat akımların biri olan fütürizm genel bir sanat hareketi olarak düşünülmemelidir. Çoğunlukla manifestolara önem veren fütürizm, yeni bir dünya yeni bir sanat önermesinin yanında geçmiş ile tüm bağları koparmak fikrini baz almaktadır. Fakat bütün açıklama ve manifestolara rağmen fütürizm’in önerdiği yeni sanat tam anlamı ile ifade edilmemiştir. Fütürizm birinci dünya savaşından sonra yaşanan gelişmeler neticesinde etkisini yitirmiş ve zamanla yok olmuştur (Antmen, 2013: 66-70).

İtalyan fütüristler, Marinetti’nin önerdiği hızı ve dinamizmi harekete geçirmek için renklere ve biçimlere bazen keskin hatlar kullanarak bazen de yumuşak noktacı bir teknik kullanarak ayrıştırmışlardır. Yine aynı şekilde sanatçılar fütürizmin hıza ve teknolojiye yönelik ilgisini biçimsel açıdan uçak, araba ve tren gibi hareketli konulara aktarmışlardır (Antmen, 2013: 66-67).

Fütürizm diğer 20. yüzyıl sanat akımlarından farklı olarak, özellikle müziğe yaptığı etki ile diğer 20. yüzyıl sanat akımlarından farklı bir yerdedir. Luigi Russolo yeni çağın gürültü çağı olduğunu ve gürültülerin kayıt altına alınmasını öğütlediği manifestosu ile elektronik müziğin temelini oluşturmuştur. (Antmen, 2013: 69)



Şekil 5: “Giacomo Balla “Abstract Speed+Sound 1913-1914”

2.6.5 Dadaizm

“Dada devrimci proleteryanın tarafındadır / Artık özgür bırakın kafalarınızı / Çağımızın gerekleri için bağımsız kılın onu / Yıkılsın sanat / Yıkılsın burjuva entellektüelliği/ Sanat öldü/ Yaşasın Tatlin’in makine sanatı / DADA burjuva fikirler evreninin gönüllü yıkımıdır” DADA sloganları, Berlin, 1979 (Antmen, 2013: 66).

“Edebi boş kafaların dünyayı düzeltme kuramlarına karşı. Yazı ve Resimde dadacılıktan yana...” (Dadacılık Bildirgesi, 1918) (Brauneck, 2008: 5).

1916 yılının 5 şubatında Hugo Ball “Cebaret Volatiare” ismini verdiği sanatçılar lokalini açtı. Bu dada için halk adına atılan önemli adımlardan biriydi ve kamuya açık en önemli kurumuydu (Brauneck, 2008: 5).

Richard Huelsenbeck’in dada hakkındaki ilk söylemleri şu şekildedir;

“Dada, yüreklilik, küçümseme, üstünlük, devrimci karşı koyuş; egemen mantığın, toplumdaki hiyerarşinin yok edilmesi, tarihin yadsınması, köktenci bir özgürlük, anarşi, burjuvanın yok edilmesi anlamına gelir” (Brauneck, 2008: 5).

Dadaizm adını Hugo Ball ile Richard Huelsenbeck’in Almanca-Fransızca sözlükten rastgele seçtikleri dada sözcüğünden almıştır. Bir diğer rivayete göre dada sözcüğünü sözlükten rastgele seçen Dada manifestosunun yazarı Tristan Tzara’dır (Antmen, 2013: 121-122).

Dada’nın anlamı ve ismi hakkında farklı çelişkiler mevcuttur. Dada Rumence’de evet anlamına, Fransızca’da ise oyuncak at anlamına gelmektedir. Dada isminden çok neyi çağrıştırdığı önemlidir ve sanatta yeninin ifadesidir (Antmen, 2013: 122).

Tristan Tzara’ya göre ise Dada;

“Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir”(Antmen, 2013: 122).

Dada’nın söylemleri ve sanata yaklaşımı muhaliftir. Sanat Dadaistler için kuraldan çok kuralsızlıktır. Dadaistler için önemli olan o güne kadar gelen diğer sanat akımlarından başka olduğunu vurgulamaktır (Antmen, 2013: 122-123).

Dadaizm sanat anlayışı ise;

“Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulamaksızın kabul gören boş değerleri yadsımak arzusunda olan Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlansallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir. Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önünde sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek adına rasyonel aklın tam karşısına, denetimsiz bir akıldışı’na öncelik veren Dadacılar, kendi absürd eylemlerinde aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişlerdir” (Antmen, 2013: 123-124).

Dadaistler, fütüristlerin aksine sanatı değiştirmek yerine sanatı yok etmeyi tercih etmişlerdir. Dadaizmin sanata karşı takındığı tavrı en iyi ifade eden Marcel Duchamp’ın yapıtlarıdır (Antmen, 2013: 124).

Duchamp’ın bu hazır yapıtlarından en çok ses getireni “çeşme” isimli yapıtıdır.



Şekil 6: Marcel Duchamp “Fountain (Çeşme) 1917”

Duchamp’ın bu çalışması ile sanatın klasik olan üretim ve sunma eylemlerini radikal ölçüde değiştirmiş aynı zamanda da estetik beğeniye yönelik kavramları alt üst etmiştir. Bu çalışmalar sanatı bir beceri eyleminden çıkararak düşünme eylemini öne çıkarmıştır. Dadaizmin günümüz sanat pratiklerini ve görüşlerini 20. yüzyılda uygulamaya geçirmiş en etkili sanat akımlarından biri olduğu söylenebilir (Antmen, 2013: 125-126).

2.6.6 Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Sürrealizm 1920’de Dada’nın kalıntılarından doğmuş bir sanat akımıdır. Kendine hatta sanata bile muhalif olan Dadacılık zaman ile yok olmuş yerini Dadaizm fikirlerini hayata geçirmiş gerçeküstücülüğe bırakmıştır. Sürrealizm 1924 yılında yayınlanan gerçeküstücülük manifestosu ile hayata geçmiştir. Birbirinden farklı sanatçıların katılımı ile oluşan gerçeküstücü sanatçılar daha çok hipnoz ve uyarıcı maddelerin etkisi ile rüyaların etkisini araştırmışlardır. Gerçeküstücü sanatçıların amacı trans halindeki ürettikleri resim ve şiirlerin anlamını sorgulamaktır. Gerçeküstücülük Dadaizm’in fikirlerini kısmen benimsediği için burjuva anlayışına karşıdır. Bu düşünceden hareket ile gerçeküstücülerin amacı ahlaki açıdan çökmüş toplumu bilinçaltı ve rüyalar ile oluşan gerçekliği kullanarak toplumun sınırlarını aşmayı hedeflemişlerdir (Antmen, 2013: 133-35).

Gerçeküstücüler sanatı rüyaların ve bilinçaltının derinliklerinde aramışlar tıpkı dadaistler gibi sanatı doğaçlama ile özdeşleşmişlerdir (Antmen, 2013: 135-136).



Şekil 7: Max Ernst “The Elephant Celebes 1921”

Gerçeküstücüler, toplumu gerçeklik diye sunulan tarihsel aldatmacalardan ve toplumun tarih adı altında bağlı olduğu zincirlerden kurtarma misyonunu benimsemiştir. Sanattaki temel amaçları ise bilincin ötesine ulaşmak sanatsal yaratının önemli bir parçası olarak da istek ve kaygıların gerçek kaynağına inme amacı taşımalarıdır (Antmen, 2013: 135-136).

2.7 MÜZİKTE ESTETİK VE MÜZİK ESTETİĞİNİN TARİHSEL KÖKENİ

John Cage, müziğe gittikçe az ilgi duymasının nedenini çevreye ait sesleri ve gürültüleri dünya müzik kültürlerince üretilen seslerden daha yararlı bulmasına bağlar (Doğrul, 1999: 11). Cage'in bu bakış açısı müzik estetiği tarihi çerçevesinde incelendiğinde estetik nitelikler barındırmaz. Geleneksel müzikte, müzik estetiği genel olarak müziğin tonal uyumuna odaklanır. Bu sava göre müzikte tonal bir uyum yoksa o müziğin estetik bir tarafı olduğu kabul edilmez.

Estetiğin 18. yüzyıl sonunda, ortaya çıkmasından uzun bir süre sonra müzik estetiği, estetikten bağımsız bir alan olarak değerlendirilmeye başlamıştır. Bu değerlendirme süreci 19 yüzyılda Eduard Hanslick'in "*Vom Musikalisch-Schönen*" isimli denemesi ile ortaya çıkmıştır. Benedetto Croce tarafından da estetiğin yeni bir alt dalı kabul edilen müzik estetiği uzun bir süre bir alan olarak değerlendirilip incelenmemiştir (Fubini, 2006: 15).

Schumann müziğin estetiği ile diğer sanatların estetiğini bir tutarak, "Bir sanatın estetiği bir diğerinkiyle eşittir; yalnızca madde farklıdır" sözü ile sanat dallarından farklılaştırılmaya çalışılan müzik estetiğini diğer sanatların estetik anlayışıyla bir tutmuştur. Bu yaklaşım ayrıca romantik düşüncesini de oldukça etkilemiştir (Fubini, 2006: 16-18).

Fubini'ye göre, müzikte estetik indirgemeci bir yapıya sahiptir. Bu yapı daha çok müzikal düşünce ile sınırlı olup özellikle son iki yüzyıl ile ilgilenmiştir. Müziğin yüzyıllardır matematik, psikoloji, fizik, gibi farklı disiplinler ile iç içe geçmesi müziğin estetik boyutu ile ilgili öne sürülebilecek düşüncelerinin daha da kapsamlı ve karmaşık olmasına neden olmuştur (Fubini, 2006:21).

Fubini'ye göre müzik estetiği nedir? sorusu müzik nedir? ve asırlar boyu batı uygarlığında müzik ne şekilde değerlendirilmiştir sorusuna dönüşmüştür (Fubini, 2006: 19). Soykan'da müzik estetiğine yönelik öne sürülen görüşlerin müzik nedir sorusu karşısında alınan tavırlar ve yanıtlardan oluştuğunu söyler. Müzik nedir sorusunun cevabı eski Yunana ve müzik estetiğinin temel düşüncelerini oluşturan müzik üstüne söylenen ilk sözlere ve düşüncelere kadar dayanır (Soykan, 2002).

Fubini ve Soykan'ın görüşlerine göre müzik estetiğine yönelik verilecek cevapların hepsi müzik nedir sorusuna verilecek cevaplara ve bu soru karşısında alınan tepkilere dayanır. Müzik üstüne ilk öne sürülen görüşler Pythagoras ve Konfüçyüs'e dayanır. Bu görüşlerde benimsenen en temel anlayış müziğin duyusal etki öğretisidir. Konfüçyüs felsefesinin metinlerinde "müzik tonların bir verimi" şeklinde tanımlanmaktadır (Soykan, 2002)

Tonun belirlenmesi ise şu şekilde açıklanır;

‘‘Duygular içten geldiği zaman ses halinde kendilerini gösterirler. Bu seslerin bir sıra halinde konulmasına ton denir’’ (Soykan, 2002).

Konfüçyüs müziğin gök ile toprağın bir ahengi olduğunu söyler. Ona göre tonların ayrı ayrı etkileri vardır. Uyumlu tonlar ruhları olumlu yönde etkilerken kötü tonların ruhları kötü olarak etkilediğini söyler. Konfüçyüs için müzik çok önemlidir. O müziğin toplumu olumlu yönde etkilediğini müziğin bozulması halinde her şeyin bozulabileceğini ifade etmiştir (Soykan, 2002).

Pythagoras ise müziğin uyumunu sayılar ile ilişkilendirmiştir;

‘‘Tüm doğada ilk olan şey sayılardır. Sayılarda armoni özellikleri ve bağıntıları bulunur. Evren armoni ve sayıdır. Evren, kendisine egemen olan düzen ve uyum nedeniyle bir ‘‘kosmos’’ (düzen, tüm-dünya düzeni) olarak adlandırılır. Hareket eden gök cisimleri belli aralıklarla ses çıkarırlar’’(Soykan, 2002).

Ona göre bu uyum sadece sayıların değil aynı zamanda tellerin yada boruların uzunluğundan çıkan ses perdelerinin matematik bağıntıları olmasına bağlıdır (Soykan, 2002).

Soykan’a göre müziğin bir etki öğretisi olması Konfüçyüs ve Pythagoras’dan sonra klasik Yunan’da görülmüştür. Platon ve Aristoteles ile süren bu etki öğretisinin temel düşüncesine göre;

‘‘Seslerin hareketi ile insan ruhunun hareketlerini gizemli bir benzerlik bağıntısından ötürü birbirine bağlayan müzik, ruh hareketlerini, tutkuları, sevinci ve hüznü yalnızca yansıtmaya değil, aynı zamanda dinleyicide doğrudan doğruya yeniden meydana getirmeye yetilidir. Ancak dinleyicinin ruh yaşamı müzik yoluyla etkilenirse böylece bu sanat gizemli bir gücü ele geçirmiş olur. O yanlış kullanılırsa kötü sonuçlar doğurabilir’’(Soykan, 2002).

Platon’un devlet anlayışında müzik önemli bir yerde durur. Onun melodi anlayışı söz, makam ve ritmin karışımıdır. Onun devlet anlayışında makamlar oldukça önemlidir. Bazı makamlar kullanılabilirken bazı makamlar da kullanılmaz. Platon’da müzik ve sanat insanda bıraktığı etkilere göre değerlendirilir. Estetik kaygılar arka plandadır (Soykan, 2002).

Aristoteles müziğe ve sanata aynı açıdan bakar. Onun için müzik katharsis yani arınmadır. Aristoteles duygusal etki öğretisini benimsediği için ritmin ve melodinin çeşitli ruh hallerini yansıttığını söyler (Soykan, 2002).

Rönesans'da daha önce Konfüçyüs ve Pythagoras'da görülüp daha sonra klasik Yunan'da görülen duyuşsal etki öğretisi estetiksel duyuşsal etki kuramına geçmiştir. Antik müzik estetiğinde müziğin yeni duyuşsal etkisi müzik yolu ile tutkuların ortaya konulmasına dayanır. Rönesansta müziksel beğeni müziğin yarattığı duyuşsal etkilerden çok bir ifadenin kavranmasına dayanır. Bu ifade edilen kavram tonların bir içeriği olup bu tonlardan farklıdır. Bu farklılık müzik yapıtında karşılıklı olan biçim ve içerik ilişkine bağlıdır (Soykan, 2002).

18. yüzyılda müzik duyuşsal etkiler neticesinde ortaya çıkıp çıkmadığı veya biçim açısından doğanın armoni ve melodi bağıntısı olup olmadığı ayırımına odaklanmıştır. Bu daha çok Kant sonrası müzik estetiğinin temel çelişkisidir .Bu çelişkinin ana sebebi J.J Rousseau'nun sorduğu soruya dayanır. Rousseau müziğin dilden doğup doğmadığını veya müziğin dilden bağımsız bir kaynağı olup olmadığını sormuştur (Soykan, 2002).

18. yüzyılda etkin olan bu görüş iki farklı anlayışa dayanır. Birinci anlayışa göre her tonun ilişkili olduğu bir duyuşsal etki vardır. İkinci anlayışa göre ise müziğin aslında bir ton duyumunu olduğu ton kombinasyonlarının da bir oyunun parçası olduğuna inanılır. Bu iki anlayış Kant'ta karşıya karşıya gelir. Fakat Kant bu çelişkiyi aşmayı seçmemektedir (Soykan, 2002).

Estetik yargı sorununu ilk öne süren filozof ise Kant'tır. Ona göre estetik yargı kişiye özeldir ve nesnedeki özellikleri nesnel yargıdan ayırmaktadır. Beğeni yargısı ise bilgi yargısı değildir. Bu yargı duyuşları direk harekete geçirerek onları etkiler. Beğeni yargısı müzikte ton resimdeyse renktir (Soykan, 2002).

Wilhelm Heinse ise diğer filozoflara göre farklı bir düşünceye sahiptir. O melodilerin konuşmadan değil özgür buluşlardan elde edilmesinin gerektiğini söyler (Soykan, 2002). Heinse'a göre;

‘Şair doğayı taklit etmez, tersine onu daha yetkin kılar; besteci doğayı daha da yetkinleştirir. (...) İfadenin kalıcı olan ve genel olan şeyi armoni ve ritimdedir; melodi bu ikisinden kendi canlı olan şeyini yaratır. Bu üçü bir arada olmak zorundadır. (...) Güçlü bir söyleyiş, eğer tonlar hiçbir uygun dizilişte bulunmazsa henüz müzik değildir (Soykan, 2002).

Hegel ise müziği duygunun ve ruhun sanatı olarak tanımlar. Ona göre müziğin etkisi içsel duyguları harekete geçirerek doğrudan ruha hitap eder. Müziğin en önemli gereci ise titreşimler sonucu oluşan tondur (Soykan, 2002).

Hegel, tonu ve müziği şu şekilde açıklamıştır;

“Tonlar, yalnızca en derin ruhta, kendi ideal öznelliğinde kavranan ve hareket eden ruhta yankılanır. (...) Müzik en çok akrabalığa şiir sanatıyla sahiptir. Bunun, nedeni, her ikisinin de aynı gerece, yani tona bağlı olmasıdır” (Soykan, 2002).

Hegel’e göre bir besteci yapıtında;

“Doğrudan real duyguları değil, tersine kendi real ben’inden çözüp yalnızca kendi hayal gücünden yaşayan ve yeniden ancak dinleyicinin hayal gücünden oluşan ideal görüntü-duyguları koyar”(Soykan, 2002).

Schopenhauer’da tıpkı Hegel gibi müziği duygunun sanatı olarak görür (Soykan, 2002).

“Müziğin ifade edilemez içsel olan şeyi şuraya dayanır: Müzik bizim için en içsel özümüziün tüm kımldanışlarını yeniden verir, ama hiç bir gerçeklik olmaksızın ve kendi ıstırabından uzakta”(Soykan, 2002).

Müzik dili ile şiir dilinin genel olarak karşılaştırılmasını Richard Wagner boş bir çaba olarak görmüştür. Çünkü Wagner’e göre, “İnsan dilinin sustuğu yerde müzik başlar” Wagner için müziğin, enstrümanların söylediği ifade ettiği duygular sözcükler ile belirlenemez. Wagner hem Nietzsche hem de Schopenhauer’un estetik görüşlerini benimsemiştir (Soykan, 2002).

Nietzsche’ye göre ise müzik sanatı;

“Dionysosça olan müzik sanatı,(...) görünüşü taklit etmez, yansıtmaz; tersine yaşantıyı, ‘İstenç”in kendisini bilinçsiz yaratan güç olarak görünüş biçimine sokar. Taklitçi, yansıtıcı müzik soysuzlaşmanın işaretidir. Böyle bir müzik kendini kategoriyal belirlenimini ve sanatsal ereğini yitirir. Bestecinin kendisi de olsa bir senfoniye “pastoral” demesi yalnızca bir benzetmedir” (Soykan, 2002).

Söz ile ton arasındaki bağlantıyı özetlerken ise şunları söyler;

“Söz, resim, kavram, müziğe benzer bir ifadeyi arar ve kendi başına müziğin gücüne katlanır. Sözün müziğe yönelmesiyle şiir sanatı, müziğin egemenliği altına girer”(Soykan, 2002).

Bir müzik yapıtının, dinleyicide uyandırdığı duyguları belirli duygular mıdır? Bu duygular sözlerle dile getirelebilir mi sorusunu Hegel ve Schopenhauer yanıtlamıştır. Onlar için bir müzik yapıtından edilen duygular belirsizdir. İçerik estetiğin bir başka bir kavrayışı da bu soruya evet der. Bu doğalcı içerik estetiksel bir tavır olarak adlandırılır. Bu tavır 18. yüzyıl duyusal etki öğretisinin doğalcı olmasından kaynaklanmaktadır ve müziğin kaynağını dilde bulan aynı zamanda her yapıtta dilsel öğeleri gören Rousseau’da da görülebilmektedir (Soykan, 2002).

18. yüzyılın doğalcı etkisinin ve ifade öğretisinin temsilcisi ise Hausegger’dir. Hausegger’a göre müzik, en soylu etkiye yükselmiştir. Onun doğalcı yorumu doğal ve sanatsal ifade arasındaki farkı kaldırmıştır. Müziği tarih öncesi bir dil olarak kabul eder ve bu onun Herder, Schelegel, Rousseau ile aynı düşüncede olduğunu gösterir. Hausegger müziğin dilsel ifadelerden türediğini bağırışlardan, çığlıklardan, sevinç ve haykırışlardan müzikteki duygu öğelerinin oluştuğunu aynı zamanda müziğin dil ile olan bağıntısından sıyrıldığını söylemiştir. Bu dil tonsal öğeleri güçlendiren, bir duygu diline dönüşmüştür. Müzik yapıtında real duygu dinleyiciye aktarılır ve bu aktarılan duygular bestecinin yaratma esnasında yaşadığı birleşmiş dil yorumlamalarıdır (Soykan, 2002).

Bir başka önemli müzik estetikçisi de Hanslick’tir. Hanslick’e göre müzikten duyulan, hissedilen duygular ve hisler belirsizdir. Soykan Hanslick’in müziksel hoşlanma duygular belirsizdir derken müziğin bazı dinamik biçimlerinin duyguların hareket akışını yansıtmaya elverişli olduğunu kabul ettiğini söyler (Soykan, 2002).

Hanslick tıpkı Hegel ve Schopenhauer gibi real hissetmeyi estetik dışı saymıştır. O sanatsal hoşlanma duygusunda real duygunun estetiğin mutlak bir parçası olduğunu söylerken müzikte hoşlanma ya da hoşlanmama duygusu oluşsa bile bu duyguların içinde real duyguların olduğunu ifade eder. Hanslick real hoşlanma duygusu ile birlikte, yaratma duygusunu da estetik dışı saymaktadır. Dinleyiciler hiç bir zaman bestecinin hissettiği duyguları yapıtlarından alamaz yapıtlardan alınan duygu bestecinin sanatçı olarak ortaya koyduğu duygulardır (Soykan, 2002).

Hanslick’e göre müzik duyguları teker teker yansıtmaya özelliğine sahip değildir. Ona göre duygular bir sanat tarzı tarafından ortaya çıkarılmasını bekleyecek kadar ruhta yalıtılmamıştır. Hanslick’in düşüncesinde duyusal izlenim bütün estetik kavramaların ön koşuludur (Soykan, 2002).

“Duyusal temel olmaksızın ide, kendini bildirmeye asla yetili değildir. Sanat yapıtının kendisine her iki yan bir ve ayrılmaz olarak iç içe geçmiştir. Besteci müziksel ide’leri ortaya koyar ama müziksel güzel, biricik olarak tonlarda ve onların sanatsal bağintısında somut ton oluşumlarında bulunur. Müzik bizim konuştuğumuz ve anladığımız, ama çevirmeye yetili olmadığımız bir dildir (Soykan, 2002).

20 yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri olan Georg Lukacs müziği diğer sanatlar ayırmayarak müziğinde bir yansıtma sanatı olduğunu söyler. Lukacs’a göre müzik iç dünyayı yansıtır fakat bu yansıtma dış dünya ile bağıntılıdır. Müziğin bağımsız olması ise yarattığı dilden dolayıdır (Soykan, 2002). Ona göre duyular;

“Duyular müziğe dönüştürülünce, artık bir yapı kazanırlar. Bu yansılardan yansıması durumunda, duyular en somut anlamda bireleşmiş olur. Böylece onlar, kendilerine kaynaklık eden somut nedeni arkalarında bırakırlar”(Soykan, 2002)

20 yüzyılın bir diğer önemli düşünürlerinden biri olan T.W Adorno ise müziği çoğunlukla toplumsal açıdan değerlendirmiştir. Soykan Adorno’nun müzik ile toplumu birbirinden ayrı tutmadığını müziğin onun için bir ideoloji olduğunu müziğin işlevsel olarak ele alındığında toplum tarafından kullanılmış olduğunu ve ancak müziğin toplumsal olmadığını söyler. Ona göre müziğin toplum ile ilişkisinden çok müziğin toplumda nasıl görüldüğü toplumun müzikten ne çıkardığı önemlidir. Müzik toplum için bir örnektir. Adorno’nun toplum için örnek gösterdiği müzik ise atonalite’dir ve her toplumu anlatan bir müzik vardır der (Soykan, 2002).

“Müzikte toplumsal olan dibe çökmüştür. Bestecinin toplumsallığı bu çökeltide söz konusudur, yoksa siyasal neydanlarda coşturan efekt yerine kullanılan sözüm ona müzikte değil. Sözüm ona müzik, varolanı, nesnel gerçekliği yeniden üretir. Bu yeniden üretim yada nesneyi upuygun biçimde tasvir etme bir yetisizliktir, hem de çok ünlü adların da pay aldığı bir yetisizlik. Esas itibariyle müzik, toplumsal hakikat içeriğini, ama ancak karşı koyma ile toplumla yapmış olduğu anlaşmayı feshetmekle kazanır”(Soykan, 2002).

Soykan, Adorno’nun bu tutumunu şöyle değerlendirir;

“Beethoven, kuşkusuz, Adorno’nun reddettiği armoni müziğinin, büyük ustası idi. Ama bu, Adorno’nun Beethoven’i reddetmesini gerektirmez. Çünkü Beethoven’ın müziği henüz toplumla anlaşmış değilken başlangıçta devrimci müzikti. Beethoven, devrimci kenstsoyluluğun protipidir. “Onun yapıtı müzik ile toplumun yumuşak başlı uygunluk şemasını paralar.” Beethoven kentsoy-

luluğun toplumsal vesayetinden kurtulmuştur. Onun müziği “daha fazla hizmette bulunmayan” estetik bakımdan tam özerk müziktir” (Soykan, 2002).

Adorno müziği diğer sanatlara göre farklı bir şekilde değerlendirir. Adorno bu değerlendirmesinde müziğin diğer sanatlar gibi sabit nesnesinin olmadığını dolayısı ile müzikte hissetmenin sınırsız ve sonsuz olduğunu ifade etmiştir. Müzikte diğer sanatların aksine elde kalanın ses ve ses kombinasyonları olduğunu ve bunların gelip geçici olduğunu altını çizer. Adorno’ya göre önemli olan seslerin yarattığı sınırsız ve sonsuz deneyimdir (Soykan, 2002).

Tarihsel açıklamalar ışığında müziğin hangi duyguları uyandırdığı ya da müziğin hangi duyguları yansıttığı ele alınıp özetlenecek olursa, Soykan’ın müziksel duygular ve müzik ve ton ilişkileri üzerine söyledikleri aktarılmalıdır. Ona göre müziğin yansıttığı duygular;

“Müzik ne belli bir şeyi yansıtır ne de iletir.Tonlar, içlerinde belli duygular olan kaplar mıdır ki onlarla bize duyguyu iletirsin! Müzik yalnızca bizde bazı duygular uyandırır. Uyandırma başka şey, iletme başka. Evet, tek doğru sözcük “uyandırmaktır”tır. Ama uyandırılan nedir?”(Soykan, 2002).

Soykan bu soruya şu şekilde yanıt vermiştir;

“Müzik estetiği tarihinde en çok yeri almış olan duyusal etki kuramının, müziği dinleyicide bıraktığı etki ile özdeşleştirilmesi ise başka bir tehlikeyi ortaya çıkarır: Diyelim ki bu sav doğrudur. Kendisine belli bir müzik parçası dinletilen müzik beğenisi olan bir denegin vücuduna bağlanan elektrotlarla onda bu sırada meydana gelen fizyolojik değişiklikler saptanıyor. Aynı etkileri ortaya çıkaracak kimyasal maddenin yapıldığını varsayalım. Bu pekala olanaklıdır. Müzik parçası etkisi ile özdeş ise, bu etkiyle özdeş olan kimyasal maddeyle de özdeştir.”(Soykan, 2002).

Soykan buna yapılacak olan itirazın müziksel etkinin insanda saptanabilecek fizyolojik değişimlerden ibaret olmadığını ve bu hissedilen duygu ve duyuların daha fazla bir şey ifade ettiğini söyler (Soykan, 2002).

2.8 20. YÜZYIL'DA MÜZİK

20. yüzyılın başlaması ile birlikte besteciler çoğunlukla 19. yüzyılın naif ve duygusal müzikal karakterinin karşısında durmuştur. Bu yüzyılda besteciler geçmiş yüzyılın duygusal müzikal karakteri yerine sert bir karakteri ve vurmali çalgıların ön planda olduğu bir müzik anlayışını benimsemişlerdir. Bu yüzden 20. yüzyıl müziğinde melodiler keskin ve köşelidir. Armoni anlayışı da uyumsuz aralıklara dayanmaktadır (Wright, 2011: 319).

Yine 1960 yılında başlayan biçimcilik anlayışına karşı çıkışlar ve Schönberg'in başını çektiği ve popüleritesinin artmasına neden olan müzikteki postmodernist anlayış elektronik müzik gibi geleneksel anlayış ile bestelenmeyen yeni müzik türlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Wright, 2011: 319).

Modernizm düşüncesi ile tetiklenen yeni arayışlar müzikte atonalite ve gürültü gibi farklı estetik tutumların müziğe yansımaları sağlamıştır. 20. yüzyılda teknolojinin hızlı gelişimi ve paylaşma araçlarının yaygınlığı sayesinde müzik hiç olmadığı kadar özgür bir noktaya gelmiştir.

20. yüzyılın en radikal müzik akımlarından biri olan elektronik müzik ise kökenini fütüristlere ve modernizm'in yarattığı yeni sanat ortamına borçludur. Müzikte modernizm süreci müzikte izlenimcilik akımıyla başlamıştır.

2.9 MÜZİKTE İZLENİMCİLİK

Fransa ile Almanya'nın 1870 yılında savaşmasından sonra Fransa'da ortaya çıkan Almanya'ya yönelik antipatinin sanatsal etkisi Fransız avangard sanat dünyasına da yansımıştır. 1870 ile 1880'de Wagner'in müziğini sevgi ile kucaklayan Fransız avangard sanat dünyası 1890'da Wagner'in müziğini dışlamış ve romantizm duygusallığı ile alay etmeye başlamıştır. Bu olayların bir sonucu olarak Almanların romantik müziğine karşı bir duruş sergileyen Fransızlar müzikte izlenimcilik akımını benimsemişlerdir. Müzikten daha çok görsel sanatlarda etkili olan izlenimcilik bestecilerinde bu akımdan ilham alması ile müzikte de kendine yer bulmuştur (Wright, 2011: 320).

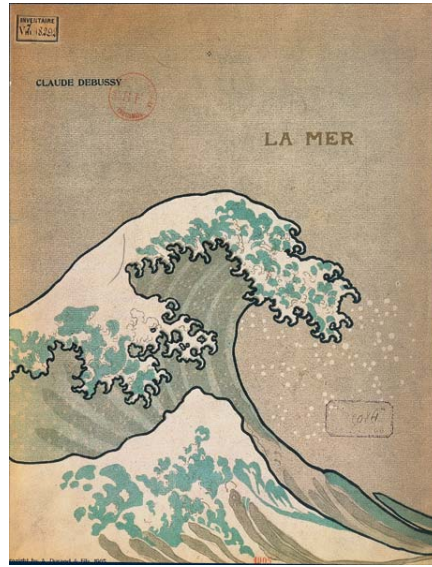
İzlenimci müzik ifade açısından ele alındığında ise ezgileri, polifonik dokuları ve uygulamaların işlevselliğini çıkartmıştır. Bunun yerine ise aralarında bağ olmayan uygulamaları tercih etmiştir (Say, 1997: 455).

Müzikte izlenimciliğin en önemli temsilcisi *Claude Debussy*'dir (Wright, 2011: 321). Mimaroglu'na göre Debussy, her ne kadar 19. ve 20. yüzyıl arasında yaşasa da aslında bir 20. yüzyıl bestecisidir. Debussy günümüz modern müziğinin temelini atmış

ve aynı zamanda ömrünün sonunda yazdığı üç tane sonat ile yeni klasikçilik akımının da kapılarını aralamıştır (Mimaroğlu, 2006: 120).

Debussy'nin müziği biçimsel olarak izlenimcilik, simgeci (symbolism) ve şiir gibi kaynaklardan faydalanır. Onun müziği armoniden çok melodi, ritm, tını gibi müzikal elementlerin birleşiminden oluşmaktadır. Debussy bu anlayışı ile geleneksel müziğin sınırlarını aşmayı hedeflemiş ve müziğe yeni bir anlayış getirmiştir (Mimaroğlu, 2006: 121).

Debussy sanat hayatı süresince ilham aldığı kaynaklar edebiyat, resim ve doğa görünüşleridir. Örneğin La mer (Deniz) isimli yapıtında denizin bestecide yarattığı duygu ve izlenimleri yansıtmıştır ((Mimaroğlu, 2006: 122).



Şekil 8: “Hokusai’s Wave reproduksiyon “La Mer 1905 edisyonun kapağı”

Akşit’e göre Debussy’nin izlenimci müzik anlayışı şu şekildedir;

“Debussy empresyonizmi, müzikte yeni bir dil yarattı. Empresyonizmde akorları kullanma tekniği farklıdır, klasik armonide akorlar paralel olarak ya majör ya da minör olarak devam ediyordu. Daha sonra onun izlenimci müziğiyle birlikte farklı ritimlerle karışırken minör ve majör birbirine girmeye başladı. Empresyonizmde renkler, hem müzik hem de resimde değişkenlik gösterir. Statik form ve nesnelere erir, duygusal ve görsel derinlik ve devinim önem kazanır. Debussy’nin müziği ince, düşsel ve karmaşık bir kimlik taşır. Modern sanatın gelişimini başlatan izlenimcilik akımı, gelenekçi kuralları yıkıp kesin çizgiler yerine, algı ve duyuları yani, “izlenimleri” yüceltir. Debussy, 1840’ta Suite Bergamasque’yu bestelemiştir. Bunun içinde en iyi bilinen “Clair de lune (ayışığı)” parçası bulunur. 1894’te “Prelude a Lapres-

midi-d'un faune'u (orman tanrısının ikindisine giriş parçası) tamamlar"¹²

Debussy 20. yüzyıl bestecilerinin tümünü etkilemiştir. Onun izlenimciliği etkisi altında kalan diğer besteciler ise Frederic Delius, Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst, Charles Tomlinson Griffies, Charles Martin Loeffler, Ottorino Respighi John Alden Carpenter, Karol Szymanowski gibi bestecilerdir (Mimaroğlu, 2006: 123-124-125).

2.10 MODERNİZM VE 20. YÜZYIL MÜZİĞİ

Müzikte modernizm tarihsel olarak izlenimci sanat akımı ile başlamış ve 1970'li yıllara kadar devam etmiştir. Modernizm müzik tarihinin en canlı çağıdır. Bunun nedeni ise iletişim, çoğaltma ve yayma araçlarının yaygınlığıdır. Bu dönemde müzik hiç olmadığı kadar hızlı bir şekilde kitlelere ulaşmıştır (Mimaroğlu, 2006: 119).

Mimaroğlu 20. yüzyıldaki gelişmeleri şu şekilde özetler;

"Yaratış alanında, yirminci yüzyıl müzik sanatında hızlı ilerleyişlerin, yeni yolların, yeni yöntemlerin çağıdır. (...) Müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıtta tek tonalite kullanma yerine aynı birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş tonalite düzeninininden ayrılınmış ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeriyle ilintisine dayanan ve bunun dışında önceden belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yazı gelişmiş, sonra da yıkılan bir düzenin yerine yenisini koymak amacıyla tonalite dışı yazı kurallara bağlanmış, tonaliteden ayrılınması sonucu armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirlenişini yöneltten kurallar gerçeklikten düşmüştür. (...) Çalgılama alanında denenmemiş tını birleşimlerine yönelinmiş çalgıların olanakları zorlanmış, bunların gözetilen amaçlara yetmemesi üzerine elektronik gereçlerden yararlanılmıştır" (Mimaroğlu, 2006: 119-120).

Say ise 20. yüzyıl müziğini şu şekilde tanımlamıştır;

"20. Yüzyıl, bilimde, teknolojide ve toplumsal yaşam biçiminde sıçramalar çağıdır. Bu bağlamda, sanat da yaratıcı deneysel çabalarla bilim ve teknolojiye koşut sıçramaları gerçekleştirmiştir: Müziksel gelişim tonal müziğin kalıbı ve kurallarının aşılmasını dayatmıştır. Bu olağandır. çünkü insanın tanımında eskiyle yetinmek değil, yeniyi taramak vardır"(Say, 1997: 468).

¹²Şeref Akşit Empresyonizmde Müzik ve Resim İlişkisi <http://goo.gl/fFvY2e> (7 Nisan 2014)

Pamir'e göre ise 20. yüzyıl çağdaş müziği Wagner, Debussy, Ravel, Mahler, Strauss, Bartok, Skryabin, Schönberg, Charles Ives, Alban Berg, Stravinski ve Anton Webern ile başlamıştır. 20. yüzyıl müziğinde tonlar belirgin değildir ve esas sesler ancak zaman zaman gösterilir. Tonalite büsbütün kırılmıştır. Majör ve minör yerini atonaliteye bırakmıştır (Pamir, 1989:16).

Wright ise 20. yüzyılı uçların çağı olarak tanımlar. Bu yüzyıl bir yandan trajik savaflara sahne olurken bir yandan da teknolojik ve bilimsel gelişmelere sahne olmuştur. Önce plak daha sonra manyetik şeritler müzikte kullanılmış ve bu gelişmeleri takiben kompakt disk ve mp3'ün yaygınlaşması ile farklı müzik türleri her kesimden dinleyiciye ulaşmıştır (Wright, 2011: 332).

20. yüzyılın ilk yarısı ise müzik tarihi açısından korkunç savaflara sahne olmuş ve bu yaşanan trajik olaylar müziğin gidişatını etkilemiştir. Savaşların etkisi ile müziğe yön veren entelektüel kitle başka arayışlara girmiş ve romantik dönemin duygu yüklü anlatımına sırtlarını çevirmiştir. 20. yüzyılın ilk bölümünde klasik müziğin geleneksel kökenlerini görmezden gelen besteciler senfoni, opera ve balad gibi müzik formların yerine yeni arayışlar içerisine girmiştir (Wright, 2011: 332).

20. yüzyıl müziğindeki en temel özellik uyumsuz seslerdir. Bu uyumsuz seslerin kullanım nedeni ise kuşkusuz modern sanat ile ilişkilidir. Müzik modern sanatın etkisi ile geçmişteki özelliklerini değiştirmeye başlamış ve güzel ile birlikte çirkinini de yansıtmıştır. Say, modern sanatın müzik üzerindeki etkisini şu şekilde anlatmaktadır;

“Modern sanat temelden çirkin bir sanattır. İzlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçmiştir. (...) Debussy Alman romantizminin duygusallığına karşı saf bir armoni yapı ve ton kullanmış ve bu romantizm karşıtlığı, Stravinski, Schönberg ve Hindemith' de bir espressivo-karşıtı halinde yoğunlaşarak 19. yüzyılın tüm bağlantıları yadsımıştır. Modern sanatın amacı duyularla değil, akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir. Gerilimli titreşimler bazen yapıtın katıksızlığına, diğer zamanlar da metafizi görüşün aşırı sevincine terk edilmiştir. Ancak ne pahasına olursa olsun, izlenimci dönemin kendini beğenmiş estetiklerinden kaçış isteği ortadır. Kuşkusuz ki izlenimcilik, modern estetik kültürün içinde bulunduğu kritik durumun farkındadır; ancak bu kültürün acaipliğini ve yalancılığını ilk kez vurgulayan, izlenimcilik sonrası sanattır” (Say, 1997: 468-469).

Erken 20. yüzyıl müziği bestecileri arasında iki önemli isim Igor Stravinski ve Arnold Schönberg'dir. Bu iki besteci modernist ve vizyoner bakış açıları ile 20. yüzyıl müziğini önemli ölçüde değiştirmiştir. Stravinski neoklasisizm, Schönberg ise 12 ton sistemi ile erken 20. yüzyıl müziğinin öncülüğünü yapmışlardır (Wright, 2011: 337).

Stravinski opera, konçerto, balad, senfoni gibi farklı türlerde yapıtlar vermiştir. Stravinski'nin müzikteki dönemleri üç bölüme ayrılmaktadır;

- 1) 1920'ye kadar süren ve Rus müziğinden yararlandığı ilk dönem
- 2) 1920-1950 yılları arasındaki Yeni klasikçi dönem
- 3) 1950-1971 arasında ton-dışı çalıştığı geç dönem (Say, 1997: 487).

Stravinski, birinci dünya savaşından sonra büyük senfoni orkestralarının kaybolmasına ve tepki olarak ortaya çıkmış neoklasisizm akımının kurucusudur (Wright, 2011: 337-338). Neoklasisizm anlayış olarak 20. yüzyıl müziğinde ortaya çıkan tonsuzluğa karşı bir tavır takınmış ve barok ve klasisizm gelenekleri ile bağları kopartmamaya çalışmıştır. Stravinski müziğinde önce neoklasisizm akımında çalışmalar vermiş daha sonra da 12 ton sisteminden yararlanarak eserler bestelemiştir. Farklı akımlar ile çalışması bir bakıma Stravinski'nin tutarsızlıkla suçlanmasına neden olsa da müziği onu 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri yapmıştır (Say, 1997: 483-485-489-490).

20. yılın bir diğer yenilikçi bestecisi Arnold Schönberg'dir. Schönberg 20. yüzyıl müziğini bambaşka bir dille tanıştırmıştır. Dışavurumculuk sanat akımından da yararlanan Schönberg tonal armonin yerine yeni bir düzen getirmiş ton dışı müzik yazmaya olanak sağlayan 12 ton sistemini geliştirmiştir (Say, 1997: 474-475).

Schönberg'in müziği iki döneme ayrılmaktadır. Bunlar tonal müzik yazdığı birinci dönem ve atonal müzik yazdığı ikinci dönemdir (Pamir, 1989: 248-253). İlk yapıtlarında geç romantik dönem üslubu ile besteler yapan Schönberg tonaliteye bağlı kalsa da diğer geç romantik besteciler gibi tonalitenin sınırlarını zorlamıştır. Schönberg Gurre Lieder isimli çalışmasında tonalite sınırları içerisinde kalmasına rağmen kromatizmin bütün olasılıklarını hesaplamıştır (Say, 1997: 475)

Schönberg'in dışavurumcu sanat anlayışı ise "Orkestra için Beş Parça" isimli çalışmasında görülmektedir. Bu yapıtın dışavurumcu olmasını sağlayan temel nedeni yapıtın bölüm adlarıdır. Bu yapıttaki bölüm adları Önseziler ve Geçmiş Günlerdir. Bu çalışma bilinçaltını araştıran bir müzik olmakla birlikte, Kokoschka ile Kirchener'in dışavurumcu resimlerindeki anlayışa yakındır. Bu yapıt Schönberg'in en başarılı atonal çalışması olarak adlandırılmaktadır (Mimaroglu, 2006: 148).

Schönberg bu yapıttan sonra uzun bir süre sessizliğe gömülmüş ve bu süreçte on iki nota sistemini geliştirmiştir. On iki nota sistemi şu şekilde özetlenebilir;

"On iki nota düzeniyle yazan bir besteci, tonal müzikte yaptığını yapmaz. Belirli bir tonalite seçmek ve yazısını tonal armoninin önceden belirli kuramlarına nota ilintilerine göre hazırlamak yerine, kromatik gamdaki on iki notayı istediği gibi dizer. Ana kurama göre on iki notadan her biri, diğer on bir nota geçmeden bir kere daha geçemez. Besteci on iki notalık diziyi geriden tekrarlayabilir; her bir notanın bir öbürüyle olan aralığını ters çevirerek yeni bir dizi kurabilir; bu diziyi de sondan başlayarak bir kere dizebilir. Böylece her bir dizinin dört ayrı görünüşü olduğu anlaşılmaktadır; 1) Ana dizi. 2) Ana dizinin sondan başa dizilmiş durumu. 3) Ana dizinin çevrilmiş durumu. 4) Çevrilmiş dizinin sondan başa dizilmiş durumu" (Mimaroglu, 2006: 148).

Schönberg'in 12 nota sistemini kullanarak yazdığı ilk parça "Op.23 Piyano için Beş Parçanın beşincisidir". Baştan sona 12 ton sistemini kullanarak yazdığı yapıtı ise Op.25 Piano Süiti isimli yapıttır (Mimaroglu, 2006: 148-149). Schönberg hem tonal hem de atonal olarak üslup ile yazdığı eserler ile 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biridir. Schönberg birlikte 12 ton sistemini kullanan diğer önemli besteciler ise öğrencileri olan Anton Webern ve Alban Berg'dir.

Schönberg tonaliteyi yok sayan anlayışı ile bestelediği eserlerde görülen tınının, aralığın ya da akorun tonaliteye çözülmemesi ile müzikal ifadeyi özgürleştirmiş ve dışavurumcu müziğin anlatımında oldukça yoğun bir ifade gücüne erişmiştir. Bir yapıtında soyut müziği soyut resimlerle özdeşleştiren Schönberg müziğinde hep yeniyi aramış ve elektronik müziğe giden yolda yine yeniyi arayan bestecilere yol göstermiştir (Pamir, 1989: 262).

2.11 SOVYET RUSYA DOĞU AVRUPA VE AMERİKA'DA MODERNİZM

Modernizmin etkileri doğu Avrupa ve Sovyet Rusya'da da hissedilmiştir. Sovyet Rusya'da bolşevik rejiminin modernizmin etkin olduğu dönemki müzik anlayışı ise şu şekildedir;

“Sovyet Rusya’da Bolşevik rejiminin müziği halka indirme isteği, halkın anlamayacağı sanılan her türlü deneyici davranışa set çekmiş, Sovyet bestecilerinin araştırmacı çalışmalarını engellemiştir. Başlangıçta Sovyet bestecilerine halkın müziğine yönelmeleri salık verilmiş, “çarlık çağının romantismine” sırt çevirmeleri istenmiş, böylece yaratış çalışmalarına boyunduruk takmıştır. Bununla birlikte, halkın hoşlandığı müziğin gene de “çarlık çağının romantik müziği” olduğu görüldüğü için bu kere de bestecilere o yolda müzik yazmaları buyruğu verilmiş, Çaykovski gibi, Glazunof gibi hatta Bolşevik Rusya’sına dönmek istemeyip kendini Amerika’ya süren Rahmaninof gibi bestecilerin müziği baştacı edilmiş örnek gösterilmiştir”(Mimaroglu, 2006: 166).

Modernizm Avrupa’da müziğe sınırsızlık özgürlükler ve yenilikler getirirken Sovyet Rusya’da ise bu durum tam tersine dönüşmüştür. Sovyet Rusya’da müziğin bağlı olduğu belli başlı kurallar vardır. Bunlar; deneysel müzikten uzak durma, Ton-dışı (atonal) müzik yazmamak, melodik çizgilere ve melodilerin hafızada tutulmasına önem göstermek, Sovyet yaşamı vurgulama ve Koro ya da şarkı formunu ağırlık vermek gibi kurallardır (Say, 1997: 499). Bu kurallara rağmen Sovyet Rusya 20. yüzyıl müziğinin iki önemli çağdaş bestecisi yetişmiştir bunlar; Sergey Prokofiyef ve Dimitri Şostakoviç’tir (Mimaroglu, 2006: 167-168).

Sergey Prokofiyef, Sovyetler Birliği döneminin önemli bir bestecidir. Prokofiyef müzik anlayışını şu şekilde açıklamaktadır;

“Daha yalın olmaya, daha çok melodi vermeye çalışıyorum. Toplum kakışmalarından usanmıştır. Daha yalın, daha melodik bir müzik istiyoruz. Kakışmaları Bach da kullanmıştı. Oysa başkaları tuzun yanında bibere de el attılar. Böyle müzik karabiber kutusu oldu çıktı. Kakışmanın artık müziğin öğelerinden yalnız biri olarak eski yerine dönmesini ve melodinin gereklerine uymasını istiyoruz”(Mimaroglu, 2006: 167).

Buna rağmen Prokofiyef rejim tarafından kurallara aykırı müzik yazmakla suçlanmıştır. Bunu takiben Prokofiyef beş diğer besteci ile dönemin Komünist Partisinden özür dilemiş ve kendisini affettirmek için Yedinci Senfoni yazmıştır. Bu yüzden de yedinci senfoni 20. yüzyıl etkisinden daha çok 19. yüzyıl etkisi vermektedir. Prokofiyef’in en

önemli yapıtı “İsküt Süiti” isimli çalışmasıdır ve müzikte özellikle melodiye yer vermiştir. Kromatizmden el verdiğince kaçınmış ve izlenimcilik akımının uzak durmayı tercih etmiştir (Mimaroglu, 2006: 167-168).

Rusya’da yetişmiş bir diğer önemli besteci ise kuşkusuz Dimitri Şostakoviç’dir. Şostokoviç, Prokofiyef, Çaykovski, Mahler, Sibelius gibi bestecilerden ilham almıştır. Onun müziğindeki en önemli özellik orkestralama ve yapısal bütünlüktür. Şostokoviç yazdığı senfonilerle öne çıkmıştır. Bu da onu 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri yapmıştır (Mimaroglu, 2006: 168).

Doğu Avrupa’nın en önemli bestecilerden biri Macar Béla Bartok’dur. Bartok 20. yüzyıl müziğinde ulusalcılık akımının en önemli temsilcisidir (Mimaroglu, 2006: 138).

“Ulusal bir bestecinin müzik dili, ana dili gibi olmalıdır. Oysa kültürü henüz gelişmemiş ülkelerde müzik eğitimi, bu kendililendiğin, bu doğallığın engelidir. Geleneksel ve yerleşmiş eğitim yöntemlerinin kullanılmasına gerçi karşı durulmaz ama, yerel denelebilecek bir anlatımın edinilmesinde bu yöntemlerin yararlı değil zararlı olduğu da bir gerçektir”(Mimaroglu, 2006: 138).

Bartok gelişmemiş ülkelerin müzik eğitimlerine yönelik bu eleştirisinin yanında bestecilerin de kendi kültürlerinin müziğine sırt dönmemesini ve gerçek anlamda sanatsal çalışmalar yapan bestecilerin halk müziğinden yararlanmaları gerektiğini söylemiştir. Bartok müziğinin ilk dönemlerinde Brahms ve Strauss etkisinde besteler yapmasına karşın (Mimaroglu, 2006: 138) bir süre sonra bununla yetinmemiş önce Macar halk melodilerini araştırmış ve bu çalışmaları çerçevesinde, Romanya, Bulgaristan, Ukrayna, Norveç, Ceza-yir ve Türkiye’de etnomüzikoloji çalışmalarında bulunmuştur (Say, 1997: 480).

Bartok 20. yüzyılda yeni bir dil arayışında olan müziğe farklı bir açıdan bakmıştır. Besteciliğinin yanında yaptığı müzikoloji çalışmaları ile 20. yüzyılda hızla değişen müziğin diline özel katkılar sağlamıştır. Müziğinde izlenimcilik ve halk müziği etkileri bulanabilen Bartok 20. yüzyıl çağdaş müziğinin önde gelen yenilikçi bestecilerinden biridir (Mimaroglu, 2006: 139).

Kuşkusuz Amerika’nın modern müzikteki en önemli temsilcilerden biri Charles Ives’dir. Ives sanat yaşamının ilk yıllarında verdiği yapıtlar ile 20. yüzyılın en önemli yaratıcı isimlerinden sadece birisidir ve yapıtları yenilikler ile doludur. Stravinski’den önce birden fazla tonalite kullanmış Schönberg’den önce ise atonalite’den yaralanmış ve halk müziğinin sanat müziğine göre yorumlanmasını ise Bartok’dan önce yapmıştır. Bu gelişmeler göz önünde bulunduğunda Ives’in 20. yüzyıl müziğinin en yaratıcı bestecilerinden biri olduğu söylenebilir (Mimaroglu, 2006: 162).

Charles Ives'in sanatsal yaşamı diğer bestecilere göre biraz farklıdır. Ives besteciliği iş olarak yapmamıştır. Gündüzleri sigorta poliçesi satmış geceleri ise beste yapmaya devam etmiştir. (Wright, 2011: 359) Müziğini yaparken taşımadığı maddi kaygılar onun müziğini daha özgür kılmıştır. Alman modernizminin etkisinde yazdığı ilk yapıtlarında Schumann ve Brahms etkileri görülmektedir. Fakat müziğindeki bu etki onun yeni bir dil gramer yaratmasına engel olmamıştır. En ünlü yapıtı “Concord Mass” isimli piyano sonatıdır. Bu yapıt içinde bulunduğumuz yüzyılın değil müzik yaratıcılığının bütün geçmişindeki en önemli yapıtlardan biridir ve Amerikan eleştirilenlerce en anlamlı, en derin en başarılı Amerikan bestesi olarak tanımlanmıştır (Mimaroglu, 2006: 162-163).

2.12 20. YÜZYIL'DA ELEKTRONİK MÜZİK

*“Yanımızdan geçen kamyon müzik midir? (...) Hangisi daha müzikaldir, fabrikanın önünden geçen kamyon mu, müzik okulunun önünden geçen kamyon mu? Müzik okulunun içindeki insanlar müzikal, dışardakiler değil midir?(...) Eğer kurallar varsa, soruyorum size, bunları kim yaptı? Yani, bunun başladığı bir nokta var mıdır ve, eğer varsa , nerede biter? (...) Birimiz on iki tonun sırada olması gerektiğini, diğerimiz olmaması gerektiğini söylerse hangimiz haklıyızdır? (...) Dinlemek bu kadar çok insana neden bu kadar güç gelir? (...) Bir şey duyduklarında ilk tepkileri konuşmaya başlamak olduğuna göre, bunların kulakları başlarının iki yanında değil de ağızlarının içinde midir? **John Cage**” (Fıncıoğlu, 2012: 43)*

19. yüzyıl elektronik müzik üretimi için kullanabilecek buluşların ortaya çıktığı oldukça önemli bir dönemdir. Önce 1839'da telgraf, 1876 yılında da telefonun icadı ile devam eden buluşlar çağı 1877 yılında fonografin icadı ile devam etmiştir. 1876 yılında Elisha Gray's'in “Musical Telegraph” ve Bob Duddell's'in 1899'da “Singing Arc” isimli buluşları müzik ile elektronik cihazların tanışmasını sağlamıştır (Beautiful Noise, 2003: 1).

1897 yılında Thaddeus Cahill elektrik ile çalışan bir ses üretme sistemi olarak tanıttığı “Dynamophone ya da Telharmonium” isimli buluşunu 580.035 patent numarası ile kayıt ettirmiştir (Manning, 2004: 3). Elektrik ile çalışan ilk enstrümanlardan biri olan telharmonium ilk konserini 1906 yılında vermiş ve daha sonra New York'a taşınan bu enstrüman elektronik müziği, konser salonlarına, restaurantlara ve tiyatrolara taşımayı hedeflemiştir. Fakat Telharmonium'un yapısal olarak büyüklüğü, ağırlığı (yaklaşık 200 ton) ve getirdiği ağır maliyetler yüzünden elektronik müziği tiyatro ve konser salonlarına taşıyamamıştır (Beautiful Noise, 2003: 1).

Dynamophone ya da telharmonium'un icadı hiç bir besteciye Ferruccio Busoni kadar etkilememiştir. Busoni, bu yeni enstrüman üzerine Sketch of a New Aesthetic of Music isimli bir manifesto yayınlamıştır (Manning, 2004: 4).

Busoni manifestosunda;

“Düşünmemize fırsat verin, müzik daha ne kadar ilkel kökenleri ile kullanılabilir. Müziği akustik estetik dogmalarından kurtaralım. Bu saf buluşların, duyarlılıkların armoniye, formlara ve ton ahenklerine getireceği yeniliklere izin verelim” (Beautiful Noise, 2003: 1).

Ferruccio Busoni elektronik müzik tarihi için oldukça önemli bir bestecidir. Çünkü Busoni bu yenilikçi düşüncesi ile teknolojinin müziği değiştireceğini öngören ilk bestecilerden biridir. (Holmes, 2008: 13) Elektronik müzik üretmeye yönelik ortaya çıkan bu yeni buluşlar maliyetleri ve kompakt tasarıma sahip olmadıklarından dolayı sentezlenmiş seslerin herkese ulaşmasını engelliyordu. Bu gecikmeler ses üreten ilk osilatörün 1900'de icad edilmesine dynamophone'un ise 1906'da ortaya çıkmasına neden olmuştu. Fakat Dünya Savaşının bitimi ile yeni buluşların çıkması hızlanmıştır Örneğin; 1924 yılında Thérémin, 1927 yılında Spharophon, 1927 yılında Dynaphone (Dynamophone ile aynı enstrüman değildir) 1928 yılında Ondes Martenot 1930 yılında Trautonium gibi elektrik ile çalışan yeni enstrümanlar üretilmiştir (Manning, 2004: 4).

Bu yeni enstrümanlar özellik olarak monophonic yapıya sahiptir ve thérémin hariç hepsi klavye ile çalışmaktadır. Hammond'ın atası sayılan Givelet'in 1929 yılında icadı polyphonic enstrümanların piyasaya çıkışını hızlanmıştır (Manning, 2004: 5).

Ses üretme ile ilgili ardı ardına gelen girişimlerin önemli bir adımı da fütüristlerden gelmiştir (Manning, 2004: 5). Marinetti'nin 1909'da başlattığı fütürist hareketinin müzikte hedeflediği amaçları Balilla Pratella 1911'de “Manifesto of Futurist Musicans” isimli manifestoda açıklamıştır. Pratella tıpkı Busoni gibi armonide değişim yapmayı hedeflemiş ve bu değişimi de aralıkları yarım tonlar kullanarak genişletmeyi hedeflemiştir. Armonide yapılmak istenen bu değişimi daha önce Schönberg'in kullandığı kromatik atonal düzen ile yapmıştır. Balilla Pratella'nın bu manifestosu fütüristizm'in doğasına uyarak müziğin geleneksel ilkelerinden vazgeçmeyi ve geçmiş ile bağları koparmayı hedeflemiştir (Holmes, 2008: 13).

Fütürist müziğin en önemli temsilcisi kuşkusuz Luigi Russolo'dur. Russolo bir diğer fütürist besteci Pratella'ya göre daha radikal düşüncelere sahiptir. Pratella armonide bir değişimi ve enstrümanları genişletmeyi hedeflerken, Russolo ise sadece gürültülerden oluşan bir müzik yapmayı hedeflemiştir (Holmes, 2008: 14).

Griffiths Russolo'nun amaçlarını ve müziğini şu şekilde tanımlamıştır;

“Köktenci yeni bir başlangıç arayan müzik: fütüristler olarak bilinen İtalyan grubundan, Luigi Russolo'nun (1885-1947) yarattığı, gürültü yapan makineler müziği ile geldi. Bu sanatçıların görüşüne göre gelecek, Stravinski'nin Bahar Ayini'nden daha açık bir biçimde kutlanan makine çağı olacaktır. Fütüristlerin çoğu ressam ya da şairdi; Russola da ressam olarak başlamıştı. Ama temel müzik eğitimi görmemiş olması sorun değildi, çünkü onun istediği- grubun manifestolarından biri The Art of Noises'te (Gürültüler Sanatı) olan şey- modern dünya ile uyumlu olan yepyeni bir başlangıçtı; “Makine bugün gürültünün öylesine çok çeşidini ve karışımlarını yaratmış bulunuyor ki, saf müzik sesi -fakirliği ve tekdüzeliğiyle - dinleyicide artık hiç bir heyecan uyandırmamakta.” (Griffiths, 2011: 233).

Russolo'nun kendi ürettiği makineler ve bu makineler ile sergilediği performans kayıtları ikinci dünya savaşında yok olmuştur. Fakat Russolo müziğe getirdiği yeni fikirler ile elektronik ve elektroakustik müziğin temeli şekillendirmiştir. Bu getirdiği yeni dil günümüz elektronik müziğinde kullanılan ambiyans seslerin, gürültülerin ve diğer sonik malzemelerin kaynağıdır. Bu kaynak da fütürist müziğe ve Luigi Russolo'ya dayanmaktadır (Holmes, 2008: 15).

Busoni'nin manifestosundan Pratella dışında etkilenen bir diğer önemli besteci de Edgard Varése'dir. Varése yaşanan hızlı değişimlerin etkisi ile “Liberation of Sound” isimli manifestoyu yazmıştır. Bu manifestosunda Varése müziğin ham maddesinin ses olduğunu söylemiş ve bununla birlikte bestecilerin gelişen teknoloji ve bilimi kullanarak daha önceden ulaşamadıkları imkanları elde edeceğini belirtmiştir. Varése, makinelerin çökmüş tampere sistemi bağımlılıklarını kurtarıp müziğe yeni boyut getireceğini ve bu makinelerin insanların yapacağı müzikten daha ötesini daha yenisini sağlayabileceğinin de altını çizmiştir (Beautiful Noise, 2003: 3).

Varése, elektronik müziğin kimyasının oluşmasında büyük katkı sağlasa da kuşkusuz elektronik müziği kimliklendiren besteci de John Cage'dir. Cage 1937'de sanat derneğinde okunan “The Future of Music Credo” isimli yazısında;

“Nerede olursak olalım, duyduğumuz çoğu kez gürültüdür. Aldırış etmezsek bizi rahatsız eder. Kulak verirsek büyüleyici gelir. Saatte elli mil hızda giden kamyonun sesi. Radyo istasyonları arasındaki parazit. Yağmur. Bu sesleri yakalamak ve denetlemek istiyoruz ses efektleri olarak değil, müzik çalgıları olarak kullanabilmek için. Her film stüdyosunda filme kaydedilmiş bir “ses efektleri” arşivi bulunur. Artık bir film fonografı ile bu seslerin herhangi

birinin gürlüğünü ve frekansını kontrol edebilmek, hayal ettiğimiz ya da hayal bile edemediğimiz ritimler yüklemek mümkün. Dört film fonografı kullanarak patlamalı motor; rüzgar; kalp atışı ve toprak kayması dörtlüsü için beste yapıp icra edebiliriz.” (Fırıncıoğlu, 2012: 78)

Cage yine bu yazısında,

“Eğer bu “müzik” sözcüğü kutsalsa ve yalnızca onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıl çalgıları için kullanılabilirse, bunu daha anlamlı bir terimle değiştirebiliriz: ses düzenlemesi.” “GÜRÜLTÜNÜN KULLANIMI ELEKTRİKLİ AYGITLAR ARACILIĞIYLA ÜRETİLEN BİR MÜZİĞE ULAŞINCAYA KADAR DEVAM EDECEK” (Fırıncıoğlu, 2012: 78-79)

Cage, elektronik müziğe hem felsefik hem de teknik açıdan yaklaşmıştır. Bu anlamda elektronik müziğin bestelenmesi ve performe edilmesine kadar, farklı alanlarda elektronik müziğe katkılar sağlamış ve aynı zamanda keşfettiği buluşlar ile elektronik müziğin bestelenmesinde ve yorumlanmasında yeni bir yola girilmesini sağlamıştır. John Cage’in bu yenilikçi buluşları ise;

- Silence (Sessizlik 4:33)
- Prepared Piano (Hazırlanmış Piyano “Piyanonun tellerine çeşitli metal aksamlar sıkıştırarak sesin manipüle edilmesi”)
- Indeterminism (Belirsizlik)
- Chance (I Ching) (Kompozisyonun şansa dayalı etmenler barındırması)
- Happening (Oluşum) gibi farklı yenilikler barındırmaktadır (Dias, 2010).

2.13 PARİS MUSIQUE CONCRÈTE

“I noticed without surprise by recording the noise of things that one could perceive beyond sounds, the daily metaphors that they suggest to us.” “Pierre Schaeffer”

Mühendis Pierre Schaeffer ve besteci Pierre Henry işbirliğinin arayışları sonucunda doğan bu yeni müzik çalışmalarını gelişen kayıt teknolojisini de kullanarak yapmış ve elektronik müziğin ikinci dönemini Fransa’da başlatmıştır. Besteleme tekniği açısından kaydedilmiş seslerin yeniden düzenlenmesi ve manipülasyonundan faydalanan musique concrète Hindemith ve Toch’un *Grammophonmusik*, John Cage’in *Turntablism*, Varése ve Busoni gibi bestecilerin yaptıkları çalışmalarının kökenleri üzerine inşa edilmiştir. Sesleri mikrofona yakalayan ve ses kayıt cihazlarından yararlanan somut müzik ses malzemesi olarak, doğal ve somut seslerden, elektronik sinyaller ve enstrüman seslerinden faydalanmıştır. Pierre Schaeffer ve Pierre Henry tarafından Musique Concrète¹³ olarak adlandırılan bu elektronik müzik formu, dünya’da elektronik müziğe ilginin artmasını ve aynı zamanda da farklı ülkelerde elektronik müzik stüdyolarının kurulmasını sağlamıştır (Holmes, 2008: 45).

2.13.1 L’Objet Sonore-The Sound Object

Pierre Schaeffer “*Traité des objets musicaux (1966)*” isimli çalışması ile gürültünün, sesin ve müziğin akademik sınıflandırılmalarını altüst etmiş ve yeni bir müzikoloji oluşmasını sağlamıştır. Bu çalışma duyumun genel fenomenolojisi (öznel deneyimlerin incelenmesi) ile ilgilidir. Çalışmada müzikal objeler ses objeleri olarak kabul edilmiş ses objeleri ise çevrede ve dünyadaki bütün seslerin temsili olarak görülmüştür. Ses objeleri konsept olarak üç farklı şekilde kullanılır. İlk olarak deneysel ve pratik noktada bedensel etkileşimler ve kavrama yönelimleri olmadan algının oluşmayacağı kabul edilmiştir. İkinci durumda teorik olarak ele alındığında ise fenomenolojik açıdan seslerin özünün aranmasıdır. Üçüncü durumda da ses objelerinin orkestrasyonunda genel ve multidisipliner açıdan solfej daha basit ve öz olarak ele alınması hedeflenmiştir. Ses objeleri sadece seslerin gruplanıp bestelenmesinin yanında bütün seslerin analiz edilmesinde de kullanılmaktadır. (Augoyard ve Torgue, 2005: 6)

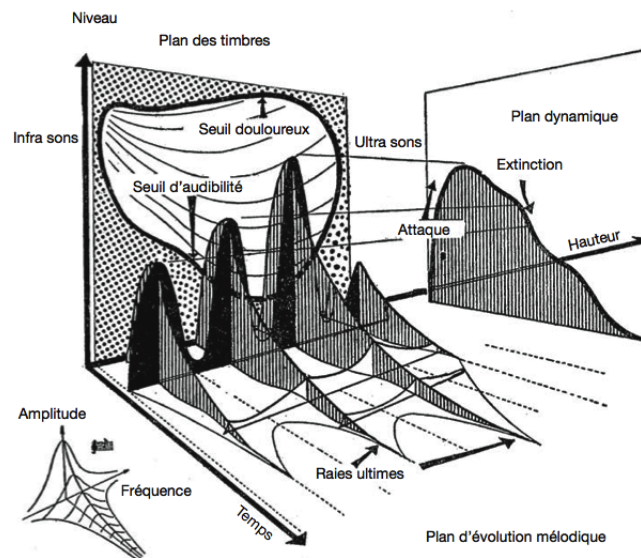
Ses objelerini Schaeffer ile birlikte şekillendiren Abraham Moles’a göre müzikal materyaller algının sürekliliğinden deneylerle ayrılabilirliğine sahiptir. Bu da sesin doğal fenomenlerinin incelenmesini mümkün kılmıştır. Moles’un genel olarak sese yakla-

¹³Somut Müzik

şımı sesin psikolojik olarak etkilerini incelemeye ve müzikal öğeler içeren seslerin bedensel olarak uyandırdığı etkilerini sınıflandırmaya dayanmaktadır. Bu sınıflandırmada bestecilerin bu etkileri kullanarak ses materyallerini manipüle edebileceğini düşünmüştür. Çünkü sesler insan algısı ile şekillenir ve bu şekillenen algı ise ses objeleri yani ses özdekleridir. Bu anlayışa göre müzik, ses objelerinin sırası ve diziliminden oluşur. Ses objeleri Moles'a göre üç farklı boyuttadır. Bunlar genlik (yükseklik), frekans (ton) ve zaman (süre) gibi faktörlerdir. Sesin bu üç boyutu ayrıca farklı fenomenleride barındırır. Bunlar; Attack (sesin sıfır noktasından peak (en üst) noktasına ulaştığı bölüm), Decay (Sesin peak noktasından sustain bölümüne ulaştığı bölüm), Sustain (sesin sabit gürlüğü ve sesin uzadığı bölüm) gibi fenomenlerin yanında ton kombinasyonlarının armonik ilişkilerini de barındırır (Holmes, 2008: 45).

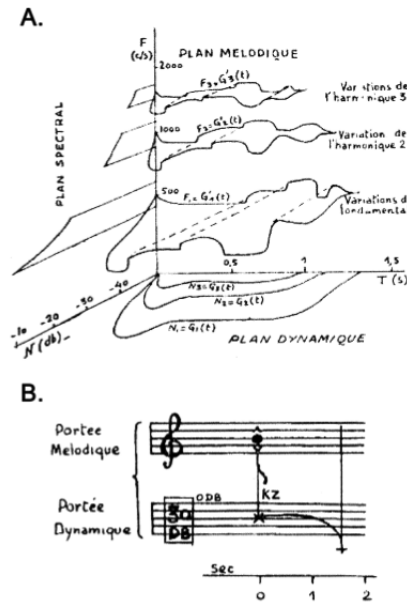
Schaeffer, Moles'un sesin özelliklerini saptayan bu çalışmasından sonra bestecilerin kompozisyonlarında kullanması için bir plan çizelgesi hazırlamıştır. Bu çizelge üç farklı plana dayanmaktadır. Bunlar;

1. Harmonic Plan "Plan Harmonique" (Armonik Plan) Tınının geliştirilmesi (ton kalitesi) ve işitilebilir frekans oranlarının fonksiyonel olarak saptanması.
2. Dynamic Plan "Plan Dynamique" (Dinamik Plan) Sesin genlik, zarf gibi dinamik yönlerinin zamana bağlı kalarak geliştirilmesi.
3. The Melodic Plan "Plan Mélodique" (Melodik Plan) Perde ve ton gibi bölümlerin zamanla geliştirilmesi. (Holmes, 2008: 46-47)



Şekil 9: Abraham Moles'un Görselleştirdiği Üç Boyutta Ses Genlik (Dynamic Plan) ve Perde (Melodik Plan) Ses objesinin boyutları

Ses mühendisi Jacques Poullin'in ses objelerinin üç boyutunu görsel olarak çizdiği temsili Schaeffer ve Moles'un planlarına göre daha kapsamlıdır. Poullin bu çalışmasını kapsamlı yapan geleneksel notaları da bu çizimlere dahil etmesidir. Poullin'in bu çizimleri oldukça önemlidir çünkü bu çizimlerde çeşitli yollarla manipüle edilmiş seslerin dinamik alan özellikleri ve attack sürelerini de notaya alınmıştır (Holmes, 2008: 47-48).



Şekil 10: Jacques Poullin “Konvensiyonel Müzik Notalama Sistemini Kullanarak Ses Objesinin Temsili Çizimi”

2.13.2 Tarihsel olarak Musique Concrète

Mimaroğlu musique Concrète'in tarihsel sürecini şu şekilde tanımlar;

“Musique concrète (somut müzik) Paris'te Fransız Radyo Televizyonu'na (ORTF) bağlı Groupe de Recherches Musicale'in (Müzik Araştırmaları Topluluğu'nun) çalışmalarını kimlendirir. Bu okulun gerek ses özdekleri alanındaki, gerekse yoldamsal tutumu, elektronische Musik okuluyla karşılaştırıldığında, kendine kendine yetme özellikleri taşıdığından, okul dış etkilerden bağımsızlığını uzun bir süre koruyabilmiştir. Ne ki okula adını veren doğal kaynaklı seslerin somutluğu değil, kullanılan ses kaynağı ne olursa olsun, ortaya çıkan bestenin, ancak kağıt üzerinde gerçekleşip (demek oluyor ki, soyut olarak gerçekleşip) seslendirilmeyi bekleyen geleneksel besteye karşıt, sonuçlanmış somutluğuuydu.” (Mimaroğlu, 1991: 21).

Holmes’da Mimaroglu gibi musique concr te tanımının yıllarca yanlış tanımlandığının üzerinde durmuştur. Somut müzik isminden dolayı bestelemeye sadece somut seslerden faydalandığı şeklinde düşünülseydi bu yanlıştır. Schaeffer’in *concr te* isimlendirmesi somut sesleri değil müziğin ses objelerini kullanarak üretilmesini belirtmektedir. Concr te bir ses doğal ya da elektronik bir kaynaktan gelebilir. Mimaroglu ve Holmes’un da üzerinde durduğu gibi musique concr te direk olarak bestelenip kaydedilir ve kaydedilen bu beste yine bu ortamda  alınır.(Holmes, 2008, 48)

Mimaroglu bu müziğin somutluğunu Şu Şekilde anlatır;

“Musique Concr te adı, bu müziğin somutluğunu anlatıyor. Somut olmayan müzik var mı? Var nitekim. yüzyıllar boyunca bestelene gelen, yıllar boyunca alıştığımız, bildiğimiz, yazılı müzik, somut değildir. Daha doğrusu, yaratış işlemi, somutluğun koŐullandıđı bir durum içinde gerçekleŐtirilmez, her ne denli bu “geleneksel” müzik seslendirildiğinde somut olursa da. Musique concr te somutluğunu yalnız, kullandığını ses  zdeklerinin somutluğu nedeniyle kazanmıŐ değildir; çünkü bütün sesler somuttur, elektronik sesler de. Bu müzik, besteleme yöntemleri nedeniyle somuttur. Deneysel yöntemlerle bestelendiği için somuttur. Yaratmaya baŐlamadan önce bestecinin soyut olarak kurduğu bir  izelge, bir b l mge, bir bildiriler dizgesi (hiç olmazsa kural olarak) bulunmadığı için somuttur.” (Mimaroglu, 1991: 23-24).

Schaeffer, Jacques Poullin ile birlikte cihazlar tasarlamıŐ ve 1948 yılında “ tudes de bruits” (Gürültü  alıŐmaları) isimli yapıtını yayınlamıştır. Bu  alıŐma aşağıda belirtilen bölümlerden oluşmaktadır;

1.  tude aux chemins de fer (Tren istasyonunda kaydedilmiş lokomotif seslerinin montajından oluşmaktadır)
2.  tude aux tourniquets (Ksilefon  anları ve oyuncaklardan oluşan ses materyalleri)
3.  tude au piano I and II (Schaeffer ve Boulez tarafından kaydedilen piyanonun farklı Şekilde kayıtlarını içerir)
4.  tude aux casseroles (Dönen tencere kapaklarının sesi, insan sesleri ve çeşitli enstrüman seslerin karıŐımından oluşmaktadır) (Holmes, 2008: 49).

Études de bruits (Gürültü Çalışmaları) dört temel ilkeye dayanmaktadır. Bunlar;

1. Besteleme sürecinde teknolojiden faydanılmalı ve müzik direk olarak medium'a kaydedilmelidir.
2. Etüdlere kullanılan sesler müzikal olmayan somut ve doğal seslerden oluşmaktadır.
3. Çalışma defalarca mekanik araçlar kullanarak baştan çalınabilir.
4. Çalışmanın yayınlanmasında ve performe edilmesinde insan ihtiyaç yoktur. (Holmes, 2008: 50)

Étude studes de bruits'ın başarısı besteci Pierre Henry'nin dikkatini çekmiştir. Pierre Schaeffer ve Jacques Poullin ortaklığına dahil olan Pierre Henry Paris'te çeşitli bestecilerin de katılımı ile **Groupe de Recherches Musicales (GRM)** isimli elektronik müzik üzerine araştırmalar ve çalışmalar yapan grubu kurmuştur. Pierre Schaeffer ile Pierre Henry'nin birlikte ilk çalışması "Symphonie pour un homme seul (Yalnız Bir Adam için Senfoni 1949–50)" isimli yapıttır. Bu yapıtta kullanılan sesler iki farklı kategoriye ayrılmaktadır. Bunlar;

- İnsan Sesleri (Nefes sesleri, Bağırışlar, Çeşitli vokal parçaçıkları, Homurdanmalar, Işıklar)
- İnsan olmayan Sesler (Ayak sesleri, Kapılara vurularak elde edilen sesler, Perküsyonlar, Hazırlanmış piano, Orkestral sesler) (Holmes, 2008: 51).

Schaeffer, Moles ile birlikte elektronik müziğin ilk el kitabını birlikte geliştirmiştir. Bu kitapta sesleri katologlara ayırmış ve aynı zamanda çeşitli makara bant düzenleme tekniklerini anlatmıştır.

1952 yılında ise Pierre Schaeffer ses objeleri üzerine bilimsel bir çalışma yapmış ve bu çalışmada ses objelerinin farklı değerlerini 7 farklı grupta sınıflandırmıştır.

- **Mass:** Sesin spektral boyutta organizasyonu
- **Dynamics:** Sesin farklı bileşenlerinin ölçülebilen değerleri
- **Tone Quality/Timbre:** Ton kalitesi, tını ve ses rengi
- **Melodic Profile:** Sesin total spektrumda geçici değişimi
- **Profile of Mass:** Sesin spektral bileşimlerinin geçici değişimi
- **Grain:** Ses yüzeyindeki düzensizliklerin analizi
- **Pace:** Sesin dinamik alanının ve genliğinin analizi (Holmes, 2008: 53)

Schaeffer ve Henry öncülüğünde elektronik müziği hem estetik hem de fiziksel yönden inceleyen ve yeni besteleme teknikleri geliştirip yeni teknolojiler üretilmesini sağlayan RTF stüdyoları Luc Ferrari, Iannis Xenakis, Edgard Varése gibi ünlü bestecilerin bu stüdyoya gelmesini sağlamıştır. Burada önemli olan bu bestecilerin modern müziğe yaptığı katkılarında Pierre Schaeffer etkisinin gözlemlenebilmesidir (Holmes, 2008: 56).

2.14 KÖLN ELEKTRONISCHE MUSİK

1945 yılında Alman fizikçi Werner Meyer-Eppler, besteci ve müzikolog olan Herbert Eimert ile birlikte ses mühendisi Robert Beyer'in katılımı ile elektronische musik Almanya'da faaliyete geçmiştir. Bu birliktelik Nordwestdeutscher Rundfunk (Northwest German Broadcasting, NWDR) isimli radyonun elektronik müzik stüdyolarında Eimert, Eppler ve Beyer'in elektronik müzik üzerine çalışmaları ile sonuçlanmıştır (Holmes, 2008: 56). Mimaroglu ise elektronische musik'i şu şekilde tanımlamaktadır;

“Elektronische Musik, geçmişbilimsel açıdan, Almanya’da Köln kentinde, WDR radyosunun stüdyosunda gelişen bir beste okulunu kimlendirir. Bu okulun başka ülkelerdeki bestecilere de etkisi olmuştur. Ama bu okul dış etkilerle katıldığı için, geçmişbilimsel açıdan ancak belirli ve kısa bir süreyle sınırlı kalmıştır. Okulun simgesi sayılan, Stockhausen’ın Gesang Der Junglinge’si bile hem de elektronik müziğin erken yıllarında (1955-56), elektronik kaynaklı seslerle yetinmeyip doğal kaynaklı seslere (çocuk seslerine) başvurmasıyla öbür ulamlarla birleşme yoluna girmiştir.” (Mimaroglu, 1991: 21).

Elektronische musik ile musique concrète arasındaki en önemli fark besteleme aşamasında yararlanılan ses kaynaklarıdır. Her ne kadar “elektronische musik” yukarıda da altının çizildiği gibi sadece elektronik seslerle yetinmesede genel olarak somut müzik ile ayrıldığı en önemli nokta ses farklılığıdır.

Mimaroglu ses duyarlılığı ile ilgili bu farklılıkları şu şekilde anlatmaktadır;

“Sesi kaynağına göre seçme yolunda bir beğeniden söz ediyoruz. Musique concrète ile elektronische Musik’i birbirlerinden ayıran birinin doğal, öbürününse elektronik kaynaklı sesleri yeğ tutmasıydı. Elektronik kaynaklı seslerin tekdüzenli titreşim özellikleri nedeniyle “soğuk” sesler olarak algılanmaları, hem Fransız okulunun doğal kaynaklı seslere yönelmesini, hem de Alman okulunun daha başlangıç yıllarında bile elektronik seslerle yetinmeyişi etkilemiştir (Mimaroglu, 1991: 22).

Bir dönem WDR stüdyolarında çalışan Hollandalı besteci Konrad Boehmer Paris ve Köln stüdyolarının arasındaki rekabeti Amerika ile Sovyetler Birliği arasındaki soğuk savaşa benzetmiş, WDR ve RTF stüdyolarının birbirlerinden nefret ettiğini aynı zamanda Schaeffer ile Eimert'in estetik tutumlarının birbirinden tamamen farklı olduğunu söylemiştir. Schaeffer bunu haklı çıkarırcasına savaştan sonra politik olarak Alman istilasından kurtulduklarını fakat müziklerinin hala Avusturya okulunun yani 12 ton müziğinin etkisinde kaldığını söylemiştir (Holmes, 2008: 56).

Serializm her ne kadar elektronik müzik yaratmak için geliştirilmese de Meyer-Eppler ve Eimert tarafından elektronik müzik üretmede temel olarak kullanılmıştır. Somut müziği sürrealist olarak nitelendiren Köln okulu *musique concrète*'den farklı besteleme yöntemlerini benimsemiştir. Meyer ve Eppler'in *elektronische musik*'in erken dönemlerinde benimsedikleri besteleme teknikleri daha çok küçük aralıklar üzerinde laboratuvarında çeşitli deneysel uygulamalara dayanmaktadır. Köln okulu serializmi birincil amaçları olarak benimsemiş ve stüdyolarını da bu doğrultuda kurmuşlardır. Fransa stüdyolarında bulunan her türlü sesin kaydı ve manipülasyonuna dayanan bir anlayış yerine Köln stüdyoları ton üreticileri ve filtrelerden faydalanmıştır. Buna bağlı olarak Meyer Eppler ve Eimert müzikal ton üretmenin fiziksel bağlantılarına yoğunlaşmıştır. Bu stüdyoda çalışan besteciler Monochord, Trautonium, Melochord gibi farklı elektronik müzik enstrümanlarını ton üretmek için kullanmışlardır (Holmes, 2008: 58).

Eimert ve Beyer yaptıkları ilk çalışmalarda eklemeli ve eksiltmeli sentezleme yöntemlerini kullanmış ve erken kompozisyonlarında *white noise* ile ton üreticilerinden yararlanmışlardır. *Elektronische musik* besteleme yöntemlerinde serialist müziğe odaklanmış ve ton dizilimlerinde sinüs dalga üreticilerini kullanmıştır. Holmes, 1952 yılında *musique concrète* ile *elektronische musik* arasındaki farklılıkların zamanla yok olmaya başladığını Köln stüdyolarındaki bazı bestecilerin basit ton değişimlerini yok saydığını ve elektronik müziğin önerdiği yeni olasılıklara meydan okuduğunu söylemektedir. Bu farklılığın kaybolduğu dönemde besteciler serialist kompozisyondan uzaklaşmış ve eko, reverberasyon gibi yeni elementlere yapıtlarında yer vermeye başlamıştır. Besteciler *musique concrète* ile *elektronische musik* kompozisyon tekniklerini bir arada değerlendirmeye başlamıştır. Bestecilerin bu tutumları da *elektronische musik*'in değişmesine neden olmuştur (Holmes, 2008: 61).

Mimaroğlu'da Holmes'un yukarıdaki düşüncesine benzer olarak *elektronische musik* ile *musique concrète* arasında belirgin bir fark olmadığı görüşündedir. Bu düşüncesini ise şu şekilde ifade etmektedir;

“Önce de belirttiğim ve ileride yeniden ele alacağım gibi, sesin mikrofonla alınması ya da elektronik ses üreticisinden elde edilmesi dışında, elektronische musik ile musique concrète arasında bir ayrılık olmadığını, terimlerin ayırtıcılığındaki gereksizliğin ve geçiciliğin altını çizmek amacıyla yeniden göz önüne alalım” (Mimaroğlu, 1991: 49-50).

Mimaroğlu’nu haklı çıkarırcasına elektronik seslerden ve serialist kompozisyon tekniklerden faydalanan elektronische musik “Klang im unbegrenzten Raum” gibi kimi kompozisyonlarında doğal ve akustik seslerden fazlası ile yararlanmış bu da onun somut müzikten ayırt edilememesine neden olmuştur. 1950’de ise Henri Pousseur, Györgi Ligeti, Mauricio Kagel, Cornelius Cardew ve Karl Heinz Stockhausen gibi bestecilerinin katılımı ile WDR stüdyoları teknik limitlerini ve müzikal fikirlerini bir üst noktaya taşımıştır. Bu değişimde en büyük pay Karl Heinz Stockhausen’a aittir (Holmes, 2008: 61).

Karl Heinz Stockhausen 1953 yılında çalışmaya başladığı Köln stüdyolarında bestelediği ve ilk yapıtları olan Studie I ve Studie II’de sinüs dalgalarının frekanslarını serialist teknikler kullanarak belirlemiş ve bu iki çalışmada somut sesler ile elektronik ses kaynaklarından yararlanmıştır. (Chadabe, 1997: 37-38)

Stockhausen’ın Studie I isimli çalışması serializmin elektronik kompozisyonda kullanımına ilişkin verilecek en iyi örnektir. Bu çalışmada 1920 hz frekasını temel almış ve diğer frekanslar 1920 hertz ile çarpımından oluşturmuştur. Bu frekansın seçilme nedeni insan sesinin frekans oranının 1920 hertz olmasıdır (Holmes, 2008: 63). Bu çalışmadaki frekans oranları şu şekildedir;

Hesaplama	Elde edilen frekans
$(1,920/12) \times 5$	800hz
$(800/4) \times 5$	1000hz
$(1,000/8) \times 5$	625hz
$(625/5) \times 12$	1500hz
$(1,500/5) \times 4$	1200hz

Şekil 11: Studie 1 “Frekans Oranları”

Stockhausen’ın bir diğer diğer önemli bestesi ise “Gesang der Jünlinge” isimli çalışmasıdır. Bu yapıt Köln stüdyolarında yapılan ilk büyük çalışma olmasının yanında kompozisyon içerisinde elektronische musik doğasından farklı olarak mikrofonla kaydedilmiş soprano bir erkek çocuğunun sesini barındırır. 1960 yılında “Kontakte” isimli diğer çalışmasını yayınlayan Stockhausen, bu çalışmada elektronik yollarla elde edilmiş sesler ile birlikte müzikal cümlelerde vurmali çalgılar ve piyano gibi enstrümanların doğal seslerinden faydalanmıştır. Kontakte isimli çalışmasında Stockhausen, elektronik

sesler ile akustik seslerin bağlantısını vurgulamak istemiştir. Kontakta iki farklı versiyona sahiptir. Birinci versiyonu sadece tape içindir. İkinci versiyonu ise canlı performans için düzenlenmiştir. Performans için düzenlenen versiyonunda metal, deri ve tahta vurmalı çalgılar bulunmaktadır (Chadabe, 1997: 39-40).

1962 yılında Stockhausen tarafından yönetilmeye başlanan WDR stüdyoları ekipman olarak analog ve dijital sentezleyicileri stüdyonun bünyesine katmıştır. Aynı zamanda György Ligeti, Konrad Boehmer, Iannis Xenakis, Luc Ferrari ve Thomas Kessler gibi önemli besteciler bu stüdyoda çalışmıştır. (Chadabe, 1997: 42) Stockhausen'ın aktardığına göre 2000 yılında WDR stüdyosunun bulunduğu bina satılmış ve içerisindeki birçok ekipmanda ıskartaya çıkartılmıştır (Holmes, 2008: 68).

2.15 AMERİKA TAPE MUSIC

“Köln’de bir elektronik müzik konserindeydim, sergilenen müziğin ilginç ve çekici olması seyircileri ayakta tutmaya yetmiyor seyirciler uyuyordu. Bunun başlıca nedeni ise müziğin hoparlörlerden gelmesiydi.” John Cage (Holmes, 2008: 79)

Vladimir Ussachevsky 1952 yılının Mayıs ayında Kolombiya Üniversitesinde düzenlenen besteciler forumunda ödünç aldığı ekipmanlar ile 5 tane yeni elektronik yapıtını sunmuş ve yine 1952 yılının Ağustos ayında ise Otto Luening, Vermont’ta yapılan Bennington besteciler konferansında çalışmalarını tanıtmıştı. Tape Music’in kurulmasına neden olacak ve ikilinin bundan sonra birlikte çalışmasını sağlayacak asıl gelişme ise New York modern sanat müzesinden yapıtlarını sunmaları için bir davet almaları neticesinde oluşmuştur. Bu davet sonrasında birlikte çalışmaya başlayan Luening ve Ussachevsky sanat müzesindeki konser için yaptıkları çalışmaları Luening şu şekilde özetlemektedir (Chadabe, 1997: 44).

“Flütü ana ses kaynağımız kabul ederek ödünç aldığımız bir teyp kaydeditcisi ile çalışmaya başladık. “Fantasy in Space ve Low Speed” adında iki adet izlenimci çalışma kaydettim. Flüt kendi ses aralığında olmasına rağmen, çeşitli akustik kombinasyonlar ve reverb ile yeni bir enstrümana dönüştü. Bu sırada Ussachevsky ise 8 dakikalık piyanoyu ana ses kaynağı olarak kabul ettiği yeni bir çalışma yapıyordu.”(Chadabe, 1997: 44)

Holmes’a göre Ussachevski ve Luening’in ilk çalışmaları musique concrète ile benzerlikler taşımaktadır. Bu benzerliğin temel nedeni ise Ussachevsky ve Luening’in ellerinde yeterli elektronik ekipman bulunmamasıdır. Bu yetersiz imkanlara rağmen çalış-

malarını sürdüren ikili daha önceden kaydedilmiş enstrümanların manipülasyonuna dayanan bir besteleme anlayışı benimsemişlerdir.

Luening çalışmalarında kullandıkları besteleme tutumlarını şu şekilde açıklamıştır.

“ Doğal ve müziksel öğeler içermeyen metro gürültülerinden ve günlük seslerden faydalanmak ya da müzikal öğeler içeren enstrümanların sunduğu geniş ses spektrumlarından faydalanmak gibi olanaklarımız vardı. Bu nedenle ses seçimliliğimizi ayırmak yerine modern olanı tercih ettik” diyerek açıklamıştır (Holmes, 2008: 91).

Ussachevsky ve Luening yaptıkları ilk çalışmalarda bant üzerinde hız değişiklikleri, bantların farklı yerlerinin birleştirilmesi ve bant üzerinde reverse gibi teknikler uygulayarak sesleri manipüle etmişlerdir. Ussachevsky ve Luening verdikleri konserler ile toplumun ilgisini üzerlerine çekmiş ve üç yıl boyunca devam eden çalışmalarından sonra Rockefeller vakfından aldıkları hibe ile Avrupa’da elektronik müzik üzerine çalışmalar yapmışlardır. Amerika’da bir elektronik müzik stüdyosu kurma amacı taşıyan ikili bu nedenle Avrupa’da bulunan elektronik müzik stüdyolarında incelemelerde bulunmuş ve Avrupa’da görmüş oldukları ses üreticileri, ses filtreleri gibi yenilikleri kendi stüdyolarına aktarmışlardır. Ussachevski ve Luening Amerika’ya dönüşlerinde “Radio Corporation America” tarafından geliştirilen RCA sentezleyicisinin getirdiği ses yeniliklerinin etkisi ile Kolombiya Üniversitesinde elektronik müzik stüdyosu kurma girişiminde bulunmuşlardır (Holmes, 2008: 91-92-93).

Ussachevsky ve Luening RCA sentezleyicisinin eşsiz ses örnekleri ve modelleri yaratabilecek kapasitede olduğunu görmüşlerdir. Bu sentezleyici onlara göre Avrupa’da görülen diğer sentezleme yöntemlerinin sunacağı ses olanaklarından oldukça üstün konumdadır. Ussachevsky ve Luening’e, 1959 yılında RCA II isimli RCA sentezleyicinin yeni versiyonunun üretilmesi ile Milton Babbitt ve Roger Sessions gibi besteciler katılmıştır. Bu gelişmelerin sonucunda Columbia Princeton elektronik müzik merkezi kurulmuştur. Bu merkez üç farklı stüdyoya sahiptir. Stüdyolardan biri sadece RCA Mark II isimli sentezleyiciye ayrılmıştır. Diğer iki stüdyo da, osilatör, mikser, reverberasyon gibi ekipmanlar için ayrılmıştır (Holmes, 2008: 94).

Columbia Princeton Music Center ve tape music ile ilgili Mimaroğlu’nun görüşleri somut müzik ve elektronische musik ile farklı tutumlarını ve benzerliklerini özetlemektedir;

“Ussachevsky ve Luening’in kurduğu bu okul, bu bestecilerin çoğu kez doğal kaynaklı seslerden özellikle çalgı seslerinden, yararlanarak bestelemelerine karşın, sonraları, orada çalışan bestecilerin birçoğunun büyük ölçüde bir akademik bağınazlık nedeniyle, yalnız elektronik kaynaklı sesler kullan-

malarıyla, Alman elektronische musik okulunun bir izleyicisi ve sürdürücüsü olarak gelişmiştir. Tape Music, sırası düştüğünde elektronik müzik yapıtlarının tümüne uygulanabilecek bir terimse de, söz konusu okulun adında bile yer almış değildir” (Mimaroglu, 1991: 22).

RCA sentezleyicisinin sağladığı yeni olanaklar elektronik müzik üzerine çalışmak isteyen bir çok bestecinin Princeton stüdyosunda çalışmasını sağlamıştır. RCA sentezleyicisinin tape müzik ve elektronik müzikteki önemi Mimaroglu'nun şu sözleri ile daha iyi anlaşılmaktadır;

“Elektronik müziğin, ömrünün ilk on yılını henüz aşmış olduğu bir sırada, ama niceliği ve kimliği yaratıcılarının eylemleriyle ve üretimleriyle iyice belirlenmişken, saygın bir besteci Stravinski, şunları söylemişti: Şimdi... RCA synthesizer'inin belirmesiyle, elektronik müziğin bugüne değinki yaşantısının bütünü, gelişiminin yalnız doğum öncesi çağı diye görülebilir” (Mimaroglu, 1991: 45).

Princeton elektronik müzik stüdyosunun öncü bestecileri olan Ussachevsky ve Luening Tape Music'de oldukça önemli bir yer tutan RCA II sentezleyicisini kullanarak “Mathematics” ve “Linear Contrasts” gibi yapıtlar bestelemişlerdir. İkili yaptıkları bu çalışmalarla da bir çok bestecinin bu stüdyoda çalışmasını ve Amerika'da elektronik müziğin bir yer edinmesini sağlamışlardır (Holmes, 2008: 95).

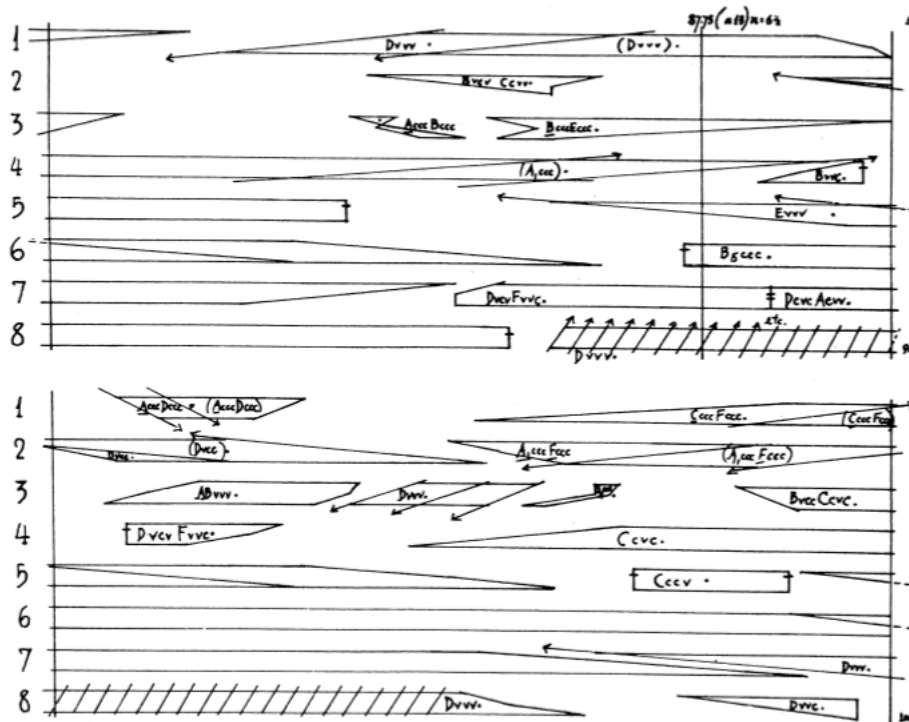
Amerika'da elektronik müziğin bir diğer öncü ismi de John Cage'dir. Cage, serializmi keşfeden Avrupa'nın aksine Amerika'da kompozisyona yeni bir bakış açısı getirmiş ve rastlantılara dayalı kompozisyonlar bestelemiştir. Chance adını verdiği teknik ile rastlantı ve tesadüfe bağlı etmenler kullanarak besteleme tekniğine yeni bir anlayış getiren Cage, aynı zamanda besteci etkinliğinin de bestenin icra edilme aşamasında ortadan kalkmasını söylemiştir. Cage duyumsal açıdan her türlü sese kulak vermiş ve I-Ching adını verdiği rastlantısal besteleme yöntemlerinde kullanılabilecek bir sistem geliştirmiştir (Holmes, 2008: 82-83).

Rastlantılara dayalı olarak farklı tasarı ve şemalar oluşturan Cage, sanat yaşamı boyunca her zaman farklı ve yenilikçi besteleme yöntemleri kullanmıştır. Cage yaptığı bu çalışmalarda prepared adını verdiği performans ya da kompozisyonlar için özel olarak hazırlanmış enstrümanlardan ve radyo seslerinden faydalanmıştır. 1952 yılında manyetik teyp için müzik projeleri geliştirmeye başlayan Cage, Tutor ve Barrons'dan oluşan grubun ilk çalışması “Imaginary Landscape No. 5” isimli çalışmadır. Bu çalışmada manyetik bant üzerine çalışılmış olsada fonograf ile kaydedilen sesler kullanılmıştır. Besteleme yöntemi açısından herhangi 42 farklı fonografik kayıt bantın üzerine kaydedilmiştir. I-

ching yöntemi kullanılan bu çalışmada yapıtın notaları bir blok kağıda yazılmıştır. Bu kağıdın her köşesi de bantın inçlerini temsil etmektedir (Holmes, 2008: 83).

Cage bu çalışmasından sonra “Williams Mix” adını verdiği yeni yapıtına başlamıştır. Cage bu çalışmada bantın üzerinde farklı birleştirme teknikleri uygulayarak daha önceden kaydedilmiş sesleri dinamik açıları kontrol etmek istemiştir. Bu yapıtın en başarılı ve yenilikçi yönü Cage’in bant üzerine uyguladığı birleştirme yöntemleridir. Bu yenilikçi birleştirme yönteminde Cage, sesler arasındaki geçişleri gizlemeyi başarmıştır. Kaydedilen yüzlerce farklı sesden oluşan bu çalışmada farklı bant düzenleme teknikleri kullanılarak attack, decay, release gibi değerler değiştirilmiştir. Çalışmanın notası 192 sayfadan oluşmuş bir grafik notadır. Cage çalışmada sekiz kanaldan oluşan bir manyetik teyp kullanmış ve hepsini eş zamanlı olarak çalmıştır (Holmes, 2008: 83).

Çalışmada kaydedilen sesler altı farklı kategoridedir. Bunlar şehir sesleri, taşralarda kaydedilmiş sesler, elektronik sesler, enstrüman sesleri ve rüzgardan elde edilen seslerdir. Çalışmanın görsel notası ise Şekil 12’de verilmiştir; (Holmes, 2008: 84).



Şekil 12: “John Cage Williams Mix Görsel Notası” Farklı Bant Birleştirmelerine Yönelik Bir Plan”

Cage'in Williams Mix'den sonra manyetik banta yaptığı en son çalışması ise "Fontana Mix" isimli yapıtıdır. Fontana Mix'de kaydettiği sesleri yeniden düzenleyerek *Water Walk*, *Sounds of Venice* ve *Theater Piece* gibi canlı performansla yönelik yeni çalışmalar yapmıştır. Cage elektronik müziğe kattığı buluşları ve yenilikçi bakış açısı ile sadece Amerika'da değil bütün dünya'da oldukça önemli bir bestecidir. Farklı müziklere ve çalışmalara ilham kaynağı olmasından dolayı Cage'in müziği ve buluşlarının etkisi hala devam etmektedir (Holmes, 2008: 89).

2.16 COMPUTER MUSIC

Bilgisayar teknolojilerinin üretilmesi tarihsel olarak elektronik müzik stüdyolarının ve sentezleyicilerinin gelişmesine paralel olarak ilerlemiştir. Örneğin 1957 yılında Varèse Poème électronique üzerinde çalışırken, Ussachevski ve Luening ise RCA Mark I ile deneylerine devam ederken Max Mathews, bilgisayar kullanarak bir kaç notayı sentezlemeyi başarmıştı bu ortaya çıkan deneme ise 17 saniyeden oluşan monofonik bir çalışmaydı. Mathews tarafından MUSIC I olarak adlandırılan bu program bilgisayardan ses üretebilen ilk yazılımdı ve bu yazılım 1960'ların sonuna kadar ikinci, üçüncü ve Music V versiyonuna kadar geliştirildi (Holmes, 2008: 253).

MUSIC V isimli müzik yazılımının sonra Max Mathews, MUSIC N adını verdiği MUSIC yazılımına farklı içerikler oluşturabilecek FORTRAN üzerinde bir programlama dili oluşturmuştu. Bunu takiben Barry Vercoe Music 360 isimli müzik yazılımını, John Chowning ve James Moorer ise MUSIC N yazılımının farklı versiyonlarını geliştirmişlerdi. MUSIC V yazılımından sonra Mathews, GROOVE¹⁴ adını verdiği ekrana sahip gerçek zamanlı bir dijital müzik sentezleyen bir bilgisayar sistemi geliştirmişti. Bilgisayar ile elektronik müzik üretmeyi daha da kolaylaştırmayı hedefleyen Mathews ve L. Rosler, Graphic 1 adını verdikleri interaktif bir müzik sistemini tasarlamıştı. Graphic 1 ışıklı bir kalem ile terminal ekranına çizilmiş resimleri sentezlenmiş seslere dönüştürmekteydi. Mathews bu girişimleri ile bilgisayar ile müziğin birlikte anılmasını sağlamış aynı zamanda computer music'in en önemli isimlerinden biri haline gelmiştir (Holmes, 2008: 253-254).

Bilgisayarlar ile müzik yapmak için geliştirilen bir diğer önemli programda IBM 7094 için üretilen MUSICCOMP isimli programdır. Lejaren Hiller tarafından geliştirilen bu program ses sentezlemesinin yanı sıra besteleme tekniklerini de bilgisayara aktarmaktadır. MUSICCOMP ayrıca ileride müzik yazılımlarına katılacak editing ve performing gibi yenilikleri de bünyesinde barındırmaktadır (Holmes, 2008: 254-255).

¹⁴Generated Real-time Output Operations on Voltage-controlled Equipment

Bilgisayarla müzik yapma ile ilgili farklı girişimlerden biri de Iannis Xenakis'den gelmiştir. Yapıtlarını tasarlarken olasılık hesaplamalarından ve matematiksel işlemlerden yararlanan Xenakis, ilk çalışmalarında stokastik hesaplamaları bilgisayar olmadan yapmıştır. Bir süre sonra IBM bilgisayarlarını kullanmaya başlayan besteci daha kompleks hesaplamaları bilgisayar yardımı ile yapmış ve eskisine göre daha komplike ses özdekleri elde etmiştir. Yine aynı şekilde serial müzik üzerine çalışmalar yapan Michael Koenig ise 12 ton tekniği besteleme tekniğini bilgisayar programına dönüştürmüş ve Project 1 (PR1) adını verdiği programda 12 serializmin ötesine ulaşmaya çalışmıştır (Holmes, 2008: 255-256).

Bilgisayar ile müzik yapmaya yönelik girişimlerin bir çoğu Amerika'da gerçekleşmiş olsa da Avrupa'da da computer music üzerine araştırmalar yapılmıştır. Avrupa'da bu konu üzerine araştırmalar yapan merkez Paris'teki IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique) isimli devlet destekli laboratuvardır. IRCAM genel olarak müzik sanatına yönelik bilgisayar programları üretmeyi hedeflemiş ve bu bağlamda Lana ismini verdiği sesin psikoakustik analizini yapan yazılımı ve günümüzde çok önemli olan görsel bir müzikal programlama dili olan Max/Msp ve jMax'i geliştirmiştir (Holmes, 2008: 259).

Computer music tarihini kronolojik olarak incelersek;

1955 ile 1981 arası; (Holmes, 2008: 263-264).

- **1955:** Illinois üniversitesinde ILLIAC bilgisayarını kullanarak Lejaren Hiller ve Leonard Isaacson çeşitli bilgileri ve veri dizilerini bilgisayar yardımı ile notaların perde ve parametrelerine aktaran programı yazdılar.
- **1957:** Bell laboratuvarında Max Mathews, dijital analog çevirici (DAC) kullanarak bilgisayardan ses üretmeyi başardı ve yine aynı yıl MUSIC I isimli ilk müzikal programlama dilini oluşturdu.
- **1961:** Iannis Xenakis olasılıkl hesaplamaları yapan bilgisayar programı yazdı.
- **1968:** Mathews ve L. Rosler grafik arayüzüne sahip GRAPHIC 1 isimli programını geliştirdiler.
- **1969–74:** Max Mathews, F. R. Moore, ve Jean-Claude Risset Bell laboratuvarlarında MUSIC V programını geliştirdiler. Bunun sonrasında Mathews GROOVE isimli programı yazdı.
- **1975:** Mini ve mikro bilgisayarlar analog sentezleyicileri kontrol etmek amacıyla kullanılmaya başlanılmıştır.

- **1976:** T4A Dijital Ses işlemcisi IRCAM laboratuvarlarında tamamlanmıştır.
- **1979:** Bell laboratuvarlarında DSP (dijital ses işlemi) sistemini tanıtmıştır.
- **1981:** Pierre Boulez ilk bilgisayarla yapılan beste olan Répons isimli çalışmasını IRCAM'de tamamlamıştır. Bu çalışmada 4x adında yazılımsal bir sentezleme ile elde edilen sesler kullanılmıştır.

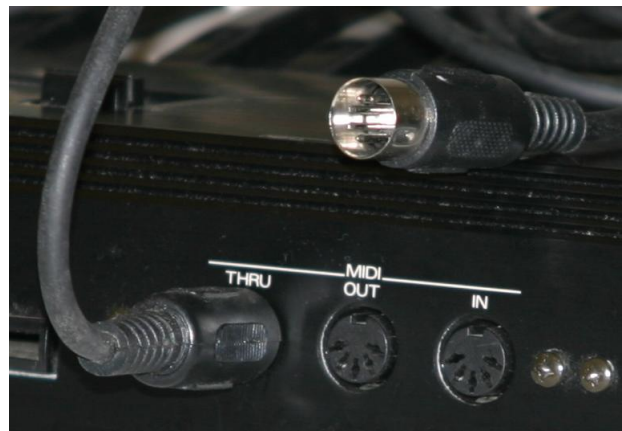
1982-2001 arası;¹⁵

- **1982:** Commodore 64 piyasaya çıkmıştır. Commodore 64 Kişisel bilgisayar kavramını hayata geçirmesinin yanında SID isimli ses çipleri ile computer music kavramını evlere sokmaya başarmıştır.



Şekil 13: “Commodore 64”

- **1983:** MIDI (Musical Instruments Digital Interface) müzik enstrümanları ile bilgisayarlar arasında bir bağlantı protokolü olmasının yanında MIDI ara birimine sahip bütün elektronik cihazların birbiri ile haberleşmesini sağlar. MIDI kuşkusuz computer music tarihindeki en önemli gelişmedir.



Şekil 14: MIDI “Musical Instruments Digital Interface”

¹⁵Bilgisayarla Müziğin Kısa Tarihi <http://goo.gl/uBv1US> (16 Mayıs 2014)

- **1985:** Atari, ST isimli üzerinde MIDI protokolü bulunan modelini yayınlamıştır.
- **1989:** Steinberg Cubase’i yayınladı. İ Cubase’in ilk versiyonunun en önemli özelliği ise arrange (düzenleme) penceresine sahip olmasıdır.



Şekil 15: “Steinberg Cubase”

- **1990 başları** Ses kayıt teknolojisi müzik programlarına entegre edilmiştir. Cubase audio isimli programı 1991’de yayınlamıştır.
- **1997-1999** 1997 yılında Steinberg tarafından VST teknolojisi piyasaya sürülmüştür. Bunu takiben 1999 yılında ilk enstrüman plug-in’i olan NEON görücüye çıkmıştır.
- **2000-2001** Reason ilk sürümü 2000 yılında piyasaya çıkmıştır. Yine aynı şekilde 2001 yılında da Ableton Live yazılımını piyasa sürmüştür.



Şekil 16: “Ableton Live”

3

YÖNTEM

3.1 ARAŞTIRMANIN MODELİ

20. yüzyıldaki müzik ve elektronik müzik ile ilgili gelişmelerin ortaya konulmasında ve kuramsal bilgilerin elde edilmesinde tarihsel yöntemden yararlanılmıştır. Elde edilen kuramsal bilgilerle karşılaştırmak için seçilen kompozisyonların analizinde ise bilgisayarlı analiz yöntemi kullanılmıştır.

Araştırma aşağıdaki aşamalar izlenerek yürütülmüştür:

- Konuyla ilgili olarak estetik, müzik estetiği, 20. yüzyıl müziği ve elektronik müziğine yönelik kuramsal bilgiler taranarak, araştırmanın gerçekleştirilmesinde faydalı olacağı düşünülen kısımlar tespit edilmiştir.
- Tespit edilen kuramsal bilgiler ışığında estetik niteleme için farklı türlerde yer alan elektronik müzik yapıtları seçilmiştir.
- Seçilen yapıtların analizi için amaca uygun bir laboratuvar ortamı yaratılmıştır.
- Seçilen yapıtlar ses dosyası olarak wav şeklinde elde edilmiştir.
- Yapıtlardan elde edilen ses dosyaları Acusmographie isimli analiz yazılımına aktarılmıştır.
- Acusmographie yazılımına aktarılan ses dosyaları bölümlerine ayrılarak analiz edilmiştir.
- Analiz sonucu elde edilen bulgular araştırmanın kuramsal bilgileri ile karşılaştırılmıştır.

3.2 EVREN VE ÖRNEKLEM

Günümüzde elektronik müzik popüler kültüründe etkisiyle bir çok türü barındıran bir üst başlık haline gelmiştir. Bu yüzden de çalışmanın odak noktası sanat müziği kategorisinde değerlendirilen elektronik müziktir ve 1970'lerden bugüne kadar büyük bir çeşitliliğe kavuşmuş elektronik dans müzik türleri olan (trance, techno, house vb) ile karıştırmamalıdır. Bu nedenlerden dolayı yapılan araştırmanın evrenini 20. yüzyılda uluslararası sanat kategorisinde üretilen elektronik müzik, örneklemine ise musique concrète, elektronische musik, tape music ve glitch müzik türleri oluşturmaktadır.

4

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1 ELEKTRONİK MÜZİKTE KOMPOZİSYON

Elektronik müzikte besteleme kullanılan yöntemler ve ses kaynakları geleneksel müzikten birçok farklı özelliğe sahiptir. Bu farklı özelliklerden en önemlisi elektronik müziğin besteleme aşamasında yararlandığı sonik dünyadır.

Elektronik müziğin yararlandığı bu sonik dünya geleneksel müziğin aksine dizilere ya da frekanslara bağımlı değildir. Elektronik müzikte seslerin farklı şekilde ele alınması ve yapıtların geleneksel kompozisyon yöntemlerinden farklı olarak bestelenmesi bununla birlikte ses seçiciliği açısından herhangi bir ayırım yapmaması elektronik müziği batı müziğinden ayıran en önemli faktördür. Kelly, elektronik müzik ile batı müziği arasındaki temel farkındalığı şu şekilde aktarmaktadır;

“Geleneksel olarak, Batı müziği 20. yüzyılın ilk dönemlerinde gürültünün müziğe katılmasından sonra müzikal olan ve olmayan sesler arasında ciddi bir farklılık olduğunun altını çizmiştir. Bu anlayışa göre müzikal olan sesler geleneksel enstrümanlardan üretilir ve icracılar tarafından icra edilmelidir. Gürültü gibi diğer çevre sesleri müzikal değildir” (Kelly, 2009: 13).

Yukarıdaki görüşte Batı müziği “müzik” ve “ses” arasında bir fark olduğunun altını çizmiştir. Batı müziğinin bu tavrının altında yatan sebep ise sesin diğer müzikal materyaller gibi kolayca kontrol edilemeyeşidir. Müzik ile ses arasında bulunan farkı başka bir yönden değerlendiren Douglas Kahn ise batı müziğinde, ses ile müzik arasında hep bir çizgi olduğunu ses paletininin genişleyip müzik ile ilişkilendirilmesi neticesinde batı müziğinin geçmiş yüzyıllardaki müziğe ve enstrümanlara yoğunlaştığını söylemektedir (Kelly, 2009: 13-14).

Elektronik müzik bu çevrelerce iki farklı görüşte değerlendirilmektedir. Birinci görüşe göre, elektronik müzik bestecilerinin ulaşabileceği son noktadır. Buradan çıkan sonuca göre elektronik müzik üretecek kişinin besteci olması ve çok iyi bir müzikal donanıma sahip olması gerekmektedir. Bu anlayış kuşkusuz elektronik müzik ile uğraşmak isteyen kişileri bu müzikten uzak tutacaktır. Müzisyenler ya da müzisyen olmayanlar çevre seslerini dinleyip kaydedebilirler. Günümüz teknolojisinde bu oldukça kolaydır. O zaman bu kaydedilen seslerin ardı ardına yerleştirilmesi ve bir düzen içinde sunulması yukarıdaki görüşe göre kişi besteci değilse bu yapılan ne müziktir ne de elektronik müziktir.

İkinci görüş ise elektronik müziğin batı müziğinden ya da geleneksel müzikten daha az bir değeri olduğu yanılmasıdır. Bu görüşteki sanatçılar kimi zaman rastlantısal olarak bestelenen bu yapıtları sanat kategorisinde değerlendirmez. Çünkü yapılan bu çalışmalar onların kurallara bağlı olan müziğinden farklıdır ve onların sanat anlayışına uymadığı için saçmadır. Bu çalışmaların deneysel olması bu sanatçıları rahatsız eder.

Bu sanatçılar rastlantısal etmenlerin bir müzik oluşturabileceğini kabul etmezler. Elektronik müzikteki rastlantısal tutumlara yönelik yapılan bu eleştirilere Marcel Duchamp ile karşılık verilebilir;

“Saçma olmak kolay değildir. Saçma şeyler giderek anlamlıya dönüşür.”
(Doğrul, 1999: 65).

Duchamp’ın bu sözleri elektronik müzik tarihini çok iyi anlamdılmaktadır. Gürültünün müziğe dahil olmasından sonra müzik ile ses arasına çizgi çekmek isteyenleri Russolo haksız çıkartmıştır. Russolo fütürist manifestosunda, gürültü geleceğin müziğidir derken, gürültülerin müziğin bir parçasını ya da tamamını oluşturabileceğini düşünmüştür. Bu büyük ölçüde bugün, house müzikten, trip hop’a kadar modern müzik türleri irdelendiğinde büyük bir ölçüde gerçeklemiştir. Bu türler belli noktalarda gürültüyü müziğe dahil edebilmişlerdir.

Bir diğer taraftan Cage’in günlük seslere olan dikkat çekme çabası bir nevi geleneksel müziğin temel özelliği olan frekans sınırlamalarına dikkat çekme amacı taşır. Cage bu tutumu ile müziğin hapsoldüğü frekanslardan uzaklaşmayı amaçlamıştır. Cage’in temel olarak öğütlediği sessizlik, aslında müziğin somut anlamdaki frekanslarından kaçıştır. Bu görüş müziği yıllardır kapsamlı ve sınırlayıcı bir estetik bir anlayış ile dinlediğimizi ve kabullendiğimizi gösterir.

Varése, organised sound derken sesleri ayırt etmeden örgütleyip bir kompozisyon oluşturabilme düşüncesindeydi. Günlük sesler, çevre sesleri, gürültüler ve sınırlanmamış frekanslar Russolo’nun da üzerinde durduğu gibi geleceğin müziği olabilir. Çevre sesleri dinlemek, birleştirmek, sentezlemek ve teknoloji ile harmanlamak aslında elektronik müziktir. Elektronik müziğin gerçek amacı da budur.

Elektronik müzik bestelemde frekanslar sınırsız ve bağımsızdır. Belirli armoni kuralları yoktur. Sürekli yenilenir ve sadece sanat için yapılır. Estetik bir güzellikten ve uyumdan bahsedeceksek genelin duymak istemediği her türlü frekansın uyumu ya da uyumsuzluğu bu müzikte estetikdir. Kural olarak ele alınacaksa elektronik müzikte dayatılmış müzik estetiği kuralları önemsizdir. Önemli olan titreşimler sonucu oluşan frekansların, daha önce hiç bir şekilde uyarılmayan duyguları harekete geçirmesidir.

4.2 BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGU VE YORUMLAR

4.2.1 Kompozisyon Bileşenleri

Elektronik müzik besteleme yöntemlerini belirlemede kullanılan en önemli kıstas seslerin seçimliliğidir. Bu seçimlilik daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi farklı elektronik müzik türlerinin oluşmasına da neden olmuştur. Elektronik müziğin ilk oluşumundan itibaren Paris, Köln ve Kolombiya'da bulunan elektronik müzik stüdyolarının yönetsel olarak birbirinden ayrılmalarının en önemli nedeni seslere yönelik farklı tercihleridir.

Bu yöntemleri tekrar ele aldığımızda *musique concrète*, günlük hayatta karşılaşılan somut ve doğal seslerden, elektronik sinyallerden faydalanmış ve bu seslerin manipülasyonuna dayanan bir besteleme yöntemini benimsemiştir. Elektronische musik ise *musique concrète*'in tam aksine elektronik sesleri baz almış ve bu sesleri serializm ile birleştirirerek çalışmalar yapmıştır. Tape music'de doğal seslerden ve enstrüman seslerinden faydalanmış aynı zamanda elektronik sesleri de temel sonik malzeme olarak kabul etmiştir. Besteleme açısından bantların çeşitli yöntemlerle birbirine eklenmesi ve kesilmesiyle sesler manipüle edilmiş kimi zamanda bu işlemler rastlantısal olarak yapılmıştır (Mimaroğlu, 1991: 22).

Bugün elektronik müzik bestelemeye onlarca farklı yöntem kullanılmaktadır. Besteleme safhasında kullanılan rastlantısal ve algoritmik yöntemleri sınıflandırıp anlatmak yerine elektronik müziğin besteleme aşamasında kullanılan temel sonik malzemeleri ve kaynaklarını saptamak kompozisyonun bileşenlerini daha kolay belirleyecektir. Bu yapılacak saptama besteleme aşamasında kullanılan teknikleri ve yapılan çalışmaları hem estetik açıdan hem de yönetsel açıdan analiz edilmesine olanak sağlayacaktır.

Elektronik müzik bestelemeye kullanılan yöntemlerin saptanmasında ve seslerin belirlemede birincil yöntem dinlemedir. İkinci yöntem ise elektronik müziğin sıklıkla gürültüden yararlanmasından dolayı gürültüyü sonik malzeme olarak tanımlamaktır.

Üçüncü yöntem ise elektronik müziğin sessizlik ile olan ilişkisini belirlemektir. Dinleme etkinliği ile ilintili olan sessizlik rastlantısal olarak sürekli değişebilen seslerin kompozisyona katılmasıdır. Dördüncü yöntem olan *soundscape* ise bu üç temel yöntemin bütünüdür. *Soundscape* bir ortamda duyulabilen bütün seslerdir. *Soundscape* bir nevi kompozisyonun bütün sonik malzemelerini temsil etmektedir.

4.2.2 DİNLEME

“*Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattlemarket, cocks, hens don’t crow, snakes hissss. There’s music everywhere*” **Ulysses- James Joyce** (Kahn, 1999: 68).

“*Batı zihniyeti yirmi beş yüzyıldır dünyayı görmeye çalışıyor. Anlamıyor ki dünya görülmez, duyulur. Okunmaz ama dinlenir*” (Attali, 2005: 13).

Elektronik müzik bestelemenin temelini oluşturan dinleme süreci genel olarak dinleme etkinliği ile özdeş olan müzikal dinlemeden oldukça farklıdır. Müzikal dinleme daha çok sesin perde, gürlük gibi özelliklerine koşut bir yapıdadır. Çevremizde olan objeleri örneğin uçakları, suyu, kuşları, arabaları, rüzgarı, adımları, binalardaki boşlukları, mekanik sesleri dinlemek müzikal dinlemeden farklıdır. Bu dinleme türü günlük sesleri dinlemedir (Buxton ve Gaver ve Sara, 1994).

Günlük sesler ile müzikal sesleri dinlemek arasındaki farkı sesler değil deneyimler belirler. Bu deneyimler dinleme alışkanlıkları ve dinleme yönelimleridir. Müzikal dinleme ile günlük sesleri dinleme arasındaki farkı belirleyen bu deneyimler şu şekilde örneklenebilir. Eğer bir dinleyici bir yaylı kuartet dinletisinde perdelerin karşılıklı etkileşimlerini, tınların ardı ardına dizilimlerini, ritmik yapıdaki değişiklikleri takip ediyorsa bu müzikal dinleme örneğidir. Bir başka taraftan aynı dinleyici yaylı kuartet dinletisinde tek bir enstrümana yoğunlaşıp ana ezgiyi çalan enstrümanın kaynağını saptamaya çalışıyor ve saptadığı bu kaynağın özellikleri tanımlamaya çalışıyorsa bu dinleme etkinliği günlük dinleme örneğidir (Buxton ve Gaver ve Sara, 1994).

İnsanlar günlük hayatlarında istemli ya da istemsiz günlük sesleri dinler ve kaynaklarını saptamaya çalışır. Örneğin yolda yürüyen bir insan arkasında yürüyen bir kişinin yakınlığını o kişinin çıkardığı seslere göre saptar. Yine aynı şekilde karşıdan karşıya geçmekten olan bir kişi arabanın geliş hızını sesinden saptar ve ona göre karşıdan karşıya geçme kararını verir. İnsanlar farkında olarak ya da olmayarak çevrelerindeki sesleri sürekli dinlerler. Dünyayı dinleyen bir kişi aynı zamanda bir müziğin bir parçası ya da yaratıcısı da olabilir. Örneğin bir odada oturup tek başına odayı dinlemeye başlayan kişi odada çalışan vantilatörün yarattığı uğultuyu ve buna noktalı bir senkop ile dahil olan bir guguklu saatin çıkardığı sesi ve odadaki diğer nesnelere birbirleri olan etkileşimlerini ve bu etkileşimlerin yarattığı armoniyi farkedebilir (Buxton ve Gaver ve Sara, 1994).

Bu genel için kolayca keşfedilen bir deneyim olmasa da, dünya'yı ve seslerini dinlemek kompozisyonlarında trafik seslerini kullanan ve müzikal öğeler içermeyen seslerin yarattığı deneyime dikkat çekmeye çalışan John Cage'in müziğini daha anlaşılabilir hale getirecektir. Günlük sesler ile müzikal olan sesleri dinlemek arasındaki fark sesler değil tecrübe ve deneyimlerdir (Buxton ve Gaver ve Sara, 1994).

Tarihsel açıdan incelediğinde günlük dinleme ile ilgili kaynaklar sınırlıdır. Bunun temel nedeni akustik ve psikoakustik biliminin genel itibari ile müziğin fiziksel özelliklerini araştırması ve tanımlarken de sadece enstrüman seslerini baz almasıdır. Akustik ve psikoakustik biliminin sadece enstrüman seslerini baz almasının nedeni günlük seslerin müziğe geç katılması ya da hala süren tartışmalar ile birlikte müziğin bir parçası olup olmamasından dolayıdır. Günlük seslerin akustik açıdan incelememesinin temel nedenleri ise şunlardır;

- Enstrümanların ürettikleri sesler armonik yapıdayken günlük sesler gürültülü ve inharmonik yapıdadır.
- Müzikal sesler daha az kompleks bir yapıdayken günlük sesler daha kompleks bir yapıdır.
- Müzikal sesler perde, genlik gibi gibi değişkenler ile kolayca temsil edilebilirken günlük sesler kompleks yapısından dolayı daha fazla değişken ile temsil edilebilmektedir

Bu ve bunun gibi farklı nedenler günlük seslerin incelenmesini zor kılan temel faktörlerdir (Buxton ve Gaver ve Sara, 1994).

4.2.3 Pierre Schaeffer quatre écoutes

Pierre Schaeffer tarafından geliştirilen dinleme deneyimlerine yönelik bu çalışmada Schaeffer, dinleme etkinliğini dört farklı şekilde gruplamıştır (Vickers, 2012).

	Abstract	Concrete
Objective	4. <i>Comprendre</i>	1. <i>Écouter</i>
Subjective	3. <i>Entendre</i>	2. <i>Ouïr</i>

Şekil 17: “Schaeffer quatre écoutes Dört Farklı Dinleme Etkinliği”

Schaeffer şekilde de görüldüğü gibi dinleme etkinliğini “soyut/somut” “objektif/subjektif” olarak iki farklı zıt bölüme ayırmış ve dinleme etkinliklerini 4 farklı bölümde toplamıştır. Objektif dinleme bölümünde dinleme etkinliğinin algısal deneyimsel yönüne yoğunlaşmış ve iki bölümden oluşan subjektif dinleme bölümünde ise dinleyici odaklı etkinlikler baz alınmıştır. Somut bölüm ise ses ile ilgili olup sesin anlamını sorgulamaktadır. Soyut isimli bölümde ise sesin anlamını sorgulamaktadır (Vickers, 2012).

4.2.4 Objektif Dinleme Yöntemleri *Écouter* ve *Comprendre*

Écouter dinleme etkinliğinde sesin tanımlaması ile birlikte bu etkinlikteki asıl amaç ses kaynağının saptanmasıdır. Çünkü dinleyiciler genellikle önce sesi daha sonra kaynağını tanımlamaya çalışmaktadır. *Comprendre* ise *Écouter* dinlemenin sonucunda tanımlanan ses ve kaynağının imgelemesidir. Bu durumdaki dinleyici sesin anlamına yoğunlaşmaz ve daha çok imgelediği objeyi anlamlaştırır (Vickers, 2012).

4.2.5 Subjektif Dinleme Yöntemleri *Ouir* ve *Entendre*

Dinleme etkinliğinde, *écouter* ve *comprendre* süreçleri sesi tanımlar ve bununla birlikte obje anlamlaştırılırsa “*ouir*” süreci başlar. Bu süreçte ses dinlenmez ve anlamlandırılmaz. Geçici bir süreçte sadece algılamaya yoğunlaşılır. Bu etkinlikteki geçici süreç sonunda ise *Entendre* süreci başlar. Dinleyici bu durumda seçici bir dinleme sürecine girer sesin özelliklerine değil daha çok ilgisini çeken yönlerine yoğunlaşır. Örneğin bu süreçte dinleyici sadece tınının yayılmasına odaklanabilir. *Ouir* ve *Entendre* daha çok subjektif oldukları için işitsel özelliklerin tanımlanmasında objektif olan *Écouter* ve *Comprendre* süreçlerinden faydalanılır (Vickers, 2012).

4.2.6 İndirgenmiş Dinleme (*écoute réduite*)

Pierre Schaeffer tarafından adı verilen indirgenmiş dinleme (*reduced listening*) yönteminde, sesin kaynağı ve anlamından bağımsız olarak sesin özelliklerine yoğunlaşılır. İndirgenmiş dinlemede sesin kaynağı sözel olarak kabul edilir. Sesin bir enstrümandan üretilmesi ya da gürültü olması önemli değildir. Ses kaynağı ne olursa olsun obje olarak kabul edilir. (Chion, 2012: 50)

Kaynak, “Bir Anlatım Aracı Olarak Film Sesinin Uygulamalı İncelemesi” adını verdiği yüksek lisans tezinde “indirgenmiş dinleme” etkinliğini şu şekilde ifade etmektedir;

“Schaeffer’e göre indirgenmiş dinleme, sesi başka şeylerin aracı olarak değil, kendi özellikleri ve işitsel izleri içinde keşfetmeye çalışır. Bu dinleme modu, film sesi ile izleyici arasında kurulan en gizemli ve en çağrışıma açık noktalardan birini temsil etmektedir. Nedenini ve kaynağını göremediğimiz ya da kesin olarak bilemediğimiz sesleri, giderek daha yoğun bir şekilde, işitsel nitelikleriyle takip etmeye başlarız. Bu tür bir etki, seslerin, doğal kaynaklarından ya da nedenlerinden daha büyük veya daha garip nitelikler sergiledikleri zamanlarda ortaya çıkar. Böylece “indirgenmiş dinleme” de seyircinin saf sese odaklanması, sesin niteliklerini giderek hiçbir anlama bağlamadan takip etmesi etkisi en üst noktaya çıkar” (Kaynak, 2005: 31-32).

Dinleme etkinlikleri, birbirinden farklı olsalar bile tıpkı Buxton ve Gaver ve Sara’nın yaptığı gibi günlük ve müzikal olarak iki başlıkta toplanabilmektedir. Kuşkusuz günlük hayatın bütün seslerini dinleyen ve bunları kompozisyonlarına aktaran insan müzikal dinleme etkinliğinden farklı bir dinleme yöntemi benimsemiştir. Örneğin Russolo durmaksızın gürültüleri dinlemiş ve bunları farklı gruplar halinde değerlendirmiştir. Aynı şekilde Schaeffer indirgenmiş dinleme ile sesleri birer obje olarak alıp onların akustik özelliklerini saptamaya çalışmıştır. Bu sesleri farklı yöntemler ile örgütleyen bestecilerin temel ses kaynakları dünya’dır. Kompozisyonlarına kattıkları bu ses özdeklerini her türlü sesi ayırt etmeksizin dinleyerek elde etmişlerdir. Elektronik müzik bestelemenin birincil koşulu günlük sesleri dinlemektir.

4.2.7 GÜRÜLTÜ

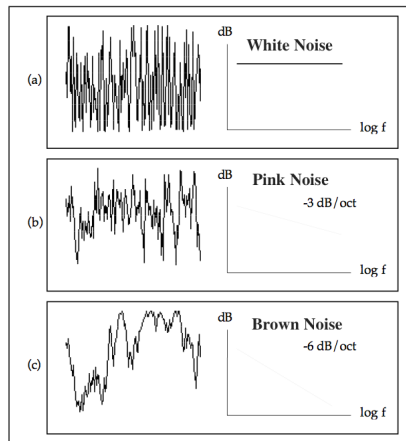
“Mimaroglu sık sık Cage’den söz ederek elektronik müzikteki son gelişmeleri anlatıyor ve makaralı bir teypten örnekler dinletiyordu. Dinleyicilerden biri elini kaldırıp “müzik diyorsunuz ama bunlar gürültü değil mi?” sorusunu sormuş, Mimaroglu da “John Cage’in de dediği gibi, oturmuş Mozart dinliyorsanız sokaktan gelen sesler gürültü olur, sokaktaki sesleri dinliyorsanız da yanbaşınızdaki Mozart gürültü olur” diye kısa bir yanıt vermişti” (Fırıncioğlu, 2012: 1).

“Gürültüyle birlikte düzensizlik ve onun karşıtı müzik doğdu. Müzikle birlikte iktidar ve onun karşıtı, bozgunculuk doğdu. Gürültülerde hayatın şifreleri, insanlar arasındaki ilişkiler okunur. Yaygara ve Melodi, Ahensizlik ve Armoni...” (Attali, 2005: 16).

Gürültü en yalın hali ile karmaşıklardan ve öngürülemeyen etkilerden oluşmaktadır. Gürültü sahip olduğu bu etkenlerden dolayı deneysel müzik üretmek isteyen bestecilerin sürekli ilgisini çekmiştir. Gürültünün türevleri çeşitlidir. Gürültü akustik, müzikoloji ve günlük bir ses olarak farklı disiplinlerde teorik olarak analiz edilmektedir. Kelly'e göre gürültünün farklı disiplinlerde değerlendirilmesi gürültünün müzikteki yerini tam olarak tanımlamaya yetmemektedir (Kelly, 2009: 60-61).

4.2.8 Gürültünün Tanımlanması

Gürültü tanımsal olarak istenilmeyen ses olarak açıklanabilir. Chang'a göre bu istenilmeyen sesler çeşitlidir. Örneğin inşaat alanında çalışan makineler, eviniz yanından geçen tren, komşunuzdan gelen yüksek sesli rock müzik, gece yarısında aniden çalan telefon gibi seslerin tümü gürültü olarak adlandırılabilir. Müzikal olarak subjektif ve tesadüfi olarak adlandırılan gürültü akustik olarak değerlendirildiğinde ise objektif ve koşulsuzdur. Bu görüşe göre gürültü iki farklı bölümde değerlendirilmektedir. Bunlardan birincisi gürültünün zaman ve frekans açısından etkinlik alanlarının incelenmesi ve gürültünün müzikal açıdan değerlendirilmesidir. Gürültü akustik açıdan objektif ve koşulsuz olarak incelenirse Üç farklı gürültü elde edilir. Bunlar white, pink ve brown noise'dur. White noise oluşması için gürültünün zamansal etkinliğinde genlik zamanla seçkisiz (*randomness*) olarak belirli dereceye ulaşır ve maksimum seviyeye gelirse sinyal periyod dışına taşınır. Bunun sonucunda da beyaz gürültü oluşur. Beyaz gürültü (white noise) rastgele frekansların üst üste eklenmesi ile elde edilir ve yoğunluk olarak bütün frekanslarda eşit seviyededir. Gürültünün frekans etkinliğinde ise yoğunluk bütün frekanslarda oktav başına 3dB azaltılırsa pembe gürültü (pink noise) elde edilir. Aynı şekilde yoğunluk yine bütün frekanslarda oktav başına 6 dB azaltılırsa kahverengi gürültü (brown noise) elde edilir (Chang, 1999: 5-6).



Şekil 18: “Gürültünün Zaman ve Frekans Açısından Etkinlikleri”

Gürültünün müzikal açıdan değerlendirilmesinde ise kıstas olarak bestecilerin felsefi tutumları ele alınmaktadır. Örneğin Stockhausen, gürültüyü herhangi işitebilir bir ses olarak adlandırmıştır. Stockhausen'a göre periyodik olan bir sinüs dalgası da gürültüdür. Chang'a göre Stockhausen'ı bu çıkarımda haklı çıkaran nokta seslerin doğasında gürültü etkenleri barındırmasıdır. Xenakis'e göre gürültü müziğin en önemli birleşenlerinden biridir. Xenakis elektronik seslerinde gürültü barındırdığını ve bu gürültülerin frekans üreticilerinin doğal olmayan etkinliklerinin sonucu ortaya çıktığını söylemektedir (Chang, 1999: 7).

Chang'a göre gürültünün özellikleri şu şekildedir; (Chang, 1999: 8)

- Gürültü sese göre periyodik özellikler barındırmamaktadır.
- Gürültü çoğunlukla müzikal bir element olarak kabul edilmemiştir.
- İlgi uyandıran sesler genellikle periyodik ya da periyodik olmasa da “gürültü” özelliklerini barındırmaktadır.
- Seçkisizlik (randomness) ve korelasyon barındıran sinüs dalgaları beyaz gürültüler gibi sesler sonik malzeleme olarak kullanılabilir.

Bir diğer yandan gürültü ile müzikal sesler arasındaki fark nedir? sorusu irdelediğinde ise Helmholtz'un gürültü ile müzikal sesler arasındaki farkları incelediği “*On the Sensations of Tone*” çalışması daha fazla önem kazanmaktadır. Helmholtz bu çalışmasında gürültü ile müzikal sesler arasındaki farkı açıklarken düzensiz titreşimlerin gürültüyü oluşturduğunu yine aynı şekilde düzenli titreşimlerinde tonları oluşturduğunu belirtmektedir. Helmholtz, müzikal ton hissini hızlı bir periyodik hareket olarak gerçekleştirdiğini gürültünün ise periyodik olmayan düzensiz bir hareket sonucu gerçekleştiğini söylemektedir (Kelly, 2009: 69-70).

Paul Hegarty “*Noise/Music*” isimli çalışmasında ise gürültünün objektif bir gerçek olmadığını söylemektedir. Hegarty'e göre gürültünün algılanması kişilerin tarihsel, coğrafi ve kültürel durumları ile bağıntılıdır. Buna benzer düşünce ile Kelly 'de Hegarty gibi gürültünün tanımlanmasında en önemli faktörün subjektif olduğunu söyler. Kelly, subjektif olarak gürültünün dinleyicileri rahatsız eden veya sinirlendiren herhangi bir ses olduğunu belirtmektedir. Kelly aynı zamanda yüksek frekanstaki sinüs dalgalarının veya yüksek ses seviyesindeki seslerin ya da agresif yapıya sahip müzik türlerinin birçok insan tarafından gürültü olarak nitelendirildiğinin altını çizmektedir (Kelly, 2009: 72-73).

4.2.9 Michel Serres, “Background Noise”

Michael Serres “*Genesis*” isimli çalışmasında gürültünün insanların tüm iletişiminin arka planında olduğunu söylemektedir. Serres’e göre yaşam kaynaklarımızdan biri olan nefes aldığımız hava ve bir diğer önemli yaşam kaynağımız olan deniz arka planında gürültüler barındırmaktadır. Serres yaşamın arkaplanında olan gürültüleri ise şu şekilde özetlemektedir;

“Düzenli, hafif ve çalkalanan Dünya’nın ortasında arka plandaki gürültüleri soluyoruz.(...) Arka plandaki gürültüler algımızın zeminini oluştururur, yaşamın devamında da kesintisiz bir şekilde devam ederler. Gürültü mantığımızın elementidir. Mesajların, söylemlerin kalıtınsıdır. Gürültü arka planların bilgisidir (...)” (Kelly, 2009: 74).

Genesis yapıtında Serres’in arka plan gürültüsü olarak dinlediği ses denizin sesidir. Deniz, Serres için en çok farkında olduğumuz arka plan gürültüsüdür. Deniz ses olarak nitelendiğinde kıyıya çarpan dalgaların çıkarttığı bitmeyen bir gürültüye sahiptir (Kelly, 2009: 74).

Serres, gürültünün her yerde ve sürekli aramızda olduğunu, durmaksızın içerisine dahil olduğumuzu ve bütün iletişimin zeminini oluşturduğunu söyler. Gürültü objektif ve subjektif dilin bilgisinin de içerisindedir. İletişimin arka planıdır. Gürültü boşluklarla ve sessizlikle doludur. Gürültü rastlantı ve kaos gibi bütün ihtimalleri taşır. Bu yüzden de gürültüyü bölmek ya da tahmin etmek imkansızdır (Kelly, 2009: 75-76).

4.2.10 Attali, “Gürültü ve Müzik”

“Bilim daima hislerimizi kontrol etmeye, hesaplamaya, soyutlaştırmaya, hadım etmeye çalıştı. Sadece ölümün sessiz olduğunu unuttu: İş gürültüleri, eğlence gürültüleri, yaşam ve doğa gürültüleri; satılmış, satın alınmış, dayatılmış veya yasaklanmış gürültüler; başkaldırı, devrim, öfke ve umutsuzluk gürültüleri... Müzikler ve danslar; yakınmalar meydan okunmalar... Dünyadaki tek bir temel eylem yoktur ki, gürültü olmadan gerçekleşsin” (Attali, 2005: 13).

Attali’ye göre gürültü, bütün çağlarda ve kültürlerde yıkımın ve düzensizliğin simgesidir. Gürültü daha çok istenmeyen kirlilik ve saldırı gibi eylemlerin bir temsilidir. Gürültünün değerlendirilmesi teknoloji ile birlikte değişmiş ve bilim sayesinde gürültü teorik olarak ele alınabilmiştir. Bu sayede de gürültünün neden şiddet yarattığı tespit

edilmiştir. Gelişen teknoloji ile şebekelerdeki parazitler ölçülmüş ve hangi koşullarda bir mesajın engellediği saptanmıştır (Attali, 2005: 40).

Bu gelişmeler ile birlikte telekomünikasyon teknolojisi de gelişmiş ve gürültüyü eskiden farklı bir şekilde ele alan bilgi teorisi üretilmiştir. Bu teoriye göre, gürültü bir mesajı engelleyen basit bir ses olduğu kadar aynı zamanda bir veri olarak değerlendirilebilir. Bu teoride bir mesajın aktarımı başka bir mesaj tarafından engelleniyorsa bu mesaj gürültüye dönüşebilmektedir. Bu etkinlikte örneğin, konuşmayı bilmediğiniz bir dili dinlemek size gürültü dinliyormuş hissi yaratabilmektedir (Attali, 2005: 41).

Bilgi teorisi sürecini Attali şu şekilde aktarmaktadır;

“Bilgi teorisine bakılırsa müzik gürültünün tersidir. Yok etmez, düzene ekleme yapar. Bir müzik eserini dinlerken alınan bilgi, dinleyicinin dünyanın durumu ile ilgili tereddütlerini azaltır. (...) Örneğin bir müzik bir başkasını bastırıyorsa gürültü olur. Yepyeni bir müzik de bir gürültü. Monteverdi ve Bach, çok seslilik kurallarına göre birer gürültüdür. Webern de tonal kurallara göre.” (Attali, 2005: 41)

Attali'ye göre müzik ise bir nevi gürültülerin biçimlenmesidir. Müzik gürültülerin anlam kazandığı bir etkinlik alanıdır. Besteci bu etkinlikte tınsal bir uzmanlaşmanın teknisyeni gibidir. Bu teknisyen, şiddeti uyumlu bir düzene sokar ve ses alanı içinde yapılan katliamları bir ritüel haline getirir. Sesler arasında farkındalıklar yaratarak ahenksizliği ortadan kaldırır (Attali, 2005: 43).

Bu bütün ele alından görüşlere göre, elektronik müzik bestelemenin en önemli sonik malzemelerinden biri olan gürültü subjektif olarak değerlendirilmelidir. Zıttı olan sessizlik ile birlikte ifade ve anlamını güçlendiren gürültü sürekli hayatımızın içerisinde- dir. Serres'in de üzerinde durduğu gibi iletişimin ve bütün etkinliklerimizin daimi bir parçasıdır. Bu yüzden de gürültünün yargılanması nesnel değil öznel olmalıdır. Farklı müzik türleri kimilerince gürültü olarak kabul edilse de gürültünün ne zaman ve nerede müziğin bir parçası ya da müziğin tamamı olacağı kesinlikle belirsizdir. Gürültü subjektif bir kavramdır. John Cage'in de dediği gibi;

“Nerede olursak olalım, duyduğumuz çoğu kez gürültüdür. Aldırış etmezsek bizi rahatsız eder. Kulak verirse büyüleyici gelir. Saatte elli mil hızda giden kamyonun sesi. Radyo istasyonları arasındaki parazit. Yağmur. Bu sesleri yakalamak ve denetlemek istiyoruz” (Fırıncıoğlu, 2012: 78).

4.2.11 SESSİZLİK

“Politik olarak en iyi kontrol edilen şehirlerde ve en kalkınmış ülkelerde gürültü, kaynağı ne olursa olsun, bir kirlilik sayılır. Sessizlik iyice yerleşir: Motorlar sessizleşir, gece gürültüleri yasaklanır, insanlar sessiz müzik dinlemek için veya telefon görüşmeleri için kapanırlar. Çocuk bağırtıları, yüksek sesler kapı çarpmaları, gürültüyle çalan çanlar, çekiç ses çıkaran ayak sesleri duyulmaz olur. Halılara döşenen ve ses geçirmez hale getirilen ofislerde görevliler ekranlarının karşısında gittikçe daha sessiz, bir klavye sesi bile olmaksızın çalışır” (Attali, 2005: 147).

“Sesin dört niteliği vardır: perde, tını, gürlük, süre. Sesin bir arada var olması gereken karşıtı ise sessizliktir. Sesin dört niteliği içinden yalnızca süre hem sesi hem de sessizliği içerir. Bu nedenle sürelere temellendirilen yapılar (ritmik: cümle, zaman uzunlukları) doğrudur (malzemenin doğasına uygundur); buna karşılık armonik yapı yanlıştır. (perdeden kaynaklanır ve sessizlikte perdeye yer yoktur) (Fırıncıoğlu, 2012: 18).

Cage’e göre sesin yokluğu sesin perde, tını ve gürlük gibi niteliklerinin olmasıdır. Süre ise, Cage için ses işitilse de işitilme de vardır. Bu anlayış modern müziğin yeniden biçimlenmesine neden olmuştur. Ses ya da sessizlik melodinin bir bileşeni olmaktan çıkıp süre ile belirlemeye başladığında bunların nasıl dinleneceği ile ilgili bir algı sorunu ortaya çıkmıştır. Fırıncıoğlu bu sorunu şu örnekle açıklamaktadır; (Fırıncıoğlu, 2012: 18).

“Avcıların kullandığı, ördek sesini taklit eden düdükler vardır. Eğer ördek avında değilsek, bu sesi duyduğumuzda genellikle güleriz, çünkü çirkin sayılan, güldürmek amacıyla kullanılmasına alıştığımız bir sestir bu. Ama bir besteci belirli çalgıların yanısıra bir de ördek düdüğü kullanılan bir parça yazsa (örneğin, Cage’in 1952’de yazdığı Water Music gibi) ve bu sesin de “tarafsızca” diğer sesler gibi yalnızca bir “süre belirleyici birim” olarak değerlendirilip dinlenmesini istese ne olur? Bu tabii ki dinleyiciden başarması çok güç bir nesnellik talebidir;” (Fırıncıoğlu, 2012: 18-19).

Cage’in aslında burada vurgulamak istediği, dinleyicinin dinleme etkinliğindeki çağrışımlarını bir kenara bırakması ve dinleyici ile koşut devam eden müzikal dinleme alışkanlıklarından vazgeçmesidir. Çünkü dinleyiciler çoğunlukla enstrümanların çıkardığı frekanslara bağımlıdır. Müzik ve ses olarak algıladıkları şey ise bu belirli frekanslardır. Cage bu alışkanlıkları yenmek için konserlerinin öncesinde yol gösterici metinler okumuştur. Ya da müzisyenlerin belli kurallara bağılı hareket etmesini salık vermiştir. Örneğin,

düdüğü çalan müzisyenin düdüğü bunu alışılmış bir çalgı çalar gibi bir tavırda sergilemesini beklemiştir (Fıncıoğlu, 2012: 19).

Fıncıoğlu bu etkinliği şu şekilde açıklamaktadır;

“Dinleyicide arzu edilen nesnelliğin oluşmasına yardımcı olabilmek için, ördek düdüğü çalan müzisyenin bunu alışılmış bir çalgı nasıl çalınırsa o tavırda çalması. Müzisyenin düdüğü çalarken izleyicilere bir göz kırpması bile olayın düşündürücü bir konserden basit bir haylazlık ya da güldürüye dönüşüvermesi için yeterli olabilir. Bu bıçak sırtındaki denge Cage’in estetiğinde ömrünün sonuna kadar son derece önemli bir etmen olacaktır.” (Fıncıoğlu, 2012: 19)

Sessizlik, bir diğer taraftan da felsefi bir yaklaşım ile ilintilidir. Sessizlik bir hiçlik değil aksine var olanın ve var olacakların farkına varılmasıdır. Salomé Voegelin’in sessizliğe yaklaşımı bu felsefi anlayışın kavranmasını daha anlaşılabilir hale getirmektedir;

“Karanlık ve fırtınalı bir günde Galler’in güneyinde çakıllar ile kaplı Barry kumsalında deniz kulaklarımı sağırlandırıcasına kıyıya vuruyordu. Rüzgar, tıpkı denizin kulaklarımı sağırlandırdığı gibi yüzümü kesiyordu. Aşağıdaki dalgalar dikey olarak kıyıya seyrediyordu ve çıkardıkları sesleri yutuyordum. (...) Martıların cırtlak sesleri duvarların gürültüsünü deliyordu. (...) Sonrasında medcezir ortaya çıkması ile rüzgarın sertliği hafifledi. Sonra çakılların üstünde yürümeye başladım. (...) Meltem başladı, soğuktu ama rüzgar hiç olmadığı kadar sessizdi. Duvarların sesi hassas ve farklı bir ses manzarasına dönüşmüştü. (...) Bu sessizlikte, kendimi duyabiliyordum. Ayakkabılarım küçük ve büyük çakılların üzerinde kayıyordu. Karanlıktaki soğuk nefesim artık bu sonik sahnenin merkezindeydi.(...) Öğlenin yankılanması ile sessizliğe gömüldüm. Yoğun gürültünün ızalasyonunda balıkçıların sessizliğine katıldım” (Voegelin, 2010: 79).

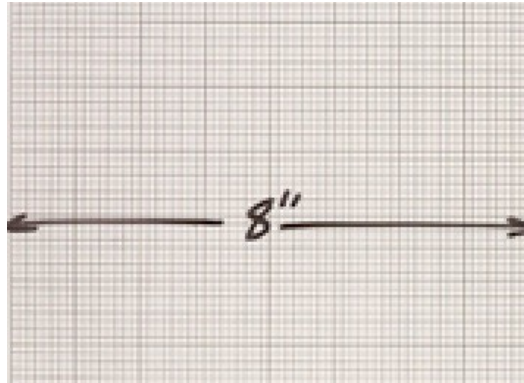
4.2.12 Kavramsal Yaklaşımında Sessizlik

Voegelin, tüm bu yaşadıklarını özünde sessizlikle donatılı bir ortamda yaşamıştır. Voegelin bulunduğu çevrede sessizliği dinlemiş ve gerçek sonik dünya ile ses manzalarının farkına varmıştır. Müzikte de aynı etkinliğe sahip olan sessizlik John Cage’in 4’33” isimli çalışması ile özdeşleşmiştir. 4’33”, bir yapıttan daha fazlasıdır. Bu sanat eseri adını sessizlikten alsa da sessizlikten çok daha fazlasını ifade etmektedir. Bu müzikal ses-

sizlik, objektif olarak bir hiçliği çağırırsa da subjektif olarak bütün işitilebilir frekanslardaki sesleri kapsamaktadır. Voegelin'in örneğinde olduğu gibi evren sessiz değil aksine kendi içerisinde sürekli bir ses devinimindedir. Serres gürültüyü tanımlarken iletişimin bir parçasıdır der ve bu parçaların içerisine sessizliği de katar. Sessizlik gürültü ve gürültü de sessizliktir. Cage 4'33 isimli çalışmasında sadece süre belirtmiştir. Bu süreç içerisinde duyulan (ya da duyulmayan, duyulamayan) bütün sesler ve bütün ses manzaraları subjektiftir (Voegelin, 2010: 81).

Sessizlik dinleme etkinliği ile ilintilidir ve bu etkinlik sadece müzikal sesleri dinlemek ile sınırlı değildir. Küçük sesleri dinlemek, daha da küçük sesleri dinlemek, sessizliği ve gürültüyü dinlemek, müzikal, görsel ve işitilebilir bütün sesleri dinlemek gibi örnekler bu etkinliğin bir parçasıdır. Bu örneklerde geçen bütün bu dinleme etkinlikleri aslında sessizliğin dinlemesidir. Bu açıdan bakıldığında sessiz sesler gürültülü olabileceği gibi gürültülerde bir açıdan sessiz olabilir (Voegelin, 2010: 81-82).

Voegelin'e göre, Cage'in sessizliği kavramsal sanatsal ile de bağdaşmaktadır. Voegelin bu bağdaştırmayı yaparken Cage'in 4'33 isimli çalışması ile Mel Bochner'in "8 Measurement" isimli çalışmasını karşılaştırmıştır. Cage'in dört dakika otuz üç saniye süren sessizliği gibi Bochner çalışmasında boş bir sayfada siyah okla sadece uzunluğun 8" değerinde olduğunu belirtmiştir. Bunun dışında sayfada başka hiç bir şey yoktur (Voegelin, 2010: 81).



Şekil 19: "Mel Bochner 8 Measurement"

Bochner de tıpkı Cage gibi boş bir sayfada sadece belirli bir uzunluk belirlemiş ve sayfa boyunca devam eden bir boşluk çizmiştir. Kavramsal boyutta incelediğinde ise hem Bochner hem de Cage'in yapıtında belirli bir uzunluk vardır ve iki çalışmada hemen hemen aynı özelliklere sahiptir. Fakat her iki yapıtta sınırsız bir boşluk ve sınırsız sessizliği temsil etmemektedir. Bu iki yapıtın asıl amacı ise izleyici ve dinleyicileri kavramsal olarak düşünmeye davet etmek ve kavramsal yetilerini harekete geçirmektir (Voegelin, 2010: 81).

“When there is nothing to hear you start hearing things”

Voegelin sessizliğin odak noktasını açıklarken duyulacak bir şey olmadığında aslında duymaya başladığımızı söyler. Bu yaklaşıma göre sessizlik aslında sesin yokluğu değil dinleme etkinliğinin başlangıcıdır. Bu bakış açısı aslında sessizliğin bütün felsefik özünü kolayca açıklamaktadır (Voegelin, 2010: 82-83). Doğrul’da aynı düşünce ile şunları aktarmaktadır;

“Sessizlik, bir ses kadar varoluşun gerçek, ayrılmaz bir parçasıdır. Rauschenberg’in dediği gibi “Bir tuval hiç bir zaman boş değildir””
(Doğrul, 1999: 42).

Bütün bu düşüncelerden hareketle sessizlik hiçlik değildir. Varlığın ispatıdır. Dünya’da hiç bir etkinlik sessiz değildir. Sessizlik, başlangıçtır. Dinlemedir. Bir müzik yapıtının en önemli parçasıdır. Sessizlik aslında;

“Christian Wolff (...) bir gün onu içinde sessizliklerin yer aldığı bir piyano parçasını çalarken dinlemiştim. Keyifli bir gündü ve pencereler açıldı. Doğal olarak, yapıtın akışı içinde trafik gürültüsü, gemi düdükları, oyun oynayan çocuklar bütünüyle işitilebiliyordu ve bazılarını işitmek piyanodan gelen sesleri işitmekten daha kolaydı. Kendini müziğe veremediği her halinden belli olan bir dostumuz parçanın sonunda, pencereleri kapattıktan sonra parçayı yeniden çalıp çalamayacağını sormuştu Christian’a. Christian, memnuniyetle yeniden çalabileceğini, fakat parça çalınırken kazaeseri duyulan seslerin hiçbir şekilde bir kesinti yaratmadığını, bu nedenle pencereyi kapatmanın hiç de gerekli olmadığını söyledi. Onun müziğinin pencereleri açıldı” (Doğrul, 1999: 17-19).

4.2.13 SOUNDSCAPE

“Şimdi, hiçbir şey yapmayıp, sadece dinleyeceğim (...) Bütün sesler birbirine akıyor, birleşiyor, kaynaşıyor ya da takip ediyor. Şehrin içindeki sesler, şehrin dışındaki sesler, günün sesleri, gecenin sesleri...” “Walt Whitman, Song of Myself” (Schafer, 2012: 95)

Soundscape, Kanadalı besteci R.M Schafer tarafından bulunmuştur. Schafer’in “*Handbook for Acoustic Ecology*” isimli yapıtında açıkladığı bu terim kitapta şu şekilde tanımlanmıştır; “Soundscape seslerin bulunduğu sonik çevrelerdir”. Terim daha da açık bir şekilde ifade edilmek istenirse soundscape bir ortamda duyulan bütün seslerden oluşur. Bunun yanı sıra Soundcape terimi müzikal kompozisyonlar ya da bantların montajları ile elde edilen soyut yapıları ve yapay çevreleri de isimlendirmektedir. Yalın bir ifade ile soundscape kişilerin seslerle etkileşim halinde olduğu subjektif akustik çevrelerdir (Hiramatsu, 2004: 205).

Torigoe ise Schafer tarafından bulunmuş soundscape teriminin üç farklı temele dayandığını söylemektedir. Bu temellerden birincisi ise müzik felsefesine dayanmaktadır. Hiramatsu Schafer’in John Cage’in “ Müzik sestir, çevremizdeki seslerdir, konser salonların içinde ya da dışında olmamız önemli değildir” tanımından çok etkilendiğini bu yüzden de soundscape terimini ifade ederken total akustik çevreleri makrokozmetik müzikal kompozisyon olarak değerlendirdiğini söyler (Hiramatsu, 2004: 205).

Schafer, bunu şu şekilde açıklamaktadır;

“ Müziğin sadece ses olarak açıklanması bir kaç yıl önce düşünülmeydi. Bugün bu şekilde açıklanabilmesi bile kimilerince kabul edilmemektedir. 20. yüzyılda yavaş adımlarla müziğin geleneksel olarak ifadesi ve açıklanması bestecilerin bireysel çabaları ile ağır ağır değişmeye başlamıştır. Öncelikle orkestralarda perküsyon sayıları arttırılmıştır. Bu çalgılarda perde ve ritmik yapının dışında sesler üretmişlerdir. Daha sonra rastlantılara dayalı yöntemler ortaya çıkmıştır. (...) Bunu takiben kompozisyonlara ve konser salonlarına yeni dünyanın sesleri (4’33”) girmeye başlamıştır. (...) Musique concrète (somut müzik) ortaya çıkmış kompozisyonlara dış dünyadan sesler tape aracılığı ile katılmıştır. Bu gelişmelerin sonucunda elektronik müzik ortaya çıkmış ve elektrik teknolojisini kullanarak yeni sesler üretilmiştir. (...) Bugün bütün sesler aslında olasılık alanlarına aittir. (...) Yeni orkestranın farkına varın: Sonik Evren! Evrenin müzisyenleri de herhangi bir kimse, ses çıkaran herhangi bir şey! (Schafer, 2012: 97).

Soundscape teriminin ikinci temeli ise ekolojik bilince dayanmaktadır. Bu bilinç daha çok Kuzey Amerika'da 1960 yılında çevrecilerden ve doğabilimcilerden kalan bir mirastır. Kanada'da yaşayan Schafer 1970'li yılların başlarında şehrin gürültülerinden rahatsız olmuş ve gürültü kirliliğine karşı yapılan eylemlere katılmış ve gürültü sorunu, gürültü kirlilikleri gibi konular üzerine konferanslar vermiştir. Schafer yine aynı şekilde "World Soundscape Project" isimli çalışmasında Kanada ve Avrupa'nın akustik çevreleri üzerine çevrebilimciler gibi çalışmalar yapmıştır.

Schafer, çalışmalarını "*akustik ekoloji*" olarak isimlendirmiştir. Yaptığı bu bütün bu çalışmaları ise akustik çevrelerin veya soundscape (ses manzaralarının) canlılar üzerindeki fiziksel yanıtları ve davranış karakteristikleri üzerindeki etkileri olarak açıklamıştır. Soundscape teriminin üçüncü temeli ise McLuhan'ın felsefesine dayanmaktadır. Schafer işitsel kültürün önemini vurgularken bu felsefeden yararlanmışır (Hiramatsu, 2004: 205-206).

Soundscape çalışılan herhangi bir akustik alandır. Örneğin bir müzikal kompozisyon da bir ses manzarasıdır. Bir radyo programı da ya da akustik bir çevre de ses manzarasıdır. Ses manzaraları duyulan olguları içerir. Görülen objeleri içermez. İşitsel algının ötesinde seslerin bir nevi notasyonu ve fotoğrafıdır (Schafer, 2012: 99).




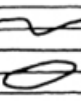
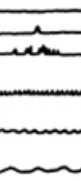
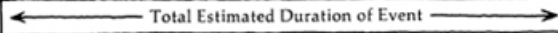
4.2.14 Sınıflandırma

Soundscape bir ortamdaki bütün sesleri anlamlandırıyorrsa bu bütünü oluşturan bütün sesler belli bir sınıflandırma içerisindedir. Schafer'e göre bu sınıflandırma,

- Fiziksel karakterlerine göre (akustik)
- Algı açısından değerlendirilmesinde (psikoakustik)
- Anlam açısından (semantik)
- Etki açısından (estetik) olarak yapılmaktadır (Schafer, 1994).

Schafer fiziksel sınıflandırmada Pierre Schaeffer'in ses objelerinden faydalanmıştır. Schaeffer'in sound object çalışması daha çok psikoakustik olmakla birlikte müzikal ses objelerini sınıflandırmaya yönelik yapılan bir çalışmadır. R. Murray Schafer ise sound object'in bazı değişikliklerle ses manzaralarının (soundscape) analizinde de kullanılabileceğini söylemektedir. Sound object'in (ses objeleri) ses manzaralarını analiz etmek için kullanılan bu yönteminde ses duyulur duyulmaz notaya alınır (işaretler ile gösterilir) bu yöntem ile sesin özellikleri belirlenir ve diğer sesler ile karşılaştırılabilir (Schafer, 1994).

Sesin fiziksel olarak sınıflandırmasında sound object temel alınarak oluşturulan örnek bir çizelge şu şekildedir ;

Physical Description	Attack	Body	Decay
Duration	 sudden moderate slow multiple	 non-existent brief moderate long continuous	 rapid moderate slow multiple
Frequency/ Mass	 very high high midrange low very low		
Fluctuations/ Grain	 steady-state transient multiple transients rapid warble medium pulsation slow throb		
Dynamics	ff very loud f loud mf moderately loud mp moderately soft p soft pp very soft f > p loud to soft p < f soft to loud		
 Total Estimated Duration of Event			

Şekil 20: “Sesin Fiziksel Olarak Sınıflandırılması” “Ses etkinliğin açıklanması”

Çizelge incelediğinde ise çizelgenin yatay düzleminde ses objelerinin bileşenleri olan “attack, body ve decay” parametreleri bulunmaktadır. Dikey düzleminde ise sesin “duration (süre), frequency (frekans) ve dynamics (dinamik)” gibi özellikleri sıralanmıştır. Yine çizelgede görülen Pierre Schaeffer tarafından sesin özellikleri tanımlama da kullanılan “mass ve grain” ise;

Mass

Mass (kütle) frekansla ile ilgilidir. Kimi sesler saf frekanslardan oluşurken kimi sesler de daha kompleks frekanslardan oluşur. (Trafik gürültüleri, kuş sürülerini sesleri kompleks frekanslar örneğidir) Ses kimi zaman geniş bir bantta olabildiği gibi kimi zamanda dar bir bantta olabilir. Sesin kütlesi (mass) ise sesin bant genişliğinin- de baskın olan yerine verilen isimdir. Bu yüzden de frekans kompleks olsa da mass ve frekans çevresel bütün sesleri kolaylıkla niteleyebilmektedir.

Grain

Schaeffer için grain (ses tanecikleri) modülasyon efektinin içerisinde olan dalgalanmalar ve ses yüzeyindeki pürüzlenmedir. Zaman açısından oldukça küçük değerlerde olan grain saniyede 16 ile 20 arasındaki elektriksel vurulardan oluşmaktadır (Schafer, 1994).

Schafer'in Sınıflandırması

Schafer'in sesleri ve efektlerini fiziksel olarak sınıflandırmada kendi kullandığı yöntemi şudur;

1. Sesin gözlemciden tahmini uzaklığı (metre)
2. Sesin tahmin edilen yoğunluğu (dB)
3. Sesin belirginliği
4. Ambiyans dokusu (hi fi veya lo fi) (yükseklik ve düşüklük) Kaynak doğal, insan, teknolojik
5. Sesin istisnai özelliği (tekrar etme ya da etmeme)
6. Çevresel faktörler (reverb) (echo)

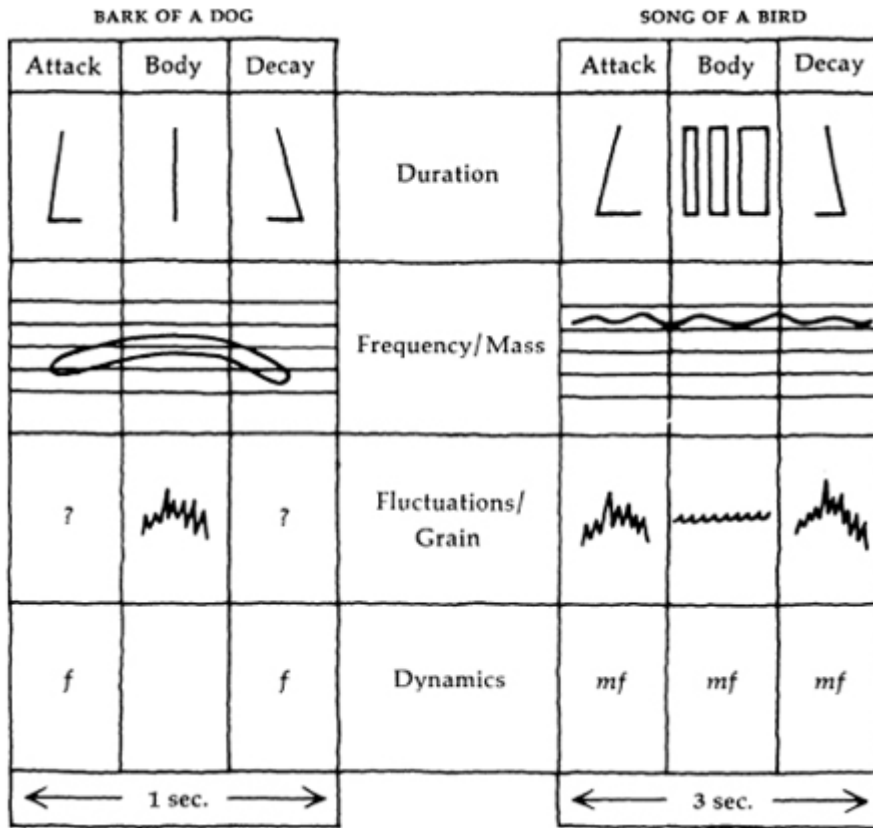
Bu yöntemeye göre Schafer'in yaptığı örnek bir analizler şu şekildedir;

Köpek Külübesi

1. Sesin uzaklığı 20 metre
2. Yoğunluk 85 dB
3. Ses belirgin
4. Sesin dokusu Hi fi kaynak İnsan
5. İstisnai özelliği düzensiz tekrarlayan bir ses
6. Çevresel faktör olarak kısa bir reverb

Kuşun Şarkısı

1. Sesin uzaklığı 10 metre
2. Yoğunluk 60 dB
3. Ses belirgin
4. Sesin dokusu Hi fi kaynak Doğal
5. İstisnai özelliği Bir şarkının parçası olması
6. Çevresel faktör olarak reverb yok. (Schafer, 1994)



Şekil 21: “Analiz Örneklerin Görseli ve Fiziksel Sınıflandırılması”

4.2.15 Bilgi Açısına Göre Sınıflandırma

Çevremizde bulunan seslerinin bir çoğu bilinen ses kaynakları tarafından üretilmektedir. Schafer'e göre çevre seslerini tanımlamada kullanabilecek en geçerli yol ise sesleri bilgi açılarına göre sınıflandırıp bir katalog haline getirmektir. Buna örnek olarak Schafer'in World Soundscape Projesinde kullandığı katalog ise şu şekildedir; (Schafer, 1994)

- **DOĞAL SESLER**

- A) **Yaratım Sesleri**

- B) **Kıyamet Sesleri**

- C) **Suyun Sesleri**

- Okyanuslar, Denizler ve Göller

- Nehirler, Dereler, Akarsular

- Yağmur

- Buz ve Kar

- Buğu

- D) **Havanın Sesleri**

- Rüzgar

- Fırtına ve Kasırgalar

- Meltemler

- Gök Gürültüleri ve Şimşekler

- E) **Dünyanın Sesleri**

- Depremler

- Heyelanlar ve Çığlar

- Madenler

- Mağaralar ve Tüneller

- Kayalar ve Taşlar

Yeraltı Titreşimleri

Ağaçlar

F) Ateşin Sesleri

Büyük Yangınlar

Volkanlar

Şömineler ve Kamp Ateşleri

Kibritler ve Çakmaklar

Mumlar ve Gaz Lambaları

Festival ve Ritüel Ateşleri

G) Hayvanların Sesleri

Serçe

Güvercin

Yağmur Kuşu

Baykuş

Tarla Kuşu

Atlar

Kediler

Sinekler

Cırcır Böcekleri

Arılar

Köpekler

Balinalar

Yunuslar

Kaplumbağlar

H) Mevsimlerin Sesleri

Bahar

Yaz

Sonbahar

Kış

• İNSAN SESLERİ**A) Ses Tonları**

Konuşma

Fısıldama

Ağlama ve Çığlık

Mırıldanma ve Gülme

Öksürme ve Homurdanma

İnilti

Şarkı Söyleme ve diğerleri

B) Bedenin Sesleri

Kalp Atışı

Nefes Alma

Adımlar

Eller (Alkış ve diğer sesler)

Yeme, İçme Sesleri

Sinir Sistemi

- **SESLER VE TOPLUM**

- A) **Soundscapes (Ses Manzaraları)**

- Şehir Ses Manzaraları

- Kasaba Ses Manzaraları

- Deniz Ses Manzaraları

- B) **Ofis ve Fabrikaların Sesleri**

- Tersaneler

- Kereste Fabrikaları

- Bankalar

- Basımevleri

- C) **Gösteri Sesleri**

- Spor Etkinlikleri

- Radyo ve Televizyon

- Tiyatro

- Operalar

- D) **Müzik**

- Enstrümanlar

- Sokak Müziği

- Ev Müziği

- Müzik grupları ve Orkestralar

- E) **Festival ve Seremoniler**

- Müzik

- Havai Fişekler

- Geçit Törenleri

F) Parklar ve Bahçeler

Akarsular

Konserler

Kuşlar ve diğerleri

• MEKANİK SESLER**A) Makineler****B) Fabrika ve Endüstriyel Araçlar****C) Ulaşım Araçları**

Trenler, Otomobiller ve Kamyonlar

Uçaklar ve Helikopterler

Jet ve Roketler

D) Mekanik Araçlar**E) Vantilatör ve Klimalar****F) Çiftlik Araçları****• SÜKUNET VE SESSİZLİK****• GÖSTERGE SESLERİ**

Çanlar ve Gonglar

Kornalar

Saatler

Telefonlar

4.2.16 Estetik Niteleme

Schafer'e göre estetik niteleme sınıflandırma açısından en sübjektif olandır. Seslerin etkileri kişiden kişiye değişir. Kültürlere ve toplumların alışkanlıklarına bağlıdır. Örneğin, Schafer World Soundscape Projesi kapsamında Yeni Zelanda, İsviçre, Kanada ve Jamaika gibi farklı ülkelerde uyguladığı testlerde kişilerden en çok sevdiği beş sesi ve en çok nefret ettiği beş sesi tanımlamalarını istemiştir. Bu test sonucunda ortaya çıkan sonuç çoğunlukla ülkelerin coğrafi konumları ve iklimsel koşulları ile bağıntılıdır. Örneğin bu testte denize kıyısı olmayan İsviçre'de yaşayanlar dere, şelale gibi sesleri en çok sevdikleri ses kategorisine eklemişlerdir. Yeni Zelanda ve Jamaika'da yaşayanlar ise denizden kaynaklı tropikal fırtına güçlü rüzgarların yarattığı sesleri sevmedikleri sesler kategorisinde değerlendirmişlerdir (Schafer, 1994).

Estetik sübjektif olarak nitelenmesi gereken bir olgu olsa da sınıflandırma da kullanılan akustik, psikoakustik, anlam ve estetik parametreleri ile değerlendirildiğinde şu sonuçlara ulaşılmıştır (Schafer, 1994).

1. Örnek: Alarm

- **Akustik Açıdan** Keskin bir attack süresi, Dar bir bant genişliği, Gürültü, 6000 Hz 85 dB
- **Psikoakustik Açıdan** Devamlı yüksek bir perdede seyredip bir süre sonra dinleyiciyi hassas bir perde aralığına sürükleme
- **Semantik (Anlam Açısından)** Bitiş Sinyali, Alarm
- **Estetik Açıdan** Korkutucu, Rahatsız edici, Çirkin

2. Örnek: Araba Kornası

- **Akustik Açından** Baskın Frekansı 512 Hz 90 dB
- **Semantik (Anlam Açısından)** Yolumdan çekil, Yeni evlendim
- **Estetik Açından** Sinir bozucu, Antipatik, Festival, Heyecan verici

Soundscape (ses manzaraları) dinleme, gürültü ve sessizlik gibi etkinliklerin sonucudur. Bütün bu etkinlikler bir ses manzarasını tarif etme için kullanılır. Ses manzaraları her dakika ve her saniye içerisinde olduğumuz akustik çevrelerdir. Schafer'in ses manzaralarını tarif ederken adlandırdığı gibi; Bütün Dünya Bir Havalimanıdır ;¹⁶ ya da dünya dinlediğinde gürültülerle ve sessizliklerle anlamlıdır. Ya da bir başka deyiş ile;

“Beethoven 5. Senfonisinin, Sunumu Sonrası: Lobideki Kulak Misafiri; Evet, Ama Bu Müzik mi?”

Wagner'in Tristan, Sunumu Sonrası: Lobideki Kulak Misafiri; Evet, Ama Bu Müzik mi?”

Stravinski'nin Sacre, Sunumu Sonrası: Lobideki Kulak Misafiri; Evet, Ama Bu Müzik mi?”

Varése'in Poème Électronique Sunumu Sonrası: Lobideki Kulak Misafiri; Evet, Ama Bu Müzik mi?”

Bir jet üzerimden geçip gökyüzünü delip geçiyor. Kendime soruyorum. Bu Müzik mi? Belki de pilot mesleği ile ilgili bir hata yapmıştır” (Schafer, 1969).

¹⁶(Schafer, 1969: 61)

4.2.17 ELEKTRONİK KAYNAKLAR

4.2.18 Dalga Formları ve Osilatörler

Osilatörlerler sentezleyicilerin ses üretmesini sağlayan elektronik devrelerdir.¹⁷ Sentezleyicilerde bulunan diğer bütün parametrelerde osilatörün ürettiği sesleri biçimlendirmek amacı ile kullanılır. Sentezleyicilerdeki osilatörlerin sayıları farklıdır. Buna bağlı olarak sentezleyiciler de osilatör sayısına bağlı olarak daha kompleks yapıda sesler üretirler. Osilatörler ses sinyallerini ise dalga şekline göre üretmektedir. Bu dalga formları ise sinüs (sine), kare (square), dikdörtgen (rectangle), testere diş (sawtooth) ve üçgendir. Sinüs dalgası en basit dalga formudur. Sinüs dalgası tek frekanslı ve periyodiktir. Bir diğer dalga formu olan dikdörtgen dalga ise kare dalganın harmoniklerinin düzensiz bir şekilde biçimlenmesinden oluşur. Sawtooth (testere diş) dalgası ise bütün harmoniklerin yer aldığı karmaşık bir dalgadır (Yürür, 2006: 132-133-134). Kare dalga tek sayılı harmoniklere sahiptir. Genlik açısından kare dalganın seviyeleri kendisi ile ters orantılıdır Üçgen ses dalgasında kare dalga gibi tek sayılı harmoniklerden oluşur. Harmonik sayıları karesiyle ters orantılı olarak değişmektedir. (Pasinlioğlu ve Önen, 2011: 45-46-47-48)

4.2.19 Filtreler

Filtrelerin temel görevi belirli frekansları geçirmek ve yine belirli frekansları ise engellemektir. Ses sentezlemesinde kullanılan filtreler ise;

- Low pass Filtre: Bu filtre tipi düşük frekansların geçişine izin verirken yüksek frekanslı sinyalleri filtreler.
- Hi pass Filtre: Low pass filtrenin tam tersi olarak yüksek frekanstaki sinyallerin geçişine izin verirken düşük frekanstaki sinyalleri maskeler.
- Band pass Filtre: Bu filtre tipi belirlenen frekanstaki seslerin geçişine izin verir. Belirlenmiş frekans seviyesinden kalan sinyalleri ise engeller.
- Notch Filtre: Bu filtre düşük ve yüksek frekanstaki sinyallerin geçişine izin verirken orta frekansları maskeler. (Yürür, 2006: 140-142)

¹⁷Günümüzde kullanılan yazılımsal bazlı sentezleyicilerde osilatörler dijital olarak modellenir

4.2.20 GLITCH

Carroll, fotoğrafın icadından sonra sanatçıların fotoğrafın nesnelere olduğu gibi yansıtması nedeni ile yeni arayışlara girdiğini ve bu arayışların sonunda da kubizmin doğduğunu söyler. Kubist sanatçılar sanatsal ifadelerinde nesnelere ve doğayı olduğu gibi yansıtmak yerine onları geometrik şekiller ile anlaşılması kolay olmayan biçimlerle ifade etmeye başlamışlardır (Carroll, 2012: 41).

Bu girişime benzer olarak 20. yüzyılın son döneminde dijital dünyanın gerçeği olduğu gibi kusursuz yansıtmasından bir nevi rahatsız olan ve yeni arayışlar içerisine giren sanatçılar dijital olarak kaydedilmiş sesleri, resimleri veya videoları gerçekliklerinden uzaklaştırıp kendilerine özgü yöntemlerle bozmuş ve sanatta yeni bir estetik bakış açısı yaratmaya çalışmışlardır.

4.2.21 Dijital Seste Glitch

Glitch, dijital sesde binary kodlarında (ikili kodlarda) doğrusal olmayan ya da kayıp olan değerlerdeki sapmalar sonucunda ortaya çıkan dijital tik'e verilen isimdir. Kelly'ye göre 20. yüzyılın son dönemlerinde popüler olmaya başlayan glitch dijital sanat pratiklerinin gelişiminde oldukça önemli bir yere sahiptir (Kelly, 2009: 6-7).

Glitch'in tarihsel olarak kökleri fütürist sanat anlayışına ve Luigi Russolo'nun gürültü müziğine kadar dayanmaktadır. Glitch sanat anlayışına benzer bir şekilde estetik açıdan gürültüyü benimseyen Russolo, gürültü üretmek için kendi yaptığı "*intonarumori*" isimli enstrümandan yararlanmıştır (Cascone, 2002).

Bu gelişmeleri takiben 1994 ile 2000 yılları arasında bilgisayar ile müzik yapmanın farklı yollarına yoğunlaşan ev stüdyosu kullanıcıları farklı deneysel girişimlerde bulunmuşlardır. Bu girişimlerden en kayda değer olanı ise bilgisayarların merkezi işlem birimini (CPU) çeşitli yöntemlerle zorlayarak dijital tik, çıtlama ve klik sesleri elde etme çabasıdır. Bu elde edilen sesler örneklenerek yeni bir kanala kopyalanmış ve sonik malzeme olarak kullanılmıştır. (Kelly, 2009: 7-8).

Glitch müzik, 20. yüzyıl deneysel müziği ile bağıntılıdır ve sonik malzeme olarak da iki farklı ses dünyasının birleşimini içerir. Bunlar dijital dünyanın yarattığı temiz sesler ve sinyalin gürültüye oranının daha fazla olduğu deforme olmuş seslerdir. Glitch'in bir müzik türü olarak gelişmesinde Fennesz, SND, Carsten Nicolai, Kim Cascone, Vladislav Delay ve Microstoria gibi sanatçılar çok önemlidir. Çünkü bu sanatçılar yapmış oldukları çalışmalar ile bu müziğe dikkat çekmiş ve aynı zamanda glitch seslerin electronic dance

music, electronica ve drum 'n' bass gibi farklı türlerde kullanılmasını sağlamışlardır (Kelly, 2009: 8-9).

4.2.22 Ses Kaynakları

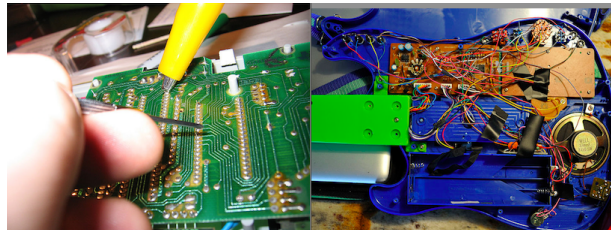
Glitch ses kaynağı açısından analog ya da dijital cihazlarının çeşitli yollarla çalışma prensiplerinin değiştirilmesi ile bu cihazların sistematik hatalarından elde edilen seslerden faydalanır. Bunlar; (Cascone, 2002) (Kelly, 2009)

- Compact Disc'lerdeki atlamalar
- Yazılımsal hatalar (bug'lar)
- Bit oranının azaltılması
- DSP hataları
- Plaklardaki hışırtılar ve çizikler
- Circuit Bending
- Fonograf manipülasyonu
- Wounded Cd's
- Broken Music

Örnekler

4.2.23 Circuit Bending

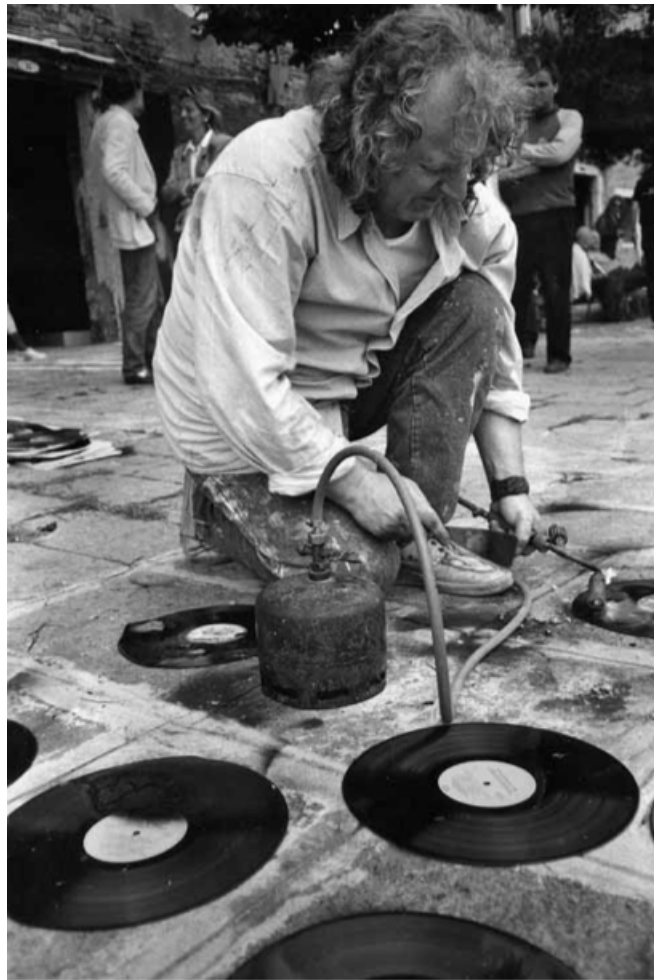
Circuit bending pille çalışan oyuncakların, radyoların, sentezleyicilerin, cd ve dvd oynatıcı gibi cihazların devrelerinin değişik sesler elde etmek için rastlantıya dayalı şekilde değiştirilmesi ve modifiye edilmesidir (Fernandez ve Iazzetta, 2011).



Şekil 22: “Circuit Bending “ Devrelerin Rastlantıya Dayalı Modifiye Edilmesi ve Oyuncak bir Gitarın Circuit Bending Projesinde Kullanılması”

4.2.24 Broken Music

Broken Music, sanatta tahribat ve fluxus sanat akımları ile bağıntılı olarak Milan Knizák tarafından 1960 yılında broken (kırılmış) ve destroyed (yok edilmiş) isimleri ile ortaya çıkmıştır. Glitch ile benzer olarak plakları boyayan, çizen, parçalayan Knizák kendi müziğini anlatırken bir kayıt cihazı aldığı ve geriye parası kalmadığı için elinde kalan plaklar ile müzik yapmaya başladığını söyler. Knizák bu denemelerinde plakları çok yavaş ya da çok hızlı çalmış buna ek olarak da plakları çizmeye başlamış ve pikaptan iğneyi çıkartarak atlamalar yaratıp yeni sesler oluşturmuştur (Kelly, 2009: 123-140-142).



Şekil 23: “Milan Knizák Broken Music”

4.2.25 Wounded Cd's

Yasunao Tone tarafından glitch sesler üretmek için geliştirilen bu teknikte Cd'nin alt tarafına banttan kesilen küçük parçalar yapıştırılır ve Cd oynatıcının içerisine takılır. Cd çalışmaya başladığında bantın yapışık olduğu bölümlerde atlamalar olduğu için orijinal yapıttakinin aksine tını, perde ve ritmik yapıda değişiklikler meydana gelmektedir (Kelly, 2009: 234-236).



Şekil 24: “Glitch ses üretmede kullanılan “Yasunao Tone Wounded “Prepared” Cd ”

Şekil 25: “Glitch müzik türüne ait bir nota “Nicolas Collins Broken Light CD skipping ve Yaylı Dörtlüsü”

4.2.26 Video ve Resimde Glitch

Sanat estetiği açısından dijital ve analog sistemlerdeki bozulmaları yeni bir sanat anlayışı olarak kabul eden glitch, sadece müziğe etki etmemiştir. Resim ve videolar'da da aynı estetik tutum ile hareket eden glitch, sesin çeşitli yöntemlerle bozulması gibi resim ve videolar'da benzer yöntemleri kullanarak bunlarda yeni bir estetik beğeni yaratma çabası aramıştır.



Şekil 26: “Video’da Glitch” Banta kaydedilmiş Bir Videonun Çeşitli Yöntemlerle Deformasyona Uğraması



Şekil 27: “Resim’de Glitch” Fotoğrafın Rastlantısal Yollarla Başkalaştırılması

4.3 İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGU VE YORUMLAR

4.3.1 Kompozisyon Analizleri

4.3.2 Pierre Schaeffer Étude Aux Chemins De Fer

Çalışma 1948 yılında Batignolles istasyonunda buharlı trenlerden kaydedilmiş seslerin (bir nevi gürültülerin) ritmik yapıda yan yana diziliminden oluşmaktadır. Musique Concrète'in ilk yapıtlarından biri olan "Étude Aux Chemins De Fer" (Tren Yolu Çalışması) aynı zamanda müziğin o güne kadar ki alışılmış besteleme yöntemlerinden farklı bir yapıya sahiptir. İlk defa somut ses grupları kaydedilmiş ve bir kompozisyon oluşturulmuştur. *Cinq études de bruits* (5 Gürültü Çalışması) isimli yapıtın bir bölümü olan bu çalışma (Concert de Bruits) ismi ile diğer 5 çalışma ile birlikte radyoda sunulmuştur (Chadabe, 1997: 26-27).

1. Sonik Malzemeler

- Buharlı Trenlerden Elde Edilen Somut Sesler
- Buharlı Trenlerin Tekrar Eden Mekanik Gürültüleri
- İstasyondaki Sesler
- Kalkış Düdükleri

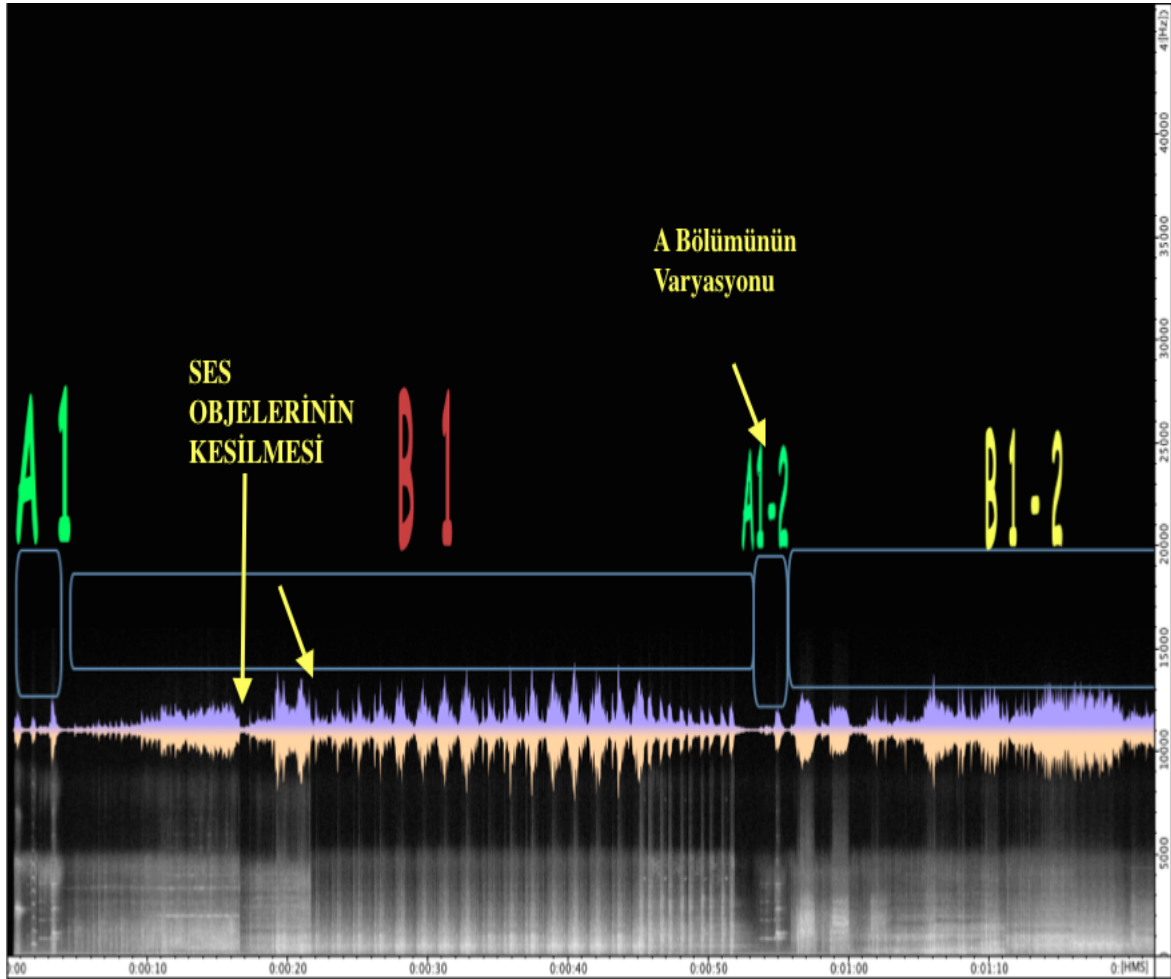
2. Analiz

Çalışma, buharlı trenlerden elde edilmiş somut seslerin (ses objelerinin) yan yana dizilimlerinden oluşmaktadır. Çalışma A ve B bölümlerinden oluşmaktadır.

- **A Bölümünde:** Genellikle yüksek frekanslardaki semantik açıdan "işaretler" içeren sesler kullanılmıştır. (Kalkış Düdükleri, vb)
- **B Bölümünde** Mekanik ve tekrar eden sesler kullanılmıştır.¹⁸

¹⁸Michael Gatt Étude Aux Chemins De Fer Analiz <http://bit.ly/1p5jcYy> (19 Mayıs 2014)

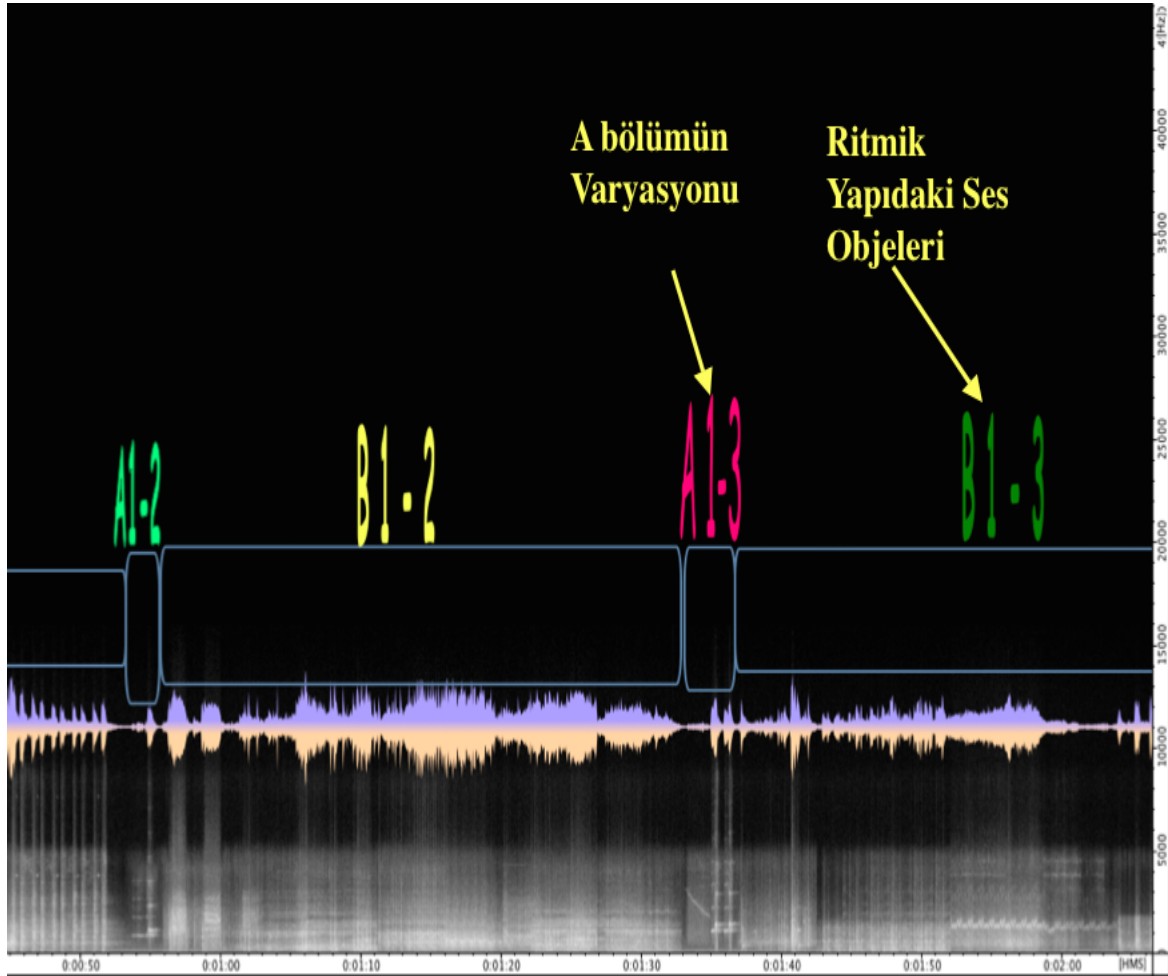
Çalışmanın ilk 1 dakika 10 saniyelik analizi;



Şekil 28: “Étude Aux Chemins De Fer”

Çalışmanın A1 bölümünde crossfade kullanılarak ses objeleri arasında ses yükseklikleri birbirlerini aşmayacak şekilde geçişler yapılmıştır. A1 bölümünde kullanılan sesler genelde yüksek perdede seyreden semantik açıdan uyarı içeren seslerdir. B1 bölümünde ise sürekli tekrar eden mekanik sesler kullanılmıştır. B1 bölümü A1 bölümüne kıyasla ritmik yapıdadır. Yine bu bölümde 16 saniyede bulunan ses objesi ansızın kesilmiş ve diğer ses objesine geçilmiştir. B1 bölümünün 21 saniyesinde de ses objesi ansızın kesilmiş ve gürlük açısından daha güçsüz bir ses objesine geçiş yapılmıştır. A1-2 bölümünde ise ritmik yapı kesilmiş yine A1 bölümündeki gibi yüksek frekansdaki bir ses objesi seçilmiştir. B1-2 bölümünde ise ses objeleri ritmik bir yapıdadır.

Çalışmanın 1 dakika 10 saniye ve 2. dakika arasındaki analizi;



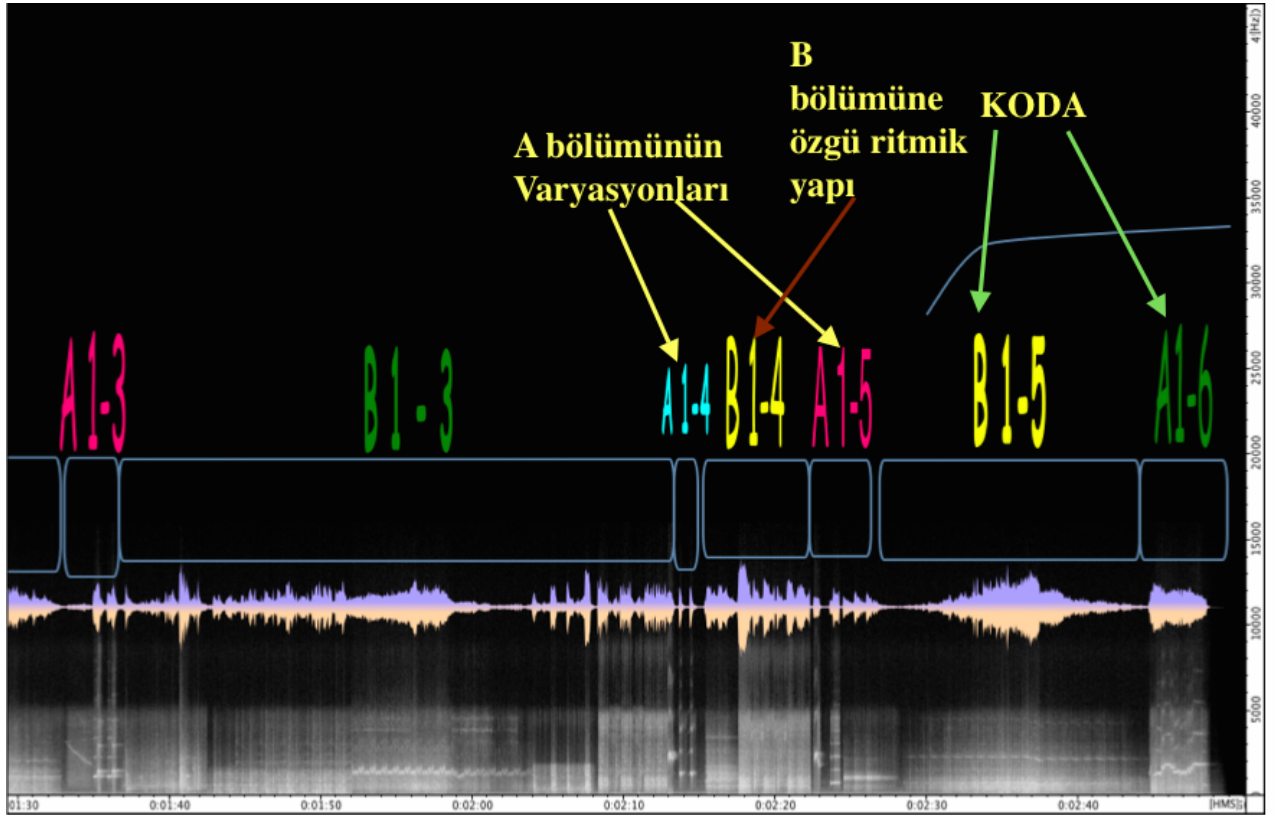
Şekil 29: “Étude Aux Chemins De Fer”

A 1-3 bölümünde ise A 1 bölümün ikinci varyasyonu bulunmaktadır.

A bölümlerinde olduğu gibi ritmik yapı dışında yüksek frekanslardan oluşan bir ses objesi seçilmiştir.

B 1-3 bölümünde ise ritmik yapı geri dönmüş tekrar eden mekanik ses objeleri kullanılmıştır.

Çalışmanın 2 dakika 10 saniye ve 2. dakika 40 saniye arasındaki analizi;



Şekil 30: “Étude Aux Chemins De Fer”

A 1-4 bölümünde yine ritmik yapı kesilmiş ve yine yüksek frekanstaki ses objelerinden yararlanılmıştır.

B 1-4 bölümü ise, yine mekanik sesler oluşmaktadır. B bölümlerinde olduğu gibi yine ritmik bir yapıdadır.

A 1-5 bölümünde ise diğer A bölümleri gibi ritmik yapıda değildir. Final için bir köprü görevi görmektedir.

B 1-5 bölümü ses gürlüklerinin azalması ile başlar. Ritmik yapıda finalin ilk parçası ve koda'nın ise birinci bölümüdür.

A-1-6 final bölümüdür. Koda'nın ikincisi bölümüdür. Yine diğer A bölümlerinde olduğu gibi ritmik yapı bitmiştir. Yüksek frekansdaki bir ses objesi ile bitiş hissettirilmeye çalışılmıştır.

3. Çıkarım

“Certainly, the idea of a concert of locomotives is exciting. Sensational (Chadabe, 1997: 26).

Schaeffer’in *Étude Aux Chemins De Fer* isimli çalışması müzikte yeni bir kapı aralamış ve müzikte o güne kadar yan yana gelmeyen sesler ile bestelenen bu yapıt yeni fikirlere öncülük etmiştir (Chadabe, 1997: 26). Bu yapıtı bir başka boyutta değerlendiren Lochhead ve Auner ise “Postmodern Music/Postmodern Thought” isimli kitaplarında elektronik müziğin ilk çalışmalarının sürrealizm ile bağlantılı olarak nitelmiş ve bu değerlendirmeyi yaparken Schaeffer ve Henry’nin ilk somut müzik çalışmalarının ve elektroakustik keşiflerinin sürrealizm ruhuna yakın olduğunu altını çizmiştir. Bu fikrin sağlamasını ise François-Bernard Mâche ile yapmaktadır. Mâche, müziğin sürrealist formunda amacın hala ortaya çıkabilecek yeni sesler aramak olduğunu söyler. Bunu da sürrealizm manifestosunu hazırlayan André Breton’un zamanında yaptığı yeniliğe benzetmektedir (Lochhead ve Auner, 2002: 34).

Schaeffer’in *Étude Aux Chemins De Fer* isimli çalışması sürrealizmin doğasına uygun olarak yan yana iki çelişkili kavramı barındırır.¹⁹ Yapıt form açısından batı klasik müziğinde kullanılan form yapılarına benzerlik taşısa da kullanılan ses özdeleri batı klasik müziğinde kullanılan seslerden oldukça farklıdır. Bu yapıtta yine montaj ve kolaj gibi temel sürrealist teknikler kullanılmıştır. Schaeffer bu tekniklere benzer olarak olarak gürültüleri ve diğer somut sesleri bileştirmiş ve manyetik bantlar üzerine montajlamıştır. (Lochhead ve Auner, 2002: 35) Pierre Schaeffer’in bu yapıtta kullandığı ses özdeleri (trenlerden elde edilen mekanik gürültüler ve somut sesler) de alışılmışın dışında sürreal olarak nitelenebilir.

Schaeffer’in 1948 yılında lokomotif konseri fikri ile bu sesleri kaydetmesi ve *Étude Aux Chemins De Fer* ismi ile bir kompozisyon olarak sunması, 1948 yılındaki müzik algısı, anlayışı ve müzik estetiğindeki baskın olan tutumlar ile yapıt yeniden gözden geçirilirse çalışmanın o döneme kıyasla alışılmışın dışında sanatsal özellikler barındırdığı ve sürreal bir tarafı olduğu öne sürülebilmektedir.

¹⁹juxtaposed: Sürrealizm’de uzak iki farklı gerçekliğin ya da iki çelişkili kavramın yan yana gelmesi. (Breton, 1969: 36-37)

Meret Oppenheim'in "Tüylü Kahvaltı" isimli çalışması sürrealist bir çalışma ise yapıtlarında dönen, tıkırdayan tencerelerden ve kapaklardan elde ettiği sesleri kullanan ve analiz ettiğimiz Étude Aux Chemins De Fer içinde bulunduğu "Cinq études de bruits" (5 gürültü çalışması) konseri ve çalışmalarının da sürrealizm ile bağlantılı olduğu gözlemlenebilmektedir. (Holmes, 2008: 49)



Şekil 31: "Meret Oppenheim Tüylü Kahvaltı"

4.3.3 Luc Ferrari Presque Rien No. 1 C

"1967 yılında Luc Ferrari, Dalmaçya kıyısındaki evinin yatak odasının penceresine bir çift mikrofon yerleştirmiş her gün sabahın erken saatlerinde üç saat boyunca, küçük balıkçı kasabasının yaşamını ve seslerini kaydetmiştir. Daha sonra bu kaydettiği seslerden belirli bölümleri seçmiş ve 21 dakikalık bir kompozisyon haline getirmiştir. Ferrari, bu çalışmasına "Presque Rien, ou, Le lever du jour au bord de la mer" (Hemen hemen, hiç bir şey veya Deniz kıyısında gün sonu) ismini vermiştir." (Cohen, 2009: 177)

1. Sonik Malzemeler

- Gülme
- Kriketler (Cırcır Böcekleri)
- Su
- Arka Plandaki İnsan Sesleri
- Şarkı Söyleyen Kişi
- Sessizlik

2. Yöntem

Çalışmada günlük hayattan elde edilmiş somut (concréte) sesler kullanılmıştır. Çalışmanın parçaları ve sıralaması ise şu şekildedir;

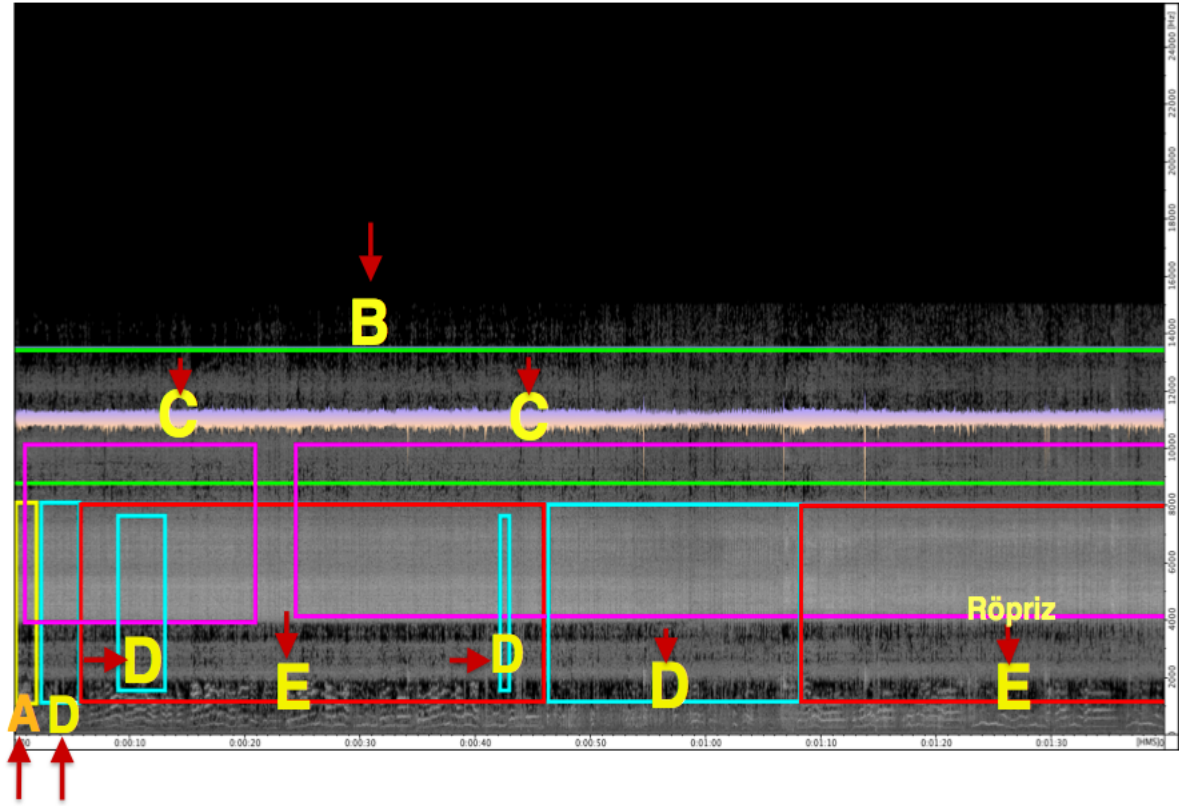
- (a) Giriş (Gülme) kompozisyonun başladığını belirtmektedir.
- (b) Gülme ile birlikte kriketler (cırcır böcekleri) kompozisyona dahil olmaktadır.
- (c) Su kompozisyona katılmaktadır.
- (d) Arka planda insan sesleri duyulmaya başlamaktadır.
- (e) Bunu takiben şarkı söyleme bölümü başlar, bittiği zaman arka plan insan sesleri tekrar duyulmaya başlanır.
- (f) Şarkı söyleme bölümü tekrar (röpriz).
- (g) Parça boyunca duyulan kriketler kompozisyon içerisinde tek sonik malzeme olarak kalır.
- (h) Final sadece sessizliklerden oluşmaktadır. Çalışma bu yönü ile ele alındığında 6 parçadan oluşmaktadır.²⁰

Çalışmanın analizinde kullanılan harfler şunları ifade etmektedir;

- **A** (Gülme)
- **B** (Kriket) (Cırcır Böcekleri)
- **C** (Su)
- **D** (Arka Plandaki İnsan Sesleri)
- **E** (Şarkı Söyleyen Kişi)
- **F** (Sessizlik)

²⁰Michael Gatt Presque Rien No. 1 C Analiz <http://goo.gl/Mv8Y9U> (7 Haziran 2014)

Çalışmanın ilk 1 dakika 30 saniyelik analizi

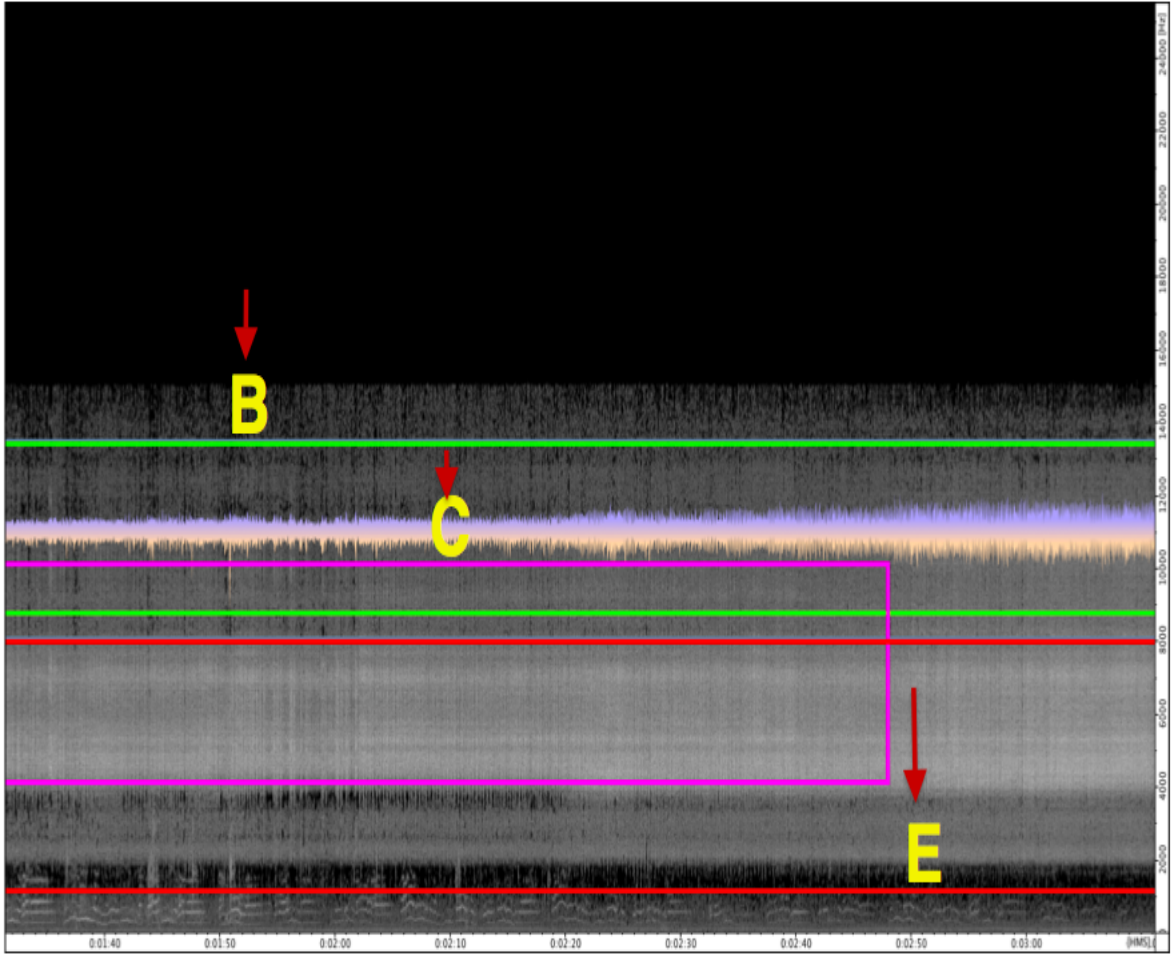


Şekil 32: “Luc Ferrari Presque Rien No. 1 C”

Giriş

A bölümü (gülme sesi) kompozisyonun başladığını işaret etmektedir. A bölümünü takiben başlayan B (kriketler) bölümü ise F (sessizlik) bölümüne kadar sürekli olarak kompozisyonun içerisinde yer almaktadır. A ve B bölümünden sonra C bölümü (su) kompozisyonun katılır. A, B ve C bölümleri girişte rahatlıkla duyulan üç ses malzemesidir. Bu kısa girişin ardından ikinci saniyenin ortalarında D bölümü (arkaplandaki insan sesleri) duyulmaya başlar. Arka Plan seslerinin bitimi ile beşinci saniyenin sonunda E bölümü (şarkı söyleme) başlamaktadır. Bu ilk bölümün 46. saniyesine kadar devam eder. E bölümüne bu süreçte B bölümü C bölümü ve bir süre D bölümü eşlik etmektedir. E bölümünün bitimi ile D bölümü başlar ve bir süre devam eder. Bunun bitiminde ise E bölümü tekrar kompozisyona katılır. Bu bölümler bir bütün olarak değerlendirildiğinde bestecinin açık bir soundscape (ses manzarası) oluşturduğu farkedilmektedir.

Çalışmanın 1 dakika 40 saniye 3. dakika arasındaki analizi



Luc Ferrari Presque Rien No. 1 C

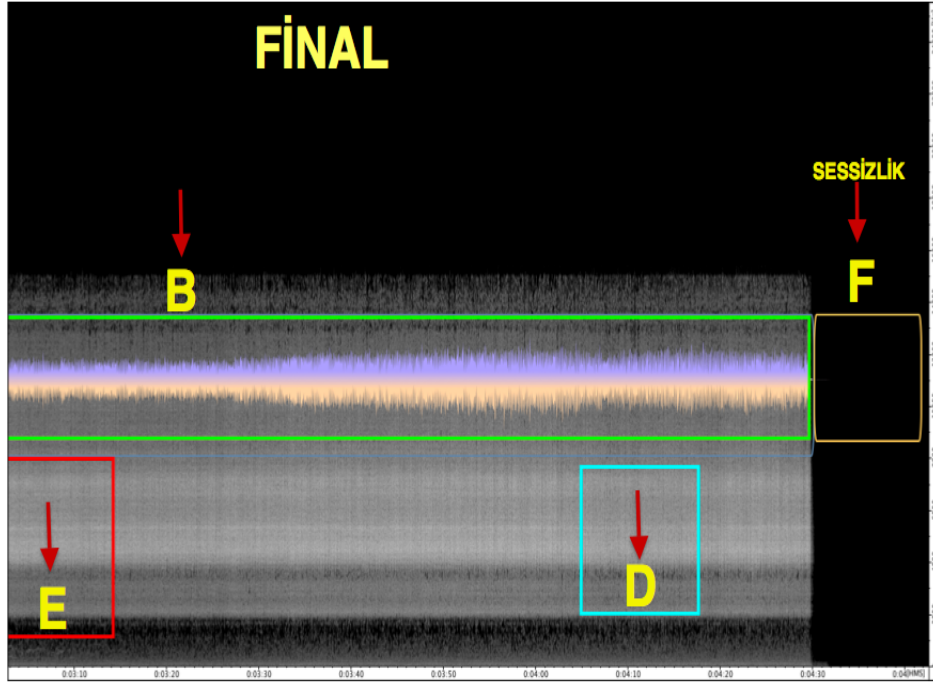
Page 2

Şekil 33: “Luc Ferrari Presque Rien No. 1 C”

Bu bölümde B ve C bölümleri kompozisyonda yer almaya devam ederken, E bölümünün kompozisyondaki etkinliğini devam ettirmektedir.

Final

Çalışmanın 3 dakika 10 saniye ile 4 dakika 41. saniye arasındaki analizi



Şekil 34: “Luc Ferrari Presque Rien No. 1 C”

3. dakikanın 10. saniyesinden sonra E bölümü kompozisyondan çıkmış ve çalışmanın en başından beri içerisinde olan B bölümü ise 4. dakikanın 30. saniyesinde kompozisyondaki bütün etkinliğini bitirmiştir. D bölümü ise finale yaklaşırken az da olsa 4. dakikanın başlarından 4. dakikanın 18. saniyesine kadar etkisini hissettirmektedir. Finalde ise çalışmanın en önemli bölümgesi başlamaktadır. 4. dakikanın 30. saniyesinden sonra kompozisyona ilk kez katılan F (sessizlik) bölümü kompozisyon sonuna (4:41) kadar devam etmektedir. Sessizlik kompozisyonun ana sonik malzemeleri olan somut seslerin bütün etkinliğini bir anda bitirmiş ve hepsinin üzerine çıkmıştır. Final bölümündeki sessizlik, bütün kompozisyonun ana fikrini özetlemektedir. Sessizlik hiçlik değildir ve kompozisyonda duyulan bütün sesler sessizliğin bir parçasıdır. Kompozisyonun bütün sonik malzemeleri bu sessizliği dinleyerek elde edilmiştir.

3. Çıkarım

Presque Rien No 1. C isimli çalışmadan bir çıkarım yapılacaksa o da şu olmalıdır;

“1963’den bu yana kaydettiğim bütün sesleri dinledim. Bu kayıtların tümümü dinlerken farkettim ki bu kayıtların hepsi birer fotoğraf gibiydi. Bu fotoğraflar sadece benim hatırlayabildiğim hatıraları barındırmıyordu aynı zamanda bu sesler bir yabancıнын hafızasında da fotoğraf ve hatıralar oluşturuyordu. Bu çelişkili resimleri, kafamdan atıp çıkarsam bile onları dinlemek bana onlara görmekten daha fazla özgür hissettiriyordu. Bu resimler ile oynamak şairin şiirindeki kelimeler ile oynaması gibiydi.” (Cohen, 2009: 177-178)

Luc Ferrari, Presque Rien isimli çalışmasını şu şekilde anlatmaktadır;

“Her gün düzenli tekrar eden sesleri kaydettim. Örneğin balıkçı her sabah aynı saatte bisikleti ile geçiyordu, horoz her sabah ötüyordu, her sabah 6’da otobüs servisi limana gidiyor gemi ile gelen insanları alıyordu. Bütün bu yaşanan etkinlikleri toplum belirlemekteydi.” (Cohen, 2009: 178).

Ferrari’nin Presque Rien No 1. C isimli çalışmasındaki genel amacı günlük hayatı bir kompozisyon haline getirmektir. John Cage’in sessizliğine atıfta bulunurcasına sessizliği farklı bir yoldan yorumlayan ve penceresinin önüne bir çift mikrofon yerleştiren Ferrari sessizliği ya da o an sürekli gelişen, değişen, başkalaşan hayatın düzeninin ya da düzensizliklerinin ses resimlerini çizmiştir.

Ferrari’nin bu çalışmayı yaparken belirli bir amacı vardır. Bu çalışmaya benzer bir şekilde Walter Ruttmann’da, Ferrari gibi günlük sesleri kaydetmiştir. Ruttmann ile Ferrari’nin arasındaki belirgin fark yararlandıkları ses dünyalarıdır. Ruttmann’ın kurguladığı ses dünyası Ferrari’nin aksine imgeseldir. Ferrari’nin amacını gösteren ve onu farklı kılan ses dünyası ise daha doğal olmak ile birlikte daha çok toplumun birbiri ile etkileşimlerini ve toplumun kendi içerisindeki rutinlerini yansıtmaktadır. Ferrari’nin Presque Rien No. 1 C isimli çalışmasındaki asıl amacı hayatı imgelemek ve toplumun birbirleri ile olan etkileşimlerini ve günlük rutinlerini yansıtmaktadır. Luc Ferrari bu çalışması ile günlük hayatı bir kompozisyon haline getirmeye çalışmıştır (Cohen, 2009: 178-179).

Bu düşünceye dayanarak Ferrari’nin “Presque Rien No. 1 C” isimli çalışmasının ‘izlenimci’ bir karakterde olduğu öne sürülebilmektedir. Ferrari, günlük rutinleri ve tekrarları penceresinden gözlemlemiş kaydetmiş ve bunu bir kompozisyon haline getirmiştir. Bu sürekliliğin, düzensizliğin ve sürekli tekrarlanan günlük rutin-

lerin ses resimlerini çizmiş ve hayattan edindiği izlenimleri bir kompozisyon haline getirmiştir. Ferrarinin edindiği izlenimlerini ses olarak kaydetmesine benzer olarak Resimdeki izlenimciliği, Antmen şu şekilde aktarmaktadır.

“İzlenimci olarak adlandırılan ressamın konusu, her şeyden önce kendi izlenimleridir ki bu, sanatçı bireyin dünyayı gördüğü ve duyduğu şekilde resmetmesi anlamına gelir. (...) Sanatçının yaşadığı dünyanın, gördüğü manzaların, gezdiği sokakların, oturduğu barların, kafelerin izlenimlerini alır.” (Antmen, 2013: 23)

Empresyonist sanat anlayışı ile Ferrari'nin Presque Rien isimli çalışması düşünce açısından birbiriyle örtüşmektedir. Bu öngürüden hareket ile Presque Rien izlenimci bir çalışma olduğu varsayımı öne sürülebilir. Debussy denizden edindiği izlenimleri ve duygulanımları kompozisyonlarına yansıtmıştır. Presque Rien de yine bu şekilde bestecinin günlük hayattan edindiği izlenimleri taşır. Bu iki yaklaşım arasındaki fark Ferrarinin, Debussy'nin aksine günlük hayattan edindiği izlenimlerini nota ile değil direk ses olarak kaydetmesidir.

4.3.4 John Cage 4'33”

“Sesin toplanma yerinin sessizlik olması gibi, rengin toplanma yeri de renksiz olmalıdır.” “Aristoteles” (Vural ve Yıldırım, 2003: 70)

4'33” (dört otuz üç) John Cage'in en çok ses getiren çalışmalarından birisidir. 1952 yılında John Cage tarafından bestelenen bu eser üç bölümden oluşmaktadır ve herhangi bir enstrüman için yazılmamıştır. Bu yapıtın en önemli tarafı ise o güne kadar hiç bir çalışmada görülmediği kadar estetik gelenek ile bağlarını koparmasıdır (Fıncıoğlu, 2012: 32-33).

1. Sonik Malzemeler

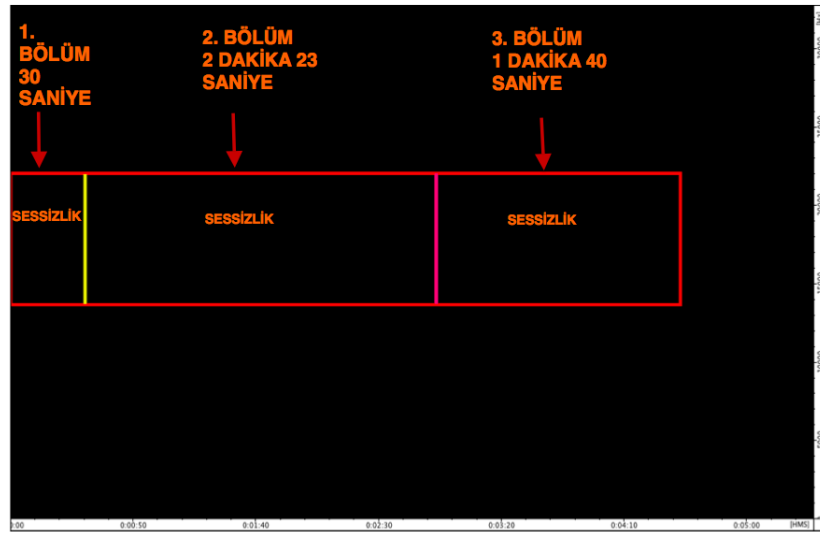
- Sessizlik

2. Yöntem

Piyanist piyanonun başına oturur. Açık olan piyano kapağını kapatır. Kronometre ile zamanı başlatır. Piyanist piyanonun hiç tuşuna dokunmaz ve kompozisyon dört dakika otuz üç saniye devam eder. 1952 yılında Woodstock'ta ilk kez David Tutor tarafından sergilenen performans ise şu şekildedir;

“David Tutor piyanoya oturuyor, notasını açıyor, açık olan piyano klavyesinin kapağını sessizce kapatırken elinde tuttuğu kronometreye basıyor ve yeri geldiğinde sayfa çevirerek, önündeki boş ölçülerden oluşan notayı ve kronometreyi izlemeye başlıyor. 30 saniye sonra kronometreyi durdurup kapağı açıyor. Kısa bir süre sonra kapağı yine kapatırken kronometreye basıp bu kez 2 dakika 23 saniye bekliyor ve süre dolduğunda yine kronometreyi durdurup kapağı açıyor. Sonra yine kapağı kapatıp kronometreyi çalıştırıyor ve bu üçüncü bölüm de 1 dakika 40 saniye sürüyor, kapağı açıp piyanodan hiç bir ses çıkartmamış olarak kalkıyor. “Parçanın” bölümleri toplam 4 dakika 33 saniye sürmüştür ve adı da budur” (Fırıncıoğlu, 2012: 32).

David Tutor tarafından sergilenen bu performans şu şekilde analiz edilmektedir;



Şekil 35: “John Cage 4’33” ”

3. Çıkarım

John Cage 4’33” isimli çalışmasının da yer aldığı konserden sonra söyledikleri yapıtın en önemli noktasını vurgulamaktadır;

“Dinlemeyi bilmedikleri için sessizlik diye düşündüler; her yan rastgele seslerle doluydu. İlk bölümde dışardaki rüzgarın sesi duyuluyordu. İkinci bölüm sırasında çatıda yağmur damlaları pıtırdamaya başladı. Üçüncü bölümde de insanların konuşmaları ya da kalkıp çıkmaları bir yığın ilginç ses çıkardı” (Fırıncıoğlu, 2012: 32).

Cage'i bu çalışmayı yapmaya iten en önemli nokta ise Robert Rauschenberg'in 1951'de yaptığı tamamen beyaza boyalı resimleridir. Rauschenberg bu çalışmasında hiç bir göndermede bulunmamıştır. Fakat buna rağmen Cage bu çalışmalara boş bakmanın imkansız olduğunu ve bu tabloların üzerinde her zaman farklı şekillerde ışıklarla gölgelerin bulunduğunu söylemektedir. Yine Cage'e göre sessizlik kavramı da tamamen bir yanılgıdır. Her yerde rastlantılar ile oluşan sesler vardır. Cage'in çalışmasında vurgulamak istediği seslerin yokluğu değildir. Seslerin bilerek ya da bilmeyerek dinlenmemesidir. Fırıncıoğlu, insanın her yerde sesler kuşatıldığını ve kulağının bunları duyduğunu fakat beynin kimi sesleri algılayıp kimi sesleri de bilerek algılamadığını söyler. Sessizliğin tanımı da aslında budur. Cage devrim yaratan düşüncesinde sessizliğin bir hiçlik olduğu vurgulanmamıştır. Vurgulanmak istenen sessizliğin bir yokluk olmadığı ve aslında bütünün dinlenmediğidir. Cage bu fikri ile merkeze dinleyiciyi yani algıyı yerleştirmeyi başarmıştır. Cage'in bu düşüncesi yaşam ile sanat arasına çekilen geleneksel sınırlamalara yeni bir bakış açısı getirmiş ve bu anlayış zamanla Cage için ses müziktir ve her türlü ses müzik olarak algılanabilir düşüncesine dönüşmüştür. Bu düşünce aslında müziğin ne olup ne olmadığına dinleyicinin karar vermesidir (Fırıncıoğlu, 2012: 35).

Voegelin, Cage'in 4'33" isimli çalışmasının Duchamp'ın hazır yapıtları ile benzerlik taşıdığını söylemektedir. Yine aynı şekilde Fırıncıoğlu'da Duchamp'ın sanat yapıtı düşüncesinin Cage'i etkilediğini söylemektedir. 4'33" 20. yüzyıl müziğine yeni bir bakış açısı getirmiş ve 20. yüzyıl müziğini farklı bir biçimde değiştirmiştir. Yine aynı şekilde Duchamp'ın "Fountain (çeşme)" isimli çalışmasında görsel sanatlara yeni bir bakış açısı getirmiş ve görsel sanatlarda köklü değişiklikler yapmıştır. Bu yapıtların ortak noktası ikisinde hazır yapıtlar olmasıdır. Bu iki yapıtın en önemli noktası günlük objelere ve seslere dikkat çekme çabasıdır. 4'33", sessizliği (yeni bir ses algısı) konser salonlarına getirmiştir. Duchamp'ın Çeşmesi ise bir pisuvarı görsel bir sanat objesi olarak galerinin içerisine sokmuştur (Voegelin, 2010: 80) (Fırıncıoğlu, 2012: 34-35).

Cage'in ve Duchamp'ın bu hazır yapıtları, günlük objeleri sanat dünyasına kazandırma amacı taşıması ile birlikte müzik ve görsel sanatlarda yeni bir estetik anlayış getirmeyi amaçlamaktadır (Voegelin, 2010: 80).

Carroll'un hazır yapıtlar ile çıkarımı bu iki çalışmanın doğasını özetlemektedir;

“Duchamp’ın sanat yapıtları ve onlardan ayırt edilemeyen gerçek hayattaki benzerlerini birbirinden tamamen farklı kategorilerde değerlendiriyoruz. Bu durumun elbette önemli sonuçları var. Sıradan pisuarların önünde durup anlamlarının ne olduğunu düşünmeyiz, ya da garajımızda duran kar küreğinin önüne mor ipler çekip ziyaretçilerin ondan uygun bir mesafede durmasını sağlamaya çalışmayız. Neden? (...) hazır nesnelere ve onların gerçek yaşamdaki tıpatıp benzerlerine yönelik davranışlarımız tamamen farklıdır. Hazır nesnelere söz konusu olduğunda onları yorumlamaya çabalamak doğru ve uygundur; onların bir şey hakkında olduklarını varsayarsanız ve “ne demek” istediklerini ya da hakkında oldukları şey ile ilgili ne ima ettiklerini belirlemeye çalışmanın onlara yönelik uygun bir tepki olduğunu düşünürüz” (Carroll, 2012: 47-48).

4’33” ve Fountain bir denemenin ötesindedir. Günlük hayatta dikkat edilmeyen bütün objeleri algılamamızı, farkına varmamızı ve dinlememizi sağlamıştır. Bununla birlikte Fountain ve Duchamp’ın diğer hazır yapıtları Dada ve Anti sanat ile ilişkilendirilmiştir.

Bu düşünceden hareket ile dönemin estetik değerlerine karşı bir tavır alan dadaistler ile Cage’in 4’33” isimli çalışması arasında bir benzerlik var mıdır? bir başka taraftan Duchamp’ın hazır yapıtları dadaizm ile ilişkili ise Cage’in 4’33” isimli çalışması da dadaist midir? İki çalışma da birer hazır yapıt ise ve günlük etkinliklere dikkat çekme amacı taşıyorsa Duchamp ile Cage’in çalışması arasındaki fark birinin görsel diğerinin de işitsel olması mıdır? Elbette böyle bir ayrım yoktur. İkisi de hazır yapıtlardır.

Bu öngürüden hareket ile Duchamp’ın çalışmaları dadaizm ile ilişkili ise Cage’in 4’33” isimli çalışması bu kategoride değerlendirilebilir. Bu bir varsayım olmakla birlikte bu iki hazır yapıt arasındaki ilişki bu denli benzerken bu düşünce bir varsayımdan daha ötededir. 4’33” dadaizm ile ilişkilidir. 4’33” sanat geleneklerinin ve ezberlerinin bozulmasıdır. 4’33” yeni ses dünyalarının farkedilmesidir. 4’33” müziğin estetik değerlerine karşı yapılan bir protestodur. 4’33” Dada ise;

*“Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir.” **Tristan Tzara** (Antmen, 2013: 122)*

4.3.5 Ryoji Ikeda Trans-Missions

Ryoji Ikeda'nın ilk solo albümünden bir çalışma olan Trans-missions, Nasa'dan elde edilen sesleri baz almak ile birlikte televizyon, radyo, film, bilgisayar ve elektronik cihazlardan elde edilen somut ve dijital seslerin kullanıldığı bir çalışmadır.²¹

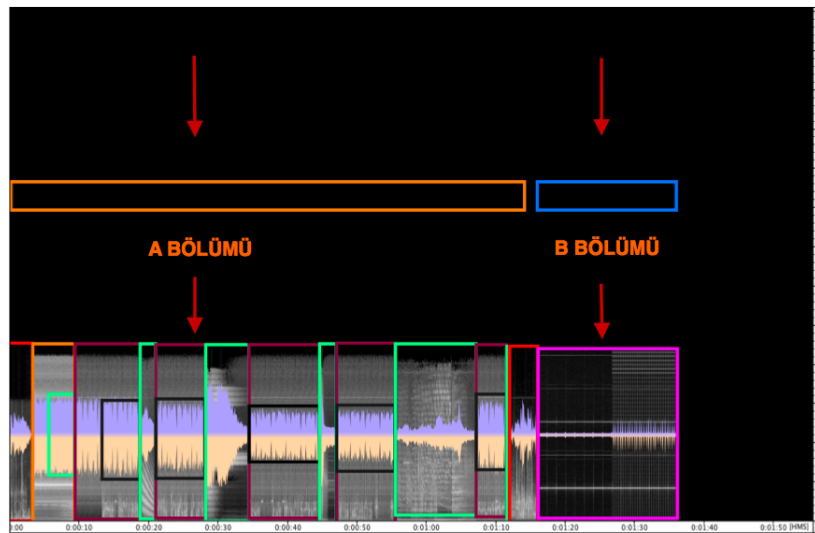
1. Sonik Malzemeler

- Televizyon, Nasa, Radyo ve filmlerden elde edilen somut sesler
- Gürültüler
- Ses Manzaraları (Soundscape)
- Fx
- Glitch

2. Yöntem

Ikeda, bu çalışmasında somut sesler ile dijital yöntemler kullanarak başkalaştırdığı ses manzaralarını, çeşitli yöntemler ile sentezlediği ses efektlerini ve binary kodlarda farklı yöntemler ile oluşturduğu glitch seslerini kullanmıştır.

Çalışmanın genel analizi şu şekildedir;



Şekil 36: “Ryoji Ikeda Trans-Missions” ”

²¹Ryoji Ikeda Albüm Tanıtımı <http://goo.gl/Pe41D9> (14 Haziran 2014)

Çalışmanın geneli iki bölümden oluşmaktadır;

- **A Bölümünde**

Ikeda televizyon ve radyodan elde ettiği seslerden, gürültülerden, telsiz konuşmalarından ve farklı fx seslerden oluşan bir ses dünyası yaratmıştır.

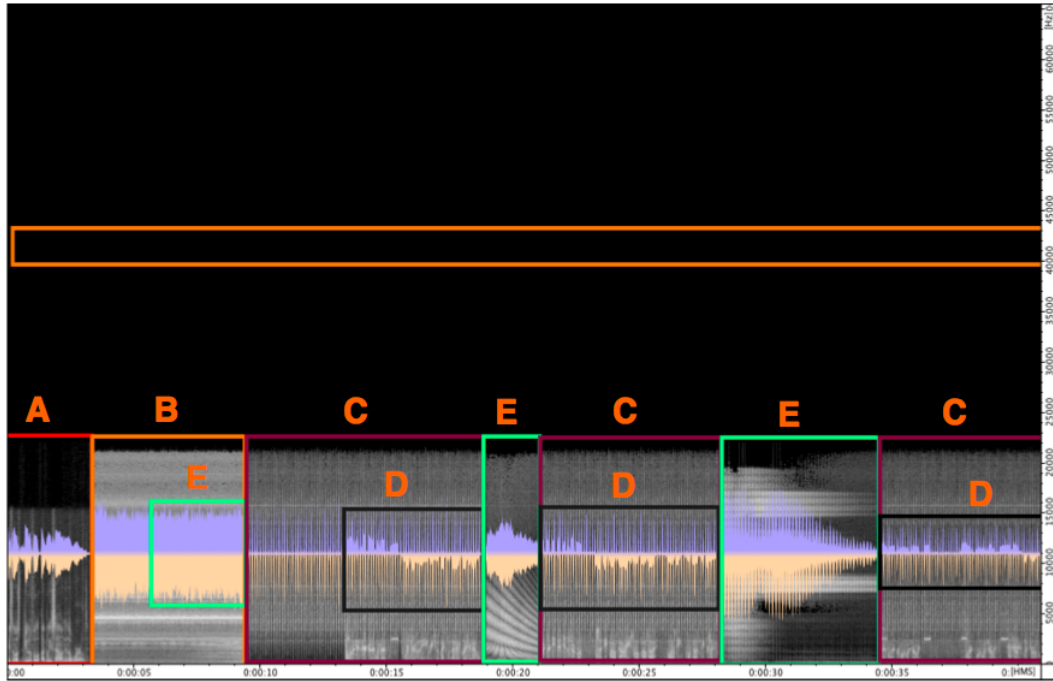
- **B Bölümünde**

Ikeda, B bölümünde ise A bölümünde yarattığı ses dünyasını yok etmiş bunun yerine saf bir sinüs sesini başkalaştırarak bir önceki bölümde yarattığı dünyayı yok ettiğini simgeleyen glitch bir ses dünyası yaratmıştır.

Çalışmanın analizinde kullanılan harfler şunları ifade etmektedir;

- **A** Televizyon ve Radyodan Alınan Sesler
- **B** Gürültü
- **C** Pulse içeren Ritmik Yapı
- **D** Telsiz Konuşmaları
- **E** FX ve Reverse Fx, Noise Fx
- **F** Glitch

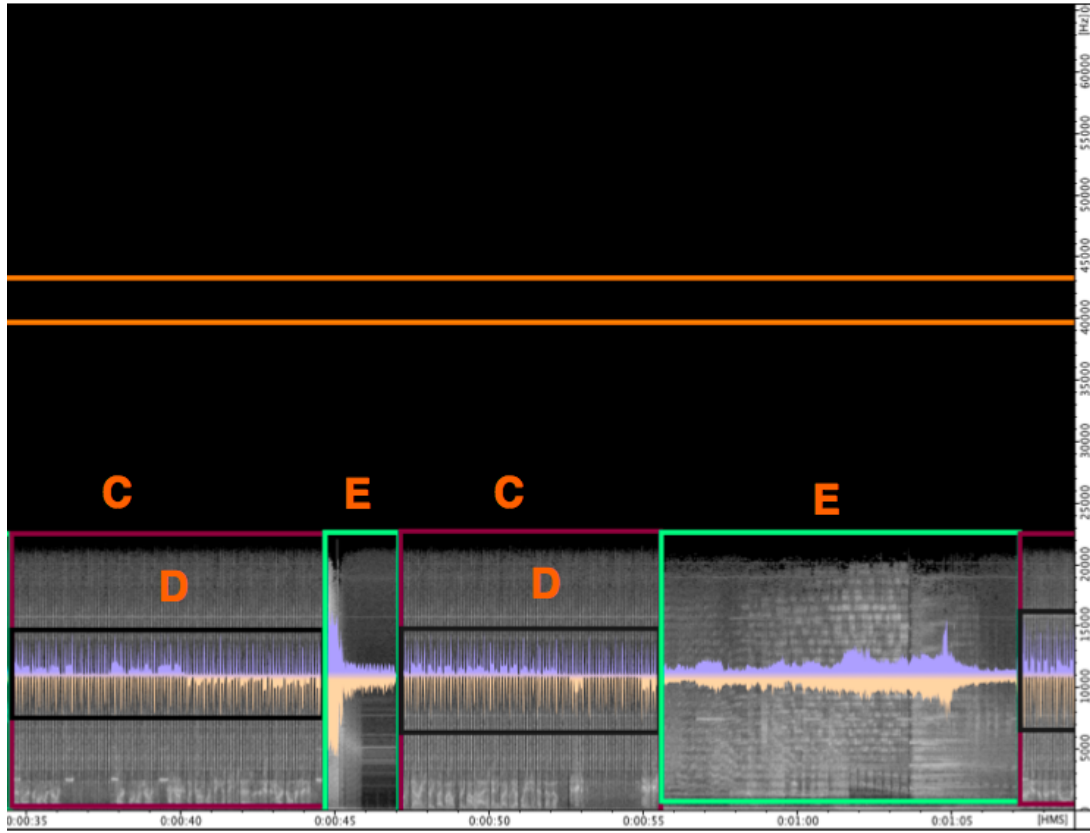
Çalışmanın ilk 40 saniyesinin analizi şu şekildedir;



Şekil 37: “Ryoji Ikeda Trans-Missions”

Çalışma televizyondan elde edilmiş bir sese sahip olan A bölümü bölümü ile başlamaktadır. Daha sonra gürültü içeren B bölümü başlamaktadır. B bölümünün içinde yer alan E bölümü ise 5. saniyesinden başlayıp 9. saniyeye kadar devam eden bir reverse fx barındırmaktadır. Daha sonra Pulse Ritmik yapıda C bölümü ve ona eşlik eden telsiz konuşmalarının bulunduğu D bölümü başlamaktadır. Bunun sonunda ise 19. ve 20. saniyeler arasında Rise Fx barındıran E bölümü gelmektedir. Çalışmanın geri kalan bölümü ise bir döngüden ibarettir. Bu döngü, C ve D bölümlerini ve bunun sonunda gelen E bölümünü barındırmaktadır. Kompozisyonun 28. ile 34. saniyeler arasında yer alan E bölümü daha önceki Rise Fx’in reverse edilmiş şeklini barındırmaktadır. Çalışma bundan sonra C ve D bölümleri ile devam etmektedir.

Çalışmanın 35. saniyesi ile 1. dakika 08. saniyesi arasındaki analizi şu şekildedir;



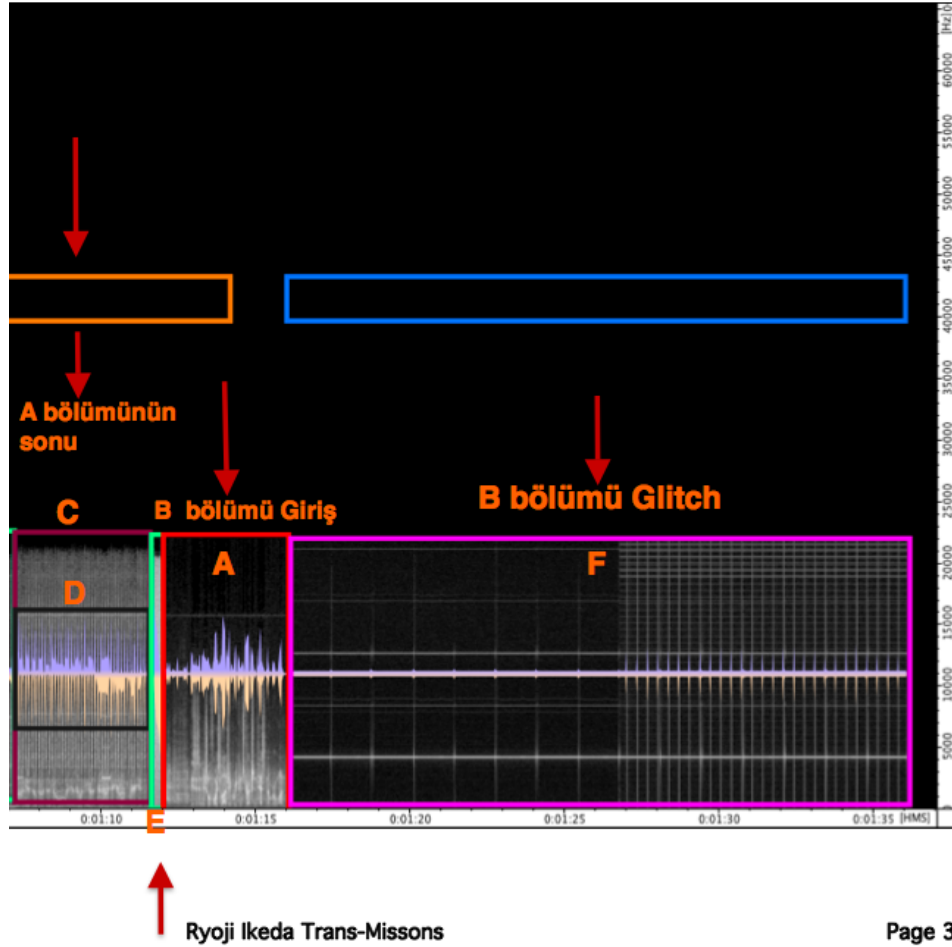
Ryoji Ikeda Trans-Missions

Page 2

Şekil 38: “Ryoji Ikeda Trans-Missions”

Çalışmanın genel döngüsü olan C-D-E bölümleri ile kompozisyon devam etmektedir. C bölümünde devam eden pulse ritmik yapıya D bölümünde bulunan telsiz konuşmaları eşlik etmektedir. 55. saniye 01:07. saniyeler arasında yer alan E bölümünden ise içerisinde noise, reverse ve panorama içeren bir fx bulunmaktadır. Bu fx daha çok dijital olarak tasarlanmış bir ses manzarasını andırmaktadır.

Çalışmanın 1. dakika 08. saniyesi ile 1. dakika 36. saniye arasındaki analizi şu şekildedir;



Şekil 39: “Ryoji Ikeda Trans-Missions”

Çalışmanın A bölümü kompozisyonun genel döngüsü olan C-D-E bölümü ile sona ermektedir. B bölümü ise radyo’dan elde edildiği varsayılan bir sese sahip A bölümü ile başlamaktadır. A bölümü burada B bölümüne giriş için kullanılmıştır ve bunu takiben B bölümü başlar. Bu bölümgede F bölümü saf bir sinüs dalgasından oluşmaktadır. Finale yaklaşıldıkça bu saf sinüs sesi git gide deforme olmuş glitch bir sese dönüşmektedir. Finalde ses üzerindeki glitch yoğunlaşır ve kompozisyon biter.

3. Çıkarım

Ikeda'nın bu çalışması iki farklı yönden irdelenmektedir. Çalışmanın başında da özetlendiği gibi A bölümü daha çok televizyon, radyo, gürültü, telsiz konuşmaları ve pulse ritmik yapılar barındırmaktadır. Ryoji Ikeda A bölümünde dijital bir ses manzarası oluşturmuştur. Bu ses manzarası varsayımsal olarak bir uydunun uzaya gönderilmesine yönelik bir atfı içermektedir. Amerika'nın ilk uzaya yolladığı uydu olan Explorer 1'in uzaya gönderilmeden önceki görüntüleri incelediğinde bu varsayım daha da mantıksal bir çerçeveye oturmaktadır.

Çalışmanın B bölümü ise Ryoji Ikeda'nın müziğini daha da iyi aydınlatmaktadır. Burada başlayan saf bir sinüs sesi Ikeda'nın uyguladığı çeşitli yöntemler ile gitgide bozulmakta ve glitch olarak adlandırdığımız dijital tick'ler sinyalde daha da belirginleşmektedir. Burada sorulması gereken soru Ikeda neden saf bir sinüs sesini başkalaş- tırılmış ve onu dijital açıdan bozmuştur?

Bu sorunun cevabı Ikeda'nın glitch müzik türüne ait bir besteci olmasından daha çok seslere kubist bir anlayış ile yaklaşmasına benzemektedir. Bu argümanı güçlendirmek için şu öne sürülebilir. Daha önce glitch türünü tarif ederken yaptığımız atıfta Carroll, fotoğrafın icadından sonra sanatçıların fotoğrafın dünyayı olduğu gibi yansıtmasından dolayı yeni bir arayış içerisinde olduklarını ve bu arayışın neticesinde de nesnelere ve doğayı oldukları gibi yansıtmaktan vazgeçtiklerini ve nesnelere geometrik şekiller ile anlaşılabilir hale soktuğunu söylemiştir. (Carroll, 2012: 41)

Yine aynı şekilde glitch için dijital dünyanın sesi kusursuz olarak yansıtmasından dolayı sanatçıların girdiği yeni arayışlar sonucu sesleri farklı yöntemler ile bozduğunu söylemiştik. Glitch ile kübizmin bu benzerliğinin yanında Ikeda'nın çalışma yer alan saf sinüs sesine yaklaşımı da glitch ve kübist sanat anlayışına benzemektedir. Ikeda yapıtında önce saf bir sinüs sesi üretmiş ve daha sonra dijital olarak binary kodları ile oynamış ve bunun sonucunda da onu hataya süreklemiş ve bozmuştur. Bu Ikeda'nın seslere yaklaşımının kübizm ile olan benzerliğine örnek olarak öne sürülebilir.

5

SONUÇLAR

Elektronik müziğin estetik ve besteleme tekniklerini belirlemek üzerine yapılan bu çalışmada elde edilen sonuçlar şu şekildedir;

- Elektronik müzik ile estetik ilişkisini saptamak için estetik üzerine kuramsal bir çalışma yapılmıştır. Estetik bütün etkinliğinde güzeli aramış ve bu güzelliği doğa güzelliği ve sanat güzelliği olarak iki farklı alanda değerlendirmiştir. Estetik üzerine belirtilen görüşlerin bazıları doğanın güzelliğini sanatın üstünde tutarken bazı görüşler de sanatın güzelliğini doğanın üzerinde tutmuştur.
- Estetik ile bağlantılı olarak ve elektronik müzik yapıtlarının sanat değeri taşımadığını öne süren görüşler nedeni ile sanat nedir sorusu sorulmuştur. Sanat nedir sorusuna ilk tanımlar eski Yunan'dan gelmiştir. Bu anlayışa göre, bir çalışmanın sanat yapıtı sayılması için taklit özelliğine sahip olması gerekmektedir. Sanatın sürekli değişimi ile taklit kuramı yerini temsil kuramına bırakmıştır.

Temsil kuramının da bir süre sonra sanat eserlerini yeterli derecede nitelmediği öne sürülmüş ve sanatın tanımı için biçimcilik teorisi önerilmiştir. Avangard sanatın ezber bozan çalışmaları bu sanat kuramlarını farklı bir noktaya taşımıştır. Buradan hareketle sanatın tanımlanması için en önemli faktörün yapıtın bir estetik deneyim sunması olduğu görüşüne varılmıştır. Bu görüşe göre estetik deneyim yaşatabilen yapıtlar sanat değeri taşıyabildiğine göre elektronik müzik yapıtları da estetik deneyim yaşattığı sürece sanat eserleridir.

- 1960'lı yıllara kadar plaklarda ve bantlarda kendine yer bulan elektronik müzik, bilgisayarların hızlı gelişimi ile ortaya çıkan yeni dijital dünyada da kendisine bir yer edinmeyi başarmıştır. Bilgisayarların bu gelişimi müziğin gelişmesine de genel olarak etki etmiştir. Kişisel bilgisayarlar ile müzik stüdyoları evlere taşınmıştır. Kayıt teknolojisinin bilgisayarlara entegre edilmesi ile birlikte ses dijital olarak temsil edilmeye başlanmıştır. 1990'lı yıllara hızla gelişen ses kayıt teknolojileri sesleri kusursuz olarak yansıtmayı başarmıştır. Bu kusursuzluktan rahatsız olan kimi sanatçılar ise elektronik sistemlerini ya da müzik depolama ünitelerini başkalaştırmış ve bozmuştur. Glitch adında yeni bir müzik türü oluşturan bu sanatçılar yeni bir müzik estetiğinin ortaya çıkmasına ön ayak olmuşlardır.

- Kompozisyon açısından ele alındığında elektronik müzik bestelemenin temel koşulları ve bileşenleri 6 öğeye dayanmaktadır. Bunlar;
 1. Dinleme
 2. Gürültü
 3. Sessizlik
 4. Soundscape
 5. Elektronik ses kaynakları
 6. Glitch olarak belirlenmiştir.
- Bu 6 öge 20. yüzyıl'da ardı ardına gelen yeni sanat düşünceleri, sanat akımları ve gelişen teknolojiye paralel olarak ortaya çıkmıştır. Bu öğelerin oluşumunda bir diğer önemli nokta ise bestecilerin birbirleri ile olan etkileşimleri ve yazdıkları manifestolardır.
- Soundscape bu öğelerden birisi olmasını rağmen diğer tüm öğeleri de bünyesinde barındırma özelliğine sahip olduğundan bir bütün olarak değerlendirilebilir.
- Elektronik müziğin estetik tutumunu belirleyen ve türlerinin ayrılmasına neden olan en önemli faktör kullandıkları sonik malzemelerdir. (seslerin somutluğu veya soyutluğu vb.)
- Elektronik müziğin estetik ile ilişkisi 20. yüzyıl sanat akımlarına dayanmaktadır. Analiz bölümünde incelenen eserlerde de görüldüğü üzere bu yapıtların sürrealizm, izlenimcilik ve dadaizm gibi 20. yüzyıl sanat akımları ile ilintili olduğu söylenebilir.
- Besteciler yapıtlarını bu sanat akımlarının getirdiği yeni anlayışlar ile bestelemişlerdir. Bu nedenle elektronik müziğin bu sanat akımları ile ilintili estetik bir tarafının var olduğundan söz edilebilir.
- Sanat ve estetik kuramları ile ilişkili olarak tespit edilen 6 ögenin (dinleme, gürültü, sessizlik, soundscape, elektronik ses kaynakları, glitch) gerek bu araştırmada incelenen gerekse araştırma dışında gözlemlenen elektronik müzik eserlerinde sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu anlamda 20. yy sanat akımları ve bu akımlara bağlı estetik kriterlerin günümüz elektronik müziğinde etkinliğini sürdürmekte olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- ANTMEN, Ahu (2013), “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, İstanbul: Say Yayıncılık
- ATTALİ, Jacques (2005), “Gürültüden Müziğe”, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- AUGOYARD, Jean François, TORQUE, Henry (2005), “Sonic Experience A Guide to Everyday Sounds”, McGill-Queen’s University Press
- BOLLA DE, Peter (2012), “Sanat ve Estetik”, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- BORAN, İlke (2007), “Elektronik Müzikte Analog Dönem ve Bülent Arel’in Stereo Electronic Music No.1 Adlı Yapıtı, Doktora Tezi İstanbul
- BRAUNECK, M (2008), “Dada Manifestoları”, İstanbul: AltıKırkbeş Yayınları
- BRETON, André (1969), “Manifestoes of Surrealism”, The University of Michigan Press
- BUTLER, Christopher (2013), “Modernizm”, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları
- BUXTON, William, GAVER, William, SARA, Bly (1994), “AUDITORY INTERFACES:The Use of Non-Speech Audio at the Interface”, (Yayınlanmamış <http://www.billbuxton.com/Audio.TOC.html> 25 Mayıs 2014)
- CARROLL, Noel (2012), “Sanat Felsefesi”, Ankara: Ütopya Yayınevi
- CASCONI, Kim (2002), “The Aesthetics of Failure:Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music”, Computer Music Journal 24:4 Winter 2002 MIT Press
- CHADABE, Joel (1997), “Electric Sound The Past and Promise of Electronic Music”, Prentice Hall, Inc
- CHANG, Jae Ho (1999), “Composing Noise”, Institute of Sonology Royal Conservatory The Hague (Bitirme Çalışması)

- CHION, Michael (2012), “Three Listening Modes”, The Sound Studies Reader, Routledge
- COHEN, Seth-Kim (2009), “In the Blink of An Ear”, The Continuum International Publishing Group Inc
- DIAS, Rui (2011), “History of Electronic Music and Digital Arts”, Ders Notları (Yayınlanmamış)
- DOĞRUL, Hira (1999), “Alışılmadık Sesler”, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları
- FERNANDEZ, Alexandre, Marino, IAZZETTA Fernando (2011), “Circuit-Bending and DIY Culture”, Universidade de Sao Paulo - Brasil
- FIRINCIOĞLU, Semih (2012), “John Cage Seçme Yazılar”, İstanbul: Pan Yayıncılık
- FUBINI, Enrico (2006), “Müzikte Estetik”, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları
- GRAHAM, Gordon (2005), “Philosophy of The Arts”, Routledge
- GRIFFITHS, Paul (2011), “Batı Müziğinin Kısa Tarihi”, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- HEGEL (2011), “Estetiğe Giriş”, İstanbul: İdea Yayınevi”
- HIRAMATSU, Kozo (2004), “Soundscape: The Concept and Its Significance in Acoustics”
- HOLMES, Thom (2008), “Electronic and Experimental Music”, Routledge
- KAHN, Douglas (1999), “Noise Water Meat”, The MIT Press
- KAYNAK, Oğuz (2005), “Bir Anlatım Aracı Olarak Film Sesinin Uygulama İncelemesi”, Yüksek Lisans Tezi İstanbul
- KELLY, Caleb (2009) “Cracked Media The Sound of Malfunction”, The MIT Press

- KÖKSAL, Sevdıye (2004), “Yazın ve Gerçeklik”, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Cilt 6, Sayı:1
- LOCHEAD, Judy, AUNER, Joseph (2002), “Postmodern Music/Postmodern Thought”, Routledge
- MANNING, Peter (2004), “Electronic and Computer Music”, Oxford University Press
- MİMAROĞLU, İlhan (2006), “Müzik Tarihi”, İstanbul: Varlık Yayınları
- MİMAROĞLU, İlhan (1991), “Elektronik Müzik”, İstanbul: Pan Yayıncılık
- MURRAY, Schafer (2012), “The Soundscape”, The Sound Studies Reader, Routledge
- MURRAY, Schafer (1994), “Our Sonic Environment and The Soundscape the Tuning of the World”, Destiny Books Rochester, Vermont
- MURRAY, Schafer (1969), “The New Soundscape A handbook For the Modern Music Teacher”, BMI Canada Limited
- ÖNEN, Ufuk, PASİNLİOĞLU, Teoman (2011), “Synthesizer Teknolojileri ve Programlama”, İstanbul Çitlembik Yayınları
- PAMİR, Leyla (1989), “Müzikte Geniş Soluklar”, İstanbul: Ada Yayınları
- SAY, Ahmet (1997), “Müzik Tarihi”, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- SOYKAN, Ömer Naci (2002) “Müzik Estetiği Betimleyici-Eleştirel Bir Hazırlık”, Yapı Kredi Yayınları, Cogito, Sayı-30, İstanbul, s. 258-294.
- STECKER, Robert (2010), “Aesthetics and Philosophy of Art”, Rowman-Littlefield Publishers, Inc.
- TUNALI, İsmail (2012), “Estetik”, İstanbul Remzi Kitabevi

-VOEGELİN, Salome (2010), “Listening to Noise and Silence”, The Continuum International Publishing Group Inc

-WICKERS, Paul (2012) “Ways of Listening and Modes of Being: Electro-acoustic Auditory Display”, (<http://journal.sonicstudies.org/vol02/nr01/a04> 26 Mayıs 2014)

-WRIGHT, Craig (2011), “Listening to Western Music”, Schirmer, Cengage Learning

-YEGEN, Ümit (2013), “Estetik ve Çocuk Edebiyatı İlişkisi”, Bartın: Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 2, Sayı 1, s. 240 – 252

-YILDIRIM, Vural, KOÇ, Tarkan (2003), “Müzik Felsefesine Giriş”, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

-YÜRÜR, Mehmet Deniz (2006), “Dijital Müzik”, İstanbul: Pusula Yayıncılık

-ZISS, Avner (2009), “Estetik”, İstanbul: Hayalbaz Kitap

İNTERNET KAYNAKLARI

-Beautiful Noise (2003), “Directions in Electronic Music”
<http://www.ele-mental.org/beautifulnoise/> (25 Mart 2014)

-Mehmer Can Özer Elektroakustik Müzik Üzerine Düşünceler
<http://www.technotoday.com.tr/detay/3368/>
Elektroakustik-Muzik-Hakkinda-Dusunceler (1 Mayıs 2012)

-Mustafa Ergün Felsefeye Giriş (Ders notları)
www.egitim.aku.edu.tr/sanatfelsefesi.pdf (6 Şubat 2014)

-Şeref Akşit Empresyonizmde Müzik ve Resim İlişkisi
<http://goo.gl/fFvY2e> (7 Nisan 2014)

-Bilgisayarla Müziğin Kısa Tarihi
<http://goo.gl/uBv1US> (16 Mayıs 2014)

-Michael Gatt’s Étude Aux Chemins De Fer Analysis
<http://bit.ly/1p5jcYy> (19 Mayıs 2014)

-Michael Gatt’s Presque Rien No. 1 C Analysis
<http://goo.gl/Mv8Y9U> (7 Haziran 2014)

-Ryoji Ikeda Albüm Tanıtım Bülteni

<http://goo.gl/Pe41D9> (14 Haziran 2014)

ŞEKİLLERİN KAYNAKÇASI

Şekil 2 Claude Monet İzlenim Gündoğumu

<http://en.wikipedia.org/wiki/Impressionism> (21 Mart 2014)

Şekil 3 Edvard Munch Çılgık

<http://en.wikipedia.org/wiki/Impressionism> (21 Mart 2014)

Şekil 4 Pablo Picasso Avignonlu Kızlar

<http://www.moma.org/explore/conservation/demoiselles/> (22 Mart 2014)

Şekil 5 Giacomo Balla “Abstract Speed+Sound 1913-1914

<http://en.wikipedia.org/wiki/Futurism> (22 Mart 2014)

Şekil 6 Marcel Duchamp Fountain

<http://en.wikipedia.org/wiki/Dada> (23 Mart 2014)

Şekil 7 Max Ernst The Elephant Celebes

<http://en.wikipedia.org/wiki/Surrealism> (23 Mart 2014)

Şekil 8 Hokusai’s Wave reproduksiyon “La Mer 1905 edisyonun kapağı

[http://en.wikipedia.org/wiki/La_mer_\(Debussy\)](http://en.wikipedia.org/wiki/La_mer_(Debussy)) (25 Mart 2014)

Şekil 13-15 Commodore 64, Steinberg Cubase

<http://www.musicradar.com/news/tech/a-brief-history-of-computer-music-177299/> (16 Mayıs 2014)

Şekil 14 MIDI

http://en.wikipedia.org/wiki/MIDI#mediaviewer/File:Midi_ports_and_cable.jpg (19 Mayıs 2014)

Şekil 16 Ableton

<http://goo.gl/fTqfID> (20 Mayıs 2014)

Şekil 19 Mel bochner 8 measurement

<http://goo.gl/3EZYEB> (5 Haziran 2014)

Şekil 22 Circuit Bending

http://en.wikipedia.org/wiki/Circuit_bending (21 Mayıs 2014)

Şekil 26 Video'da Glitch

<http://www.redbubble.com/people/tpilcher/works/10197332-glitch-art-analogue-video-degeneration> (19 Mayıs 2014)

Şekil 27 Resim'de Glitch

<http://furtherfield.org/features/articles/glitch-symbolic-form> (19 Mayıs 2014)

Şekil 31 Meret Oppenheim Tüylü Kahvaltı

http://en.wikipedia.org/wiki/Meret_Oppenheim (10 Haziran 2014)