

## Özgün Makale

# Açık Yapıtın Poetikası ve Müzikte Açıklık<sup>1, 2</sup>

## The Poetics of the Open Work and Openness in Music

Fatih AKMAN<sup>3</sup>

### Öz

Postyapısalcı felsefi düzlemde, başta metinsel okumalar ekseninde gelişen yapısökümcü yaklaşım özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sınırlarını genişleterek siyaset, sosyoloji, felsefe ve sanat alanında da etkisini göstermiştir. Bu dönemde müzik alanında ise gerek yorumcuyu gerekse alımlayıcıyı yaratım sürecinin bir parçası hâline getiren yeni bir estetik anlayış ortaya çıkmıştır. Besteleme sürecinde kullanılan rastlamsallık ve belirsizlik gibi yeni teknikler, müzik yapıtlarında yorumcunun ve dinleyicinin yaratı evrenini genişleten ve onları besteleme süreci içine dâhil eden açık yapıtların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu çalışmada Umberto Eco'nun *Açık Yapıt'ta (Opera Aperta)* ortaya koyduğu anlayışından yola çıkılarak, "açık yapıt"ın "poetika"sı ve müzik yapıtları üzerindeki yansımaları ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Açık Yapıt, Müzikte Açıklık, Çağdaş Müzik.

### Abstract

In poststructural philosophy, the deconstructive approach, developed primarily in the scope of textual readings, starting from the second half of the 20th Century, has affected other disciplines such as politics, sociology, philosophy and art. In this period, a new aesthetic emerged in the field of music including both the interpreter and the recipient in the creation process. New techniques such as aleatory and indeterminacy used in the composition process have led to the emergence of open works that expand the creative universe of the performer and listener and include them in the creative process. This paper will discuss "the poetics" of "the open" work and its reflections on musical works based on Umberto Eco's *The Open Work (Opera Aperta)* concept.

**Keywords:** The Open Work, Openness on Music, Contemporary Music.

### Giriş

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın ilk yarısı modernizmin yükseldiği bir dönem olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. Başlangıçta, Orta Çağ öncesi antik dünyanın değerlerini canlandırma ve insani değerlerin tekrar yüceltilmesi amacı ile ortaya çıkan modernleşme düşüncesi, zamanla

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 31.08.2021, makale kabul tarihi: 12.10.2021

<sup>2</sup> Bu çalışma yazarın, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün müzikoloji doktora programında, Doç. Dr. İlke Boran danışmanlığında tamamladığı *Cengiz Tanç'ın Çağrışımlar, Sentez 1 ve Yankılar İsimli Senfonik Bölümlerinin Ulusalcı Yönlerinin Dönemin Modernist Teknikleri Bağlamında İncelenmesi* başlıklı tezinden üretilmiştir.

<sup>3</sup> Dr. Öğr. Görevlisi, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Bölümü, MSÜ Bando Astsubay MYO, fthakman@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4176-2194.



yeni olanı üretme çabasının da etkisiyle eski ve geleneksel değerlere karşı olan bir hareket hâline dönüşmüştür (Şaylan, 1999, s. 44). Bu anlayış 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde özellikle sanat alanında etkisini göstererek modernizm adı altında bir estetik öğretiye dönüşmüştür. Sarup'a göre “[M]odernizm klasisizme yönelik bilinçli bir karşı çıkış yoluyla gelişmiştir; deneyimin, deneyerek yaşamının önemini üstüne basa basa vurgulamış, yüzeydeki görünüşün ardındaki hakikati, içteki doğruluğu bulmayı kendisine amaç edinmiştir” (2019, s. 187). Modernist hareketin klasisizmin biçimsel anlayışına karşı geliştirdiği sürekli yenilik anlayışı zamanla birer meta anlatıya dönüşmüş ve sanat alanında mekanikleşmiş bir yapının oluşmasına neden olmuştur. Modernizmin bu anlayışına karşı oluşturulan tepkisel yaklaşım sonucunda ise “post” akımlar ortaya çıkmıştır.

İlk olarak 1960'lı yıllarda, New York'ta yaşayan sanatçı ve eleştirmenler arasında ortaya çıkan, yeni eğilimleri ifade etmek amacıyla kullanılan postmodernizm terimi, zaman içinde estetik değerlerden toplumsal kurallara, mimariden sanata, edebiyattan sosyal bilimlere uzanan geniş bir yelpaze içinde kullanılmaya başlamıştır (Sarup, 2019, s. 188). Her ne kadar net bir tanımı olmasa da postmodernizmin özellikleri hakkında çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Bu bağlamda postmodernizmin, modernist değerlerde bir değişme değil, mutlakiyetçi özelliğinde meydana gelen belirli bir zayıflama olduğunu ileri süren (Laclau, 1995, s. 85) görüşler yanında, Aydınlanma felsefesi ile bilimsel bilgi ve felsefeye olan inancı yıkmakta olduğunu ve modernizmden bir kopuş olduğunu savunanlar da vardır (Huysen, 1994, s. 108). Postmodernizm kavramı ile ilgili diğer bir söylem ise insanlığın özgürlük ve adalet yolundaki yürüyüşünde meydana gelen geçici duraklamalardan biri olduğu görüşüdür (Küçük, 1994, s. 204). Öte yandan postmodernizm kavramının Avrupa'da yaygınlaşmasını sağlayan filozof Jean-François Lyotard, modern bir eserin ancak postmodern olabildiği sürece modern olabileceğini savunarak, modernizm ve postmodernizm arasında bir diyalektik ilişki kurmuştur (Lyotard, 1997, s. 155-156). Modernizme karşı gelişen bu eleştirel yaklaşımın temelinde, modernizmin rasyonel dünya ve insan ilkesine dayanan, bilimsel ve doğrusal (*linear*) ilerleme anlayışı yer almaktadır. Ortaya çıkan dünya savaşlarının, ekonomik buhranların ve sömürülen değerlerin, modernizmin bu katı ve kalıplaşmış anlayışı sonucunu meydana geldiğini ileri süren postmodernist düşünürler, yaşamın gerçeklerini basite alan, gerçeklikten uzak bu meta anlatı anlayışına karşı çıkmışlardır. Çokluk ve çoğulculuk ilkelerinin egemen olduğu postmodern düşünce sistemi içinde nesnellik, evrensel ilerleme, meta anlatı gibi modernist yaklaşımlara kuşku ile yaklaşılmış; bunun yerine öznellik, yerellik ve parçalanmışlık kavramları ön plana çıkartılmıştır. Postmodern sanat anlayışında gerçeklik anlayışı soyut imgeler aracılığıyla ele alınmış ve zaman, doğrusallıktan kopartılarak kesintisiz bir şimdiler dizisine dönüştürülmüştür. Rastlamsallık, pastiş ve kolaj gibi uygulamalarda çok yönlü olan postmodern anlatının en önemli araçları hâline gelmiştir (Sarup, 2019, s. 188).

Postmodernizm ile ön plana çıkan çok yönlülük, çok katmanlılık, rastlamsallık gibi anlayışlar, yorumlama alanında da etkisini göstermiştir. Bu bağlamda postmodernizm, modernizm akımı neticesinde anlatının metalaştırıldığı yapısalılık modeline karşı, anlamın ve yorumun sınırsızlığını savunan postyapısalcılık anlayışının gelişmesine zemin hazırlamıştır. “Postyapısalcılık” teriminin, her ne kadar “post” ön ekinin belirttiği sonralık anlamıyla yapısalılık sonrası bir felsefi anlayışa gönderme yaptığı düşünülse de kimi yorumculara göre “yapısalcılık” ve “postyapısalcılık” arasında belirli bir fark bulunmamaktadır. Manfred Frank postyapısalcılık terimi yerine “yeni yapısalılık” (*neostrukturalismus*) terimini kullanarak postyapısalcılığın esasında yapısalılığın devamı olduğunu ifade etmiştir (Güçlü, Uzun, E., Uzun, S. ve Yolsal, 2003,



ss. 1167, 1174). 20. yüzyılın önemli felsefecilerinden Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Lacan ve Jean-François Lyotard tarafından temellendirilen postyapısalcılık, yapısalcılığın dil üzerindeki katı ve kapalı tutumuna karşın, dili serbest ve açık bir sistem olarak ele almaktadır (Güçlü ve ark., 2003, s. 1167; Orkunoğlu, 2007, s. 97).

Salt bir felsefe anlayışı olmaktan ziyade; edebiyat, toplumbilim, göstergebilim, dilbilim vb. disiplinleri bir araya getiren disiplinlerarası bir düşünce düzlemi olan postyapısalcılık, temel olarak her türlü metinde oluşturulan anlamın nasıl oluşturulduğuyla ilgilenmektedir (Güçlü ve ark., 2003, s. 1167; Soydan, 2008, s. 100). Postyapısalcılık, yapısalcılıkta olduğu gibi yapı kavramını kabul eder, hatta bir adım daha ileri giderek her şeyin yapı olduğunu iddia eder. Ancak postyapısalcılık aklın kesin egemenliğini reddederek yapısalcılık anlayışından ayrılır (Orkunoğlu, 2007, s. 96). Yapısalcılığın nesnel yapısını reddeden postyapısalcılık, öznel yarguların ve çoğulcu anlamların varlığını savunur (Beard ve Gloag, 2015, s. 787). Roland Barthes'a göre (2013) okurun doğumunun bedelini yazar ölererek öder. Demirtaş, Barthes'ın bu ifadesiyle yeni bir yazar figürü ileri sürdüğünü belirtmiştir. "Bu figür, metinde tek anlamlı bir hakimiyeti olduğu düşünülen ve metindeki anlam akışını kontrol eden tanrısal-yazar figürünü etkisiz kılar" (Demirtaş, 2016, s. 51). Barthes'in ifadesinden yola çıkarak yapısalcı felsefeyle ikinci plana atılan öznenin (yorumcu/alımlayıcı), postyapısalcı felsefeyle birlikte tekrar ön planda yerini almaya başladığını söylemek mümkündür. Postyapısalcı felsefede özne, kesin sınırları olan bir yapıda değildir, aksine kendi dışında bulunan tüm değişkenleri kabul eder. Bu nedenle çoğulcu, çok katmanlı ve anlam bakımından "açık" bir düzlemde yer almaktadır.

Postyapısalcı felsefenin bu çoğulcu ve evrensel yapısı, Derrida'nın yapısökümcü yaklaşımıyla ele aldığı metin okumalarına dayanmaktadır. "Ben ve öteki" arasındaki hiyerarşik yapıyı sorun-sallaştıran Derrida, yapısökümcü bir yaklaşımla iki kavram arasındaki sınırları ortadan kaldırır (Baştürk, 2018, s. 52). Derrida'ya göre "ben ve öteki", "kadın ve erkek" gibi karşıt kavramlar arasında bir takım etik, metafizik ya da ontolojik bağlamda egemenlik ilişkisi söz konusudur. Kavramlar arasındaki bu hiyerarşik yapının, kavramların ters yüz edilerek ele alınması suretiyle ortadan kaldırılabileceğini varsayan Derrida, yapısöküm tekniği ile hiyerarşi ilişkisi içinde bulunan kavramları aynı düzleme getirmeyi amaçlamıştır. Yapısöküm tekniği, metinde yer alan kavramsal karşılıkların belirlenerek aralarındaki öncelik-sonralık, üstünlük-alçaklık vb. ilişkilerin yer değiştirilmesi suretiyle metnin yapısının bozulması prensibine dayanmaktadır (Güçlü ve ark., 2003, s. 1573). Yapısökümcü yaklaşımla ele alınan metin, kapalı ve tek taraflı bir okuma alanından sıyrılarak, çok yönlü ve açık bir yapıya dönüşmüştür.

Postyapısalcı felsefenin estetik alandaki yansımaları, açık yapıt kavramı ile birlikte özellikle 1960 sonrası edebiyat ve sanat dünyasını etkileyen temel düşünce yapılarından biri olmuştur. Peki bu çağın estetik anlayışının müzik yapıtları üzerindeki etkisi nasıl olmuştur? Bu çalışmada, Umberto Eco'nun *Açık Yapıt'ta* (*Opera Aperta*) ortaya koyduğu anlayıştan yola çıkılarak, açık yapıtın poetikası ve müzik yapıtları üzerindeki yansımaları ele alınmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda açık yapıt kavramının ve estetik anlayışının besteci, yorumcu ve alımlayıcı üzerindeki etkileri, dönemin önemli bestecilerinin yapıtları üzerinden incelenmiştir. Açık yapıt kavramının müzik üzerindeki etkilerine değinmeden önce kavramın estetik yansımalarına değinmek yararlı olacaktır.

## Açık Yapıtın Poetikası

Eski Yunancada kelime anlamı yapmak, üretmek, meydana getirmek olan *poiein* sözcüğünden türetilen "poetika" (*poétiké*) terimi, Aristoteles tarafından "...yaratmayla ilgili olan bilim..." şek-



linde tanımlanmıştır (Güçlü ve ark., 2003, s. 1147). Yapısalcılara göre, “...edebi yapıtların dilsel organizasyonu üzerine yapılan araştırma...” şeklinde tanımlanan poetika teriminin anlamı, Paul Valéry tarafından “...sanat yapıtlarının üretilme sürecindeki tüm eylemlerin araştırılması...” şeklinde genişletilmiştir (Eco, 2016, s. 51-52). Göstergibilim üzerine yaptığı çalışmalarıyla özellikle 1960 sonrası dönemin en önemli düşünürlerinden biri olarak kabul edilen Umberto Eco ise *Açık Yapıt (Opera Aperta)* adlı deneme-inceleme yazısında “poetika” terimini, bir kurallar sisteminin incelenmesi olarak değil, “...sanatçının zaman zaman benimsediği çalışma düzeni ve onun açık veya örtük olarak ortaya koymak istediği yapıt projesi...” olarak tanımlamıştır (Eco, 2016, s. 53). Bu çalışmada “açık yapıtın poetikası” ifadesiyle kastedilen, Eco’nun açık yapıt anlayışının çağdaş sanat yapıtlarının üretim süreçleri üzerindeki etkisi olarak düşünülmelidir.

Charles Sanders Peirce’in “sınırsız semiosis”<sup>4</sup> kavramını geliştiren ve “açıklık” kavramına odaklanan Eco, çalışmasında her tür sanat yapıtında “açıklık” kavramının bulunduğunu, bu nedenle de pek çok farklı yoruma açık olabileceğini dile getirmiştir. Ancak Eco’ya göre açıklık ile ifade edilmek istenen sınırsızlık değildir. Peirce’in “sınırsız semiosis” kuramı, Eco’nun açıklık kuramıyla metin-okur diyalektiği içinde ele alınmıştır. Bu bağlamda öznel yargıların ve çoğulcu anlamların varlığını savunan postyapısalcılıkla birlikte aşırı ön plana çıkartılan yorumcunun hakkı, metnin haklarının da dikkate alınması suretiyle sınırlandırılmaya çalışılmıştır (Göksel, 2006, s. 85).

Eco’ya göre “açık yapıt”, bir sanat yapıtıyla yorumcu arasında yeni bir diyalektik ilişki ortaya koymaktadır. Bu diyalektik ise bir sanat yapıtının bütünlüğü (kapalılığı) ve açıklığı arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır. Buna göre, barındırdığı iletişimsel öğelerin alımlayıcının zihninde o yapıtın yeniden canlandırılmasını sağlayacak biçimde dengeli ve mükemmel bir yapı hâlinde oluşturulması, o yapıtı bütün ya da (biçimsel bağlamda) kapalı yaparken, aynı yapıtın alımlayıcı tarafından (biçimsel öz değiştirilmeden) kendi özgün bakış açısıyla farklı biçimlerde yorumlanması ise o yapıtı açık yapmaktadır (Eco, 2016, s. 65-66). Sanat yapıtı ile alımlayıcı arasındaki bu ilişki aynı zamanda çağdaş bir yapıtın estetik değerini de göstermektedir, zira Eco’ya göre (2016) tek yönlü bir anlamaya olanak sağlayan kapalı bir göstergenin estetik bir değeri bulunmaz. Bu duruma örnek olarak trafik işareti gösterilmiştir. Bir trafik işareti normal şartlarda yalnızca tek bir şekilde algılanmak üzere tasarlanmıştır, aksi halde karışıklıklara yol açabilir ve bu durum trafik işaretini kapalı bir gösterge yapmaktadır. Ancak aynı trafik işareti bağlamından kopartılarak farklı yorumlara açık hâle getirilebilir, ki bu durumda o artık bir işaret değil, estetik değer taşıyan bir sanat yapıtıdır.

Eco’ya göre (2016), “açıklık” her sanat yapıtında bulunması gereken bir niteliktir ve tarih boyunca birçok sanat yapıtında gözlemlenebilir; ancak bu nitelik birkaç yüzyıl öncesinin sanatçısında kaçınılmaz bir durum gibi algılanırken, çağdaş sanatçıda ise bilinçli bir üretme edimi olarak ele alınmaktadır. “Açıklık” yaklaşımındaki kaçınılmazlık durumuna örnek olarak kökleri Aziz Paulos’a dayanan ve Dante tarafından ortaya konan “alegori” kuramı<sup>5</sup> gösterilebilir. Bu kurama göre Orta Çağ’da kutsal kitap metinleri, gerçek anlamlarının yanı sıra alegorik, ahlaki ve ruhani anlamlarıyla yorumlanabilir hâle yazılmışlardır. Ancak yoruma getirilen bu farklı bakış açıları, önceden belirlenmiş dogmalara bağlıdır. Eco bu durumu Dante’nin XIII. Mektubu’ndan

<sup>4</sup> Peirce’a göre “semiosis” kavramı üçlü bir ilişki içinde kavranabilir ki bu üçlü kavram, “işaret”, (işaretin gösterdiği) “nesne” ve (işareti alımlayan) “yorumcu” dan oluşmaktadır. Peirce, göstergibilim alanında Saussure’ün zıtlıklar üzerine temellendirilmiş “ikililik” anlayışından farklı olarak, üçlü bir anlayış geliştirmiştir. Peirce, “yorumcu” kavramını da denklemin içine sokmak suretiyle göstergibilim alanında sürekli olarak tekrar eden bir yorulmama döngüsünün de (sınırsız semiosis) başlamasına neden olmuştur (Duman, 2015, s. 221).

<sup>5</sup> Daha sonra Aziz Hieronymus, Augustinus, Beda, Scotus Erigena, Ugo ve Riccardo di San Vittore, Alain de Lille, Bonaventura, Aquino’lu Aziz Tomas ve diğerleri tarafından geliştirilen “alegori” kuramı Orta Çağ poetikasının temelini oluşturmaktadır (Eco, 2016, s. 69).



yola çıkararak şöyle özetler:

“In exitu Israel de Egypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea santificatio ejus, Israel potestas ejus.<sup>6</sup> Gerçek anlamına bakacak olursak burada anlatılmak istenen, İsrailoğulları'nın Musa zamanında Mısır'dan çıkışıdır; alegorik anlamına baktığımızda Peygamber İsa vasıtasıyla ödemiş olduğumuz kefarettir; ahlaki anlamına baktığımızda ruhun günahın ıstırabından ve sefaletinden kurtarılması ve inayete ulaştırılmasıdır; ruhani anlamına baktığımızda kutsal ruhun bu yozlaşmanın cenderesinden kurtulup ebedî huzura ulaşmasıdır.” (Eco, 2016, s. 69)

Yukarıda yer alan örnekte görüldüğü üzere, metin çeşitli şekillerde yorumlanabilmektedir ve bu yönüyle de açık olarak kabul edilebilir. Ancak metne ait tüm yorumların özü itibarıyla, yalnızca olası tek bir anlamı ifade ettiği görülmektedir. Bu anlam ise Orta Çağ'ın estetik anlayışı ekseninde önceden belirlenmiş öğeler ve kurallar hiyerarşisi tarafından oluşturulmaktadır (Eco, 2016, ss. 69-70). Dolayısıyla Orta Çağ dönemine ait bir sanat yapıtında bulunan “açıklık” kavramının, çağdaş dönemde iletişim açısından belirsiz, biçime ilişkin olasılıklar bakımından sınırsız ve yorumlama bakımından özgür bir açıklık kavramıyla örtüşmediği açıktır.

Eco'ya göre (2016), tarihsel süreç içerisinde “açıklık” kavramının ilk izleri Barok dönemde görülmektedir. Barok dönemindeki sanat yapıtlarının, Rönesans döneminin statik tarzına, sorgulanamaz yapısına ve ilahî sonsuzluk anlayışına karşı daha hareketli ve (ışık ve geometri gibi görsel oyunları barındırması bakımından) daha belirsiz olduğunu ifade eden Eco, yine de bu dönemdeki sanat poetikasının bilinçli bir açıklık anlayışı ile örtüştüğü sonucuna temkinli yaklaşmaktadır.

“Açıklık” kavramının poetik bağlamda ilk izleri, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Fransız edebiyatında ortaya çıkan simgecilik akımında görülmektedir. Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé ve Arthur Rimbaud gibi simgeci şairler, yapıtlarıyla nesnelliğin ötesine geçerek, aşkın olanı simgeler aracılığıyla dile getirmişlerdir (Güçlü ve ark., 2003, s. 1301). Eco, açık yapıtın poetika olarak simgecilik akımıyla ortaya çıkışını yine simgecilerin en önemli temsilcilerinden biri olan Mallarmé'nin: “*Nommer un objet c'est supprimer les troisquarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer...voilà le rêve...*”<sup>7</sup> sözlerine yer vererek vurgulamaktadır. Simgecilerin şiirlerinde bulunan çeşitli dizgesel oyunlar, sözcüklerin çevresinde bulunan boşluklar ve şiirin sayfa üzerindeki biçimsel düzen, anlatım bakımından belirsizlik alanı oluşturarak alımlayıcıya açık ve özgür bir düşünce dünyası sunmaktadır (Eco, 2016, ss. 73-74). Böylece her bir alımlayıcının yorumu kendi bakış açısına göre değişkenlik gösterir ve yapıt tükenmeksizin varlığını sürdürmeye devam eder.

Eco'ya göre “açık yapıt”ın en üstün örneği ise James Joyce'un yapıtlarında bulunmaktadır. Bu bağlamda Joyce'un *Ulysses* adlı yapıtı önemli bir noktada yer almaktadır. Yapıtın “Gezen Kayalar” isimli onuncu bölümü, yaratılmış olan evrenin tek yönlü bir zaman-mekân diyalektiğinde algılanmasına müsaade etmez, bu nedenle alımlayıcı kendisine sunulan bu karmaşık ve belirsiz dünyayı farklı noktalardan başlayarak incelemek durumunda kalır. Benzer şekilde “Finneganın Vahı” bölümünde yer alan (farklı sözcük köklerinin birbirleriyle keşişimi sonucu oluşturulan) sözcükler, belirsiz bir anlatı alanı ortaya koymak suretiyle anlamın açıklığını sağlamaktadır (Eco, 2016, ss. 75-77).

<sup>6</sup> (Lat.) İsrailoğulları Yakup'un evi, barbar Mısır'dan çıkarken Yahudiye'yi tapınağı yaptı, İsrail'i mülkü (Eco, 2016, s. 69).

<sup>7</sup> “Bir nesneyi adlandırmak, azar azar tahmin etmekle ortaya çıkan şiir keyfinin dörtte üçünü yok etmektir: önermek...işte düş bu...” (Eco, 2016, s. 73).





## Müzik Yapıtlarında Açıklık

“Açıklık” kavramı müzik yapıtlarında, kompozisyonu oluşturan ses perdeleri, ritim, gürlük, tını, artikülasyon ve biçimsel yapı gibi temel parametrelerin belirsizleşmesi ve icracının yorum olanaklarının genişletilmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Şenürkmez, açık biçimli müzik yapıtlarında yorumcu ve yapıt arasındaki ilişkiyi şu sözlerle açıklamaktadır:

“...müzikte ise açık yapıt, yorumcunun yapıtın biçimini belirlediği aktif katılımı hedefler. [...] Yorumcu yapıtın işleyişinde ve iç ilişkilerinin düzenlenmesinde çeşitli olanakları seçmekte özgür bırakılır.” (Şenürkmez, 2015, s. 113)

Müzik yapıtlarında açıklık kavramına ve yapıtın iç ilişkilerinin yorumcu ile olan bağlantısına ilişkin olarak Çöloğlu şu ifadeleri kullanmıştır:

“Açıklık, [...] ses yüksekliği, ritim, dinamik, artikülasyon (hatta kimi noktalarda figürlerin, motiflerin sıralanışı, yani kronometrik dizilim, biçim) gibi parametrelerin besteci tarafından belli ölçülerde tanımlanmaması ya da esnek bırakılmasıdır. Açık parametrelerin ne şekilde gerçekleştirileceği kararı yorumcuya kalır; yorumcu bestecinin çizdiği sınırlar çerçevesinde bu parametreleri ‘kapatır’ ve böylelikle kompozisyon sürecine katılır.” (Çöloğlu, 2015, s. 151)

Müzikal anlatıda “açıklık” durumu esas itibarıyla 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın ilk yarısını kapsayan modernizm döneminde ortaya çıktığı düşünülse de Manav ve Nemutlu’ya göre (2011) biçimsel kurgunun belli modellere dayanmadığı özgür biçimlere Johann Sebastian Bach’ın toccata ve prelüd’lerinden, Richard Wagner’in uvertürlerine, Franz Liszt’in program müziklerinden, Richard Strauss’un senfonik şiirlerine kadar modernizm öncesi pek çok yapıtta rastlamak mümkündür. Ancak bu dönemde biçimsel kurguda belli bir modele bağlı kalmama durumu genel olarak malzemeyle sınırlı kalmıştır. Anlatıdaki çok anlamlılığı oluşturacak özgür biçimler ise gerçek anlamını bilginin çeşitlilik kazandığı açık biçimlerde bulmaktadır. Bu bağlamda müzikte ortaya çıkan açıklık olgusu, yine Manav ve Nemutlu tarafından şöyle açıklanmıştır:

“Özgür biçimi alımlama bağlamında dikkate değer kılan şey ‘açık biçim’i içermesidir. Bu kavram müzikte hem icracının (seslendiricinin), hem de dinleyicinin yorum olanaklarını genişleten, yapıta ilişkin bütünlük fikrini ‘orada’, metnin içinde değil, ‘burada’ icrada ve imgelemede arayan bir kolektif yaratıcılık fikrine dayanır. Metni mutlak bilgi üreticisi konumundan çıkartan, ondaki ‘bilgi’yi görelî, dolayısıyla çeşitlilik ve zenginlik içeren bir bilgi olarak tanımlayan alımlama çerçevesiyle açık yapıt fikri arasında sıkı bir ilişki vardır...” (Manav ve Nemutlu, 2011, s. 89)

Yayalar ve Yüceer (Susumu Shōno’nun çalışmasından esinlenerek),<sup>8</sup> “açık yapıt”ın oluşum süreçlerinin iki ayrı kategori altında ele alınabileceğini ifade etmişlerdir. Yayalar ve Yüceer’in açık yapıt üzerine ortaya koydukları sınıflandırma önerisi şöyledir:

1. Besteci ile yazdığı eser arasında: Besteci müziği besteleme sürecinde, müzik üzerindeki kontrolünü belli oranlarda terk edebilir. Buradaki esas nokta, müzikteki açıklığın besteleme sürecinde besteciye birtakım seçenekler sunmasıdır, besteci bu seçeneklerden yola çıkarak

<sup>8</sup> Susumu Shōno’nun (aktaran Yayalar ve Yüceer, 2015) açık yapıtlara dair belirlediği dört kategori şöyledir:

1. Besteci ve partiyon arasında.

2. Partiyon ve icracı arasında: Shōno bu kategoriyi kendi arasında üç parçaya ayırmıştır; 2a. Eserin üst yapısı belirlidir, icracı detaylarda tercih kullanır; 2b. Eser detayda bellidir, üst yapı icracı tarafından belirlenir; 2c. İcracı hem üst yapının hem de detayların belirlenmesinde tercih kullanır.

3. İcracı ve ses üretimi arasında: İcracı eseri ne kadar doğru çalsa da çıkacak sonuç hâlâ belirsizdir. Burada Shōno’nun verdiği örnek, Cage’nin on iki radyo için bestelediği ünlü “Imaginary Landscape No.4” adlı eseridir.

4. Çıkan ses ve dinleyici arasında: Bu durum, dinleyicinin gerek mekân içindeki hareketi ile gerekse de kendi istemiyle ses üretimine etki etmesiyle oluşmaktadır (ss. 169-170).

kompozisyonu en ince ayrıntısına kadar kaleme alır ve icracıya herhangi bir tercih hakkı bırakmaz. Bu kategorideki açıklıkta “şans” faktörü ön plandadır.

2. Eser ile icracı arasında: Bu kategoride besteci kompozisyonunu oluştururken icracının tercih yapabileceği çeşitli alanlar oluşturur. Böylece yorumcu eserin icrası sırasında yaptığı tercihlerle yapıtın o sırada oluşmasını sağlar. Bu ikinci kategorideki açıklık ise “belirsizlik” üzerine oluşturulmaktadır (Yayalar ve Yüceer, 2015, s. 169).

Barthes’in “Yazarın Ölümü” başlıklı makalesinde yer alan “okurun doğumunun bedelinin yazarın ölümü olacağını belirtir” ifadesinin müzik alanındaki izdüşümü ise bestecinin kendisini kademeli olarak besteleme sürecinin dışına çıkartmasıyla meydana gelmektedir (2013, s. 68). Roger Reynolds’a göre besteci müzikte kendi kontrolünü doğaçlama, belirsizlik ve şans faktörleri aracılığıyla dışarıda bırakır (aktaran Yayalar ve Yüceer, 2015). Belirsizlik ve şans faktörlerinde icracı yapıtı herhangi bir geleneğe ya da teorik bir kurama bağlı kalmaksızın seslendirirken, doğaçlamada ise besteci tarafından kendisine açık bırakılan alanı belirli bir stil çerçevesi içinde seslendirir (aktaran Yayalar ve Yüceer, 2015). Yayalar ve Yüceer (2015), Reynolds’un görüşlerinden yola çıkarak müzikte açıklık kavramını doğaçlama, belirsizlik ve şans faktörlerini kapsayan üst bir kavram olarak ele almışlardır. “Açık” bir yapıtta yorumcunun çeşitli parametreleri serbest bırakılmış bir eseri yeni fikirlerle geliştirdiğini ve kompozisyon sürecine aktif bir biçimde katıldığını belirten Çöloğlu ise (2015), böyle bir süreç içinde rastlamsallık kavramının da kaçınılmaz olarak ortaya çıkacağını ifade etmiştir. *The Concise Oxford Dictionary of Music* (1996) sözlüğünün “aleatory music” başlığında müzikte rastlamsallık (*aleatory music*) ve belirsizlik (*indeterminacy*) kavramları eşanlı olarak kullanılmaktadır. Buradan yola çıkarak müzikte açıklık kavramının genel bir ifadeyle şans, doğaçlama, rastlamsallık ve belirsizlik gibi kavramları ifade eden bir çatı kavram olarak ele almak mümkündür.

“Açıklık” kavramının bir besteleme pratiği olarak müzik alanındaki kısmi uygulamaları Charles Ives ve Henry Cowell’in kompozisyonlarında görülse de Yayalar ve Yüceer’e göre (2015), müzikte açıklık kavramının öncüsü John Cage olarak kabul edilir. Arnold Schönberg ve Henry Cowell’in öğrencisi olan Cage’e göre, 18. ve 19. yüzyıl enstrümanlarının akustik kapasitesi içinde sınırlanmış ses dünyası, günümüz teknolojisi ile birlikte yeni seslerin organize edildiği bir alana taşınmıştır, müzik artık örgütlenmiş ses demektir (1961). Bu bağlamda ses alanının tümünü kullanmak isteyen besteciler için müziğin (armoniye temel alan ve armoninin ses alanı içindeki birtakım hiyerarşik adımlara dayanan) yöntemleri yetersiz kalacaktır, dolayısıyla ses kavramı çok daha geniş bir bağlamda ele alınmalıdır. Edgard Varèse’in müzik dilinden önemli ölçüde etkilenen Cage, bu konuşmasında müzikte belirsizliğe ve rastlamsallığa giden fikirlerinin ilk izlenimlerini de ortaya koymuş ve 1951 yılında bestelediği *Music of Changes (Değişimlerin Müziği)* adlı piyano yapıtında müziğin tüm parametrelerini Çin kehanet kitabını temel alan tablolar ve zarlar aracılığıyla belirleyerek yeni müzik anlayışının örneklerini vermiştir (Bkz. Nota Örneği 1) (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 269).

Boran ve Şenürkmez’e göre (2007) rastlamsallık ya da daha üst bir ifadeyle açıklık kavramı, Avrupalı besteciler tarafından Amerika’da olduğu gibi algılanmamıştır. Amerikalı besteciler bu kavramı çoğunlukla besteleme (birinci kategori) süreci içinde ele alırlarken, Avrupalı besteciler aynı olguyu yapıtların yorumlanması (ikinci kategori) esnasında kullanmışlardır. Ancak Morton Feldman’ın *Projections (Projeksiyonlar)* serisi ve Earle Brown’un *December 52 (Aralık 52)* adlı eserinde olduğu gibi Amerikalı besteciler arasında da açıklığı ikinci kategoride yani partiyon ve icra arasındaki belirsizlik alanında ele alan bestecilerin de bulunduğu ifade edilmelidir



**MUSIC OF CHANGES** 65

John Cage

Nota Örneği 1: Cage, *Music of Changes*, Book 4 (Cage, 1951).

(Yayalar ve Yüceer, 2015, s. 171). Rastlamsal müziğin Avrupa'daki ilk örnekleri ise Darmstadt Yaz Okulu'nun önde gelen bestecilerinden, Karlheinz Stockhausen ve Pierre Boulez tarafından verilmiştir.

Stockhausen, 1956 yılında bestelediği *Klavierstück XI* (*Piyano Parçası XI*) adlı yapıtında, birbirinden ayrı bir şekilde konumlandırılmış, on dokuz müzik kesiti kullanmış ve bu kesitlerin icracıların isteklerine göre seslendirilmesi amaçlanmıştır. Yapıtın –icradaki belirsizlik durumu nedeniyle– Yayalar ve Yüceer'in belirttikleri kategorik yapının ikincisi içinde yer aldığını söylemek mümkündür (Bkz. Nota Örneği 2).

Boulez'in aynı dönemde bestelediği *Piano Sonata No. 3* (1955-1957), iki piyano için *Structures I-II* (*Yapılar I-II*) (1956-1961), soprano ve piyano için *Pli selon pli* (*Kat Üstüne Kat*) (1957-1962) isimli eserleri de rastlamsallık örnekleri içeren diğer yapıtlar arasında yer almaktadır (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 272).

20. yüzyılda Batı Avrupa merkezli gelişen çağdaş müzik, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından etkisini Doğu Bloğu içinde bulunan Polonya, Macaristan ve Yunanistan gibi ülkelerde de göstermiştir. Doğu Avrupalı besteciler ses malzemesini ve müzik formlarını Batı Avrupalı bestecilere göre çok daha serbest bir biçimde ele almışlardır. Bu bağlamda besteleme tekniklerini tamamen özgün bir düzlemde ele alan bestecilerden biri de Polonyalı besteci Witold Lutoslawski'dir (1913-1994).



The image displays a page of musical notation for Stockhausen's *Klavierstück XI*. It features several systems of music with various dynamics and markings. Key markings include  $T^{\circ} 1$  *pp*,  $T^{\circ} 4$  *f*,  $T^{\circ} 6$  *ppp* *N*, and *ad lib.* *ff*. There are also performance instructions in German, such as "(pp) bei Wiederholung" and "siehe Takte erst bei Wiederholung". The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings.

**Nota Örneği 2:** Stockhausen, *Klavierstück XI*, kesit (Stockhausen, *Klavierstück XI*, Universal Edition No. 12564 LW).

Lutoslawski, 1961 yılında yazdığı *Jeux Vénitiens* (*Venedik Oyunları*) adlı yapıtında sınırlı rastlamsallık (*limited aleatory*) anlayışını ortaya koymuştur. Besteci bu yapıtında geleneksel notasyon sistemini kullanmış ancak, bu notaları partisyonda ölçü çizgisi kullanmaksızın birbirinden ayrı karakterler içeren kutucuklar içinde yazmıştır. İcracı bu kutucuklarda bulunan notaları yaklaşık süre değerlerinde seslendirir. Lutoslawski bu yapıtında rastlantıyı Cage'den farklı olarak besteleme sürecinde değil, icra esnasında ortaya çıkacak belirsizlik alanlarını oluşturmak amacıyla kullanmıştır (Bkz. Nota Örneği 3). Yapıtın bu bağlamda Yayalar ve Yüceer'in açıklığa ilişkin belirttikleri kategorik yapının ikincisi içerisinde yer aldığı söylenebilir.

The image shows a page of musical notation for Lutoslawski's *Jeux Vénitiens*, 4. bölüm. The score is highly complex, featuring multiple staves for various instruments including Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Trumpet (trba.), Trombone (trbn), and Piano (pf.). The notation is characterized by dense, overlapping patterns and dynamic markings such as *ff*, *fzucc.*, *regato*, and *mf*. There are also performance instructions like "Il picc." and "ca 171". The score is organized into sections with specific markings like  $\Pi_1$ ,  $\Pi_2$ ,  $\Pi_3$ ,  $\Pi_4$ ,  $\Pi_5$ ,  $\Pi_6$ ,  $\Pi_7$ ,  $\Pi_8$ ,  $\Pi_9$ ,  $\Pi_{10}$ ,  $\Pi_{11}$ ,  $\Pi_{12}$ ,  $\Pi_{13}$ ,  $\Pi_{14}$ ,  $\Pi_{15}$ ,  $\Pi_{16}$ ,  $\Pi_{17}$ ,  $\Pi_{18}$ ,  $\Pi_{19}$ ,  $\Pi_{20}$ ,  $\Pi_{21}$ ,  $\Pi_{22}$ ,  $\Pi_{23}$ ,  $\Pi_{24}$ ,  $\Pi_{25}$ ,  $\Pi_{26}$ ,  $\Pi_{27}$ ,  $\Pi_{28}$ ,  $\Pi_{29}$ ,  $\Pi_{30}$ ,  $\Pi_{31}$ ,  $\Pi_{32}$ ,  $\Pi_{33}$ ,  $\Pi_{34}$ ,  $\Pi_{35}$ ,  $\Pi_{36}$ ,  $\Pi_{37}$ ,  $\Pi_{38}$ ,  $\Pi_{39}$ ,  $\Pi_{40}$ ,  $\Pi_{41}$ ,  $\Pi_{42}$ ,  $\Pi_{43}$ ,  $\Pi_{44}$ ,  $\Pi_{45}$ ,  $\Pi_{46}$ ,  $\Pi_{47}$ ,  $\Pi_{48}$ ,  $\Pi_{49}$ ,  $\Pi_{50}$ .

**Nota Örneği 3:** Lutoslawski, *Jeux Vénitiens*, 4. bölüm, sınırlı rastlamsal yapı (Lutoslawski, 1962).



Rastlamsallık ve belirsizlik anlayışı Doğu Avrupalı bestecilerin elinde giderek yoğunlaşan birer ses dokusuna dönüşmüştür. Bu bestecilerden biri de Polonyalı besteci Krzysztof Penderecki'dir (1933). Penderecki ilk dönem yapıtlarında, sesleri büyük ölçüde alt ve üst kromatikleriyle birlikte kullanarak yoğun ses dokuları elde etmiş ve tekil ses düşüncesini kütleli ses grubuna (*cluster*) dönüştürmüştür (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 279). Bestecinin kütleli ses grupları düşüncesiyle bestelediği ilk yapıtı, 52 yaylı çalgı için yazdığı *Threnody to the Victims of Hiroshima*'dir (*Hiroşima Kurbanları İçin Ağıt*). 1960 yılında tamamlanan yapıtta ses malzemesi, grafik notasyon anlayışıyla harmanlanmış ve sesler ezgisel değil, dokusal bir bağlamda ele alınmıştır. Her bir partisi bağımsız bir yapıda ele alınmış olan yapıtta belli belirsiz olan ritmik yapılanma, kısmi olarak verilen ses perdesi değerleriyle birlikte (grafik notasyon çerçevesinde) icracılar tarafından serbest bir şekilde seslendirilir (Bkz. Nota Örneği 4). Bestecinin bu yapıtı, üst yapısının kendisi tarafından belirlendiği ancak detaylarının icracı tarafından seslendirildiği bir organizasyon olarak ele alınması bağlamında, Shōno'nun 2a. (Bkz. dipnot 8) kategorisi içinde değerlendirilebilir.

**Nota Örneği 4:** Penderecki, *Threnody to the Victims of Hiroshima*, kütleli ses grubu (Burkholder ve ark. 2010, s. 951).

1950'li yıllardan itibaren Amerika ve Avrupa'da etkisini gösteren müzikte açıklık kavramı, Türk bestecileri de etkisi altına almıştır. Bu bestecilerin başında çok yönlü kişiliğiyle çağının hemen hemen tüm estetik ve teknik ölçütlerini kavrayan ve yapıtlarını çağdaşlarıyla eşzamanlı

olarak yenilikçi bir biçimde ortaya koyan, ikinci kuşak Türk bestecilerinden İlhan Usmanbaş gelmektedir.

Nemutlu'ya göre (2015) Usmanbaş'ın rastlamsallığa yöneliminin ilk örneği 1957 tarihli *İki Piyano İçin Üç Bölüm* adlı yapıtında görülmektedir. Yayalar ve Yüceer'e göre (2015) bu yapıt Usmanbaş'ın kontrollü açıklık içeren ilk denemesi olarak göze çarpmaktadır. Usmanbaş bu yapıtında nota başları ile kuyruklarını birbirlerinden ayırarak iki ayrı düzlemde bulunmalarını sağlamıştır. *Perpetuum* hareket olarak adlandırılan bu yazı herhangi bir ritmik doku oluşturmaz. Bu yapının üzerinde ise dizek içinde yer alan belirgin bir ritmik yapılanma bulunmaktadır. Ritmik yapılanma, alt partide yer alan *perpetuum* hareket içinde yer alan notalara göreceli bir nirengi noktası vermektedir (Bkz. Nota Örneği 5). Böylece Usmanbaş yapı tasarımında görsel/grafiksel bir olay örgüsü elde etmiştir. Ritmik yapının *perpetuum* hareket içinde yer alan notalara vermiş olduğu bu göreceli nirengi noktaları, yapıtı tam olarak açık bir düzlem içine sokmasa da bu yolda girilen önemli bir adım olarak değerlendirilmektedir.



Nota Örneği 5: Usmanbaş, *İki Piyano İçin Üç Bölüm*, II. bölüm, I. dizek (Çöloğlu, 2015, s. 148).

Usmanbaş, 1960 sonrası yapıtlarında geleneksel nota yazımından giderek uzaklaşmaya başlamış ve rastlamsal yapıları daha da ön plana çıkartmaya başlamıştır. Bestecinin *Viyola ile Piayano İçin* (1961), *Ölümsüz Deniz Taşlarıydı* (1965), *Soruşturma* (1965) gibi yapıtları, ritmik yapıların belirlenmesinde orantılı notasyon (*time notation*)<sup>9</sup> sisteminin kullanıldığı rastlamsal yapıtlara örnek olarak gösterilebilir (Türkmen, 2015, s. 77-78).

Usmanbaş'ın eserlerinde yer alan ritmik rastlamsal yapılar, bestecinin *Rastlamsallar* serisi (1967-68), *Biçim/Siz* (1968), *Kaynak* (1968), *Bale İçin Müzik-Çeşitlemeler* (1968) adlı yapıtlarında müziğin diğer parametrelerine yayılmıştır (Türkmen, 2015, s. 78).

Müzikte açıklığın en önemli göstergelerinden biri olan rastlamsallık, 1950'li yıllardan itibaren bestecilerin yapıtlarında yer almaya başlamış ve 1960'lı yıllara gelindiğinde bu öge müziğin hemen hemen tüm parametrelerine uygulanarak radikal bir hâle gelmiştir. Ancak 1970'li yıllardan itibaren müzikte rastlamsallık orantısız olarak azalma eğilimi göstermeye başlamıştır. Yayalar ve Yüceer'e göre bu durum normalleşme süreci olarak adlandırılmaktadır. Bu süreç, rastlamsal yapıların, besteciler tarafından herhangi bir stil gözetmeksizin kullanımını ifade etmektedir (Yayalar ve Yüceer, 2015, s. 184).

<sup>9</sup> Orantılı notasyon (*time notation*): Dizek üzerinde ölçü çizgisi yerine notaların hangi ölçüde çalınacağını "ima eden" küçük çentikler ya da kesik çizgiler yer almaktadır. Besteci bu notalama sistemini kullanarak, (uzunluğu belli olmayan notaların birbirlerine ve kılavuz çizgiye göre oranları ve konumları aracılığıyla) icracının yapıtı göreceli bir biçimde seslendirmesini amaçlar. Böylece partiyonda ritmik yapılanma kesin bir biçimde gösterilmez, esnek bir biçimde "ima" edilir.



1970'li yıllardaki bu normalleşme sürecinin etkisi Cengiz Tanç'ın yapıtlarında da gözlemlenmektedir. Tanç'ın *Sentez I* (1975) ve *Yankılar* (1978) isimli yapıtları, açık yapıtın önemli öğelerinden olan rastlamsallık unsurlarını içermesi bakımından önemlidir. Bestecinin kutu ile sınırladığı bu alanlar aynı zamanda “Liberò, senza sincronita” (“serbest, senkronuz”) ve “Liberò, approx. sincronita” (“serbest, göreceli senkron”) gibi terimlerle ifade edilmiştir.

*Sentez I*'in 106. ölçüsünde yer alan trompet partisi, yatay ekseninde yer alan ve kutucuk ile sınırlandırılmış bir kesit içermektedir. Bu kesitte yer alan motiflerin ses ve ritmik değerleri belirtilmiş olsa da “Liberò, senza sincron”. ifadesi nedeniyle, üç trompet tarafından herhangi bir metrik düzene bağlı kalınmaksızın seslendirilmesi gerekmektedir. Motifler herhangi bir ölçü rakamıyla örtüşmez, bu nedenle kesit içinde kalan motifler birbirlerinden nefes işaretleriyle ayrılır ve böylece icracı motifleri yaklaşık bir değer ile seslendirir (Bkz. Nota Örneği 6). Bu durum söz konusu yapıta rastlamsal bir karakter kazandırır.



**Nota Örneği 6:** Tanç, *Sentez I*, 106-110. ölçüler, trompet partisi (El Yazması Partisyonun Transkripti).

*Yankılar*'ın 107. ölçüsünden itibaren üflemeli çalgılar “Liberò, approx. sincron.” ifadesi altında sınırlı rastlamsal bir yapı içinde kurgulanmıştır (Bkz. Nota Örneği 7).



**Nota Örneği 7:** Tanç, *Yankılar*, 106-113. ölçüler (El Yazması Partisyon).

Yukarıda yer alan yapıtların özellikleri aynı zamanda Paul Griffiths'in müzik yapıtlarında açıklığa dair üç önermesiyle de örtüşmektedir. Griffiths'e göre (aktaran Yayalar ve Yüceer, 2015) açıklığın üç ana ögesi şöyledir:

1. Orantılı notasyon (*time notation*).
2. *Ad libitum* tekrar: Notalar kutu içine alınarak icracı tarafından verilen yönergelere göre çalınır.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Tanç, yapıtlarında “*ad libitum*” yerine “*Liberò, senza sincronita*” veya “*Liberò, approx. sincronita*” ifadelerini kullanmıştır.

3. Kısıtlanmış doğaçlama: Figürlerin şekli belli olan ancak notaları ve ritmik yapısı belli olmayan görsel notalardır. Besteci bu pasajlarda icracının bu görsel notaların sınırları içinde doğaçlama yapmasını bekler (Yayalar ve Yüceer, s. 185-187).

Tanç'ın yapıtlarında yukarıda yer alan her üç maddenin de kullanıldığı görülmektedir. Nota Örneği 6'da yer alan pasaj incelendiğinde, ilk maddede yer alan orantılı nota yazısının, nefes işaretleriyle ayrılmak suretiyle yazıldığı görülecektir. İcracı ölçü rakamına uymayan bu motifleri görece bir ritmik yapı içinde seslendirmektedir. İkinci maddede yer alan *ad libitum* tekrar ise Tanç'ın yapıtlarında kutu içine alınarak, "Libero, senza sincron." ve "Libero, approx. sincron." gibi terimlerle ifade edilmiştir (Bkz. Nota Örneği 6, Nota Örneği 7). Tanç bu yapıların bittiğini ve pasajın normal metrik düzene döndüğünü ifade etmek için "con sincron" ifadesini kullanmaktadır. Bu yönüyle Tanç'ın buradaki yaklaşımının, Lutoslawski'nin "a battuta" ve "senza battuta" terimleriyle benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Üçüncü madde ise yine kutu içinde yazılmış notalardan, "Libero, senza sincron". ile ifade edilen yapılar için geçerlidir. Bu yapı içinde yer alan motifleri oluşturan seslerin sırası icracı tarafından değiştirilebilmektedir.<sup>11</sup> Tanç'ın rastlamsal yapıları Lutoslawski'nin yapıları ile benzer özellikler taşımaktadır. Her iki besteci de sınırlı olarak kullandıkları rastlamsal yapıları kompozisyonun akışını etkileyen önemli yapısal bloklar olarak kullanmışlardır.

## Sonuç

20. yüzyıl ile birlikte kuantum fiziğinin belirsizlik kavramı ve Einstein fiziğinin temelini oluşturan görelilik kuramı gibi yeni teoriler, nesnel dünyanın algılanmasında yeni düşünce modellerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanat alanında da etkisini gösteren bu yeni düşünce modelleri, çağdaş sanatta her defasında farklı bir biçime bürünen, çeşitli belirsizlik düzeylerinin, olasılık ve rastlamsallık alanlarının hâkim olduğu; anlam, biçim ve yorum açısından "açık" olan bir yapıtın poetikasını öne sürmektedir. Sanat yapıtıyla yorumcu arasında yeni bir diyalektik ilişki ortaya koyan açık yapıt kavramı, sahip olduğu belirsizlik alanı ile birlikte yorumcuyu da yaratı sürecinin bir parçası hâline getirir. Böylece sanat eseri her defasında farklı bir yorumlama ve alımlama süreci içinde varlığını sürdürür.

Sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı arasında ortaya çıkan bu devingen ilişki, etkisini çağdaş müzik yapıtlarında da göstermiştir. İlk kez Amerikalı besteciler tarafından estetik bir araç olarak kullanılan açıklık kavramı kısa bir süre içinde Avrupa'da da etkisini göstermiştir. Amerikalı ve Avrupalı besteciler arasında müzikte belirsizlik ve rastlamsallık kavramlarının kullanımı her ne kadar farklı düzlemlerde ele alınmış olsa da nihayetinde ortaya çıkan "açıklık" anlayışı ile alımlayıcı besteleme sürecinin bir parçası haline gelmiştir. 1950'li yıllarda müzik alanında ortaya çıkan yenilikçi yönelimler, İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç gibi Türk bestecilerin de ilgisini çekmiştir. Usmanbaş, kompozisyonlarında açık yapıtın en önemli parametrelerinden biri olan rastlamsallık anlayışını çoğunlukla grafik notasyon tekniği ile ele alırken; Tanç, aynı anlayışı geleneksel notasyon tekniği ile kullanmıştır.

Müzikte açıklığın en önemli göstergelerinden biri olan rastlamsallık, 1950'li yıllardan itibaren bestecilerin yapıtlarında yer almaya başlamış ve 1960'lı yıllarda müziğin hemen hemen tüm parametrelerine uygulanarak radikal bir hâle gelmiştir. 1970'li yıllara gelindiğinde ise müzikte rastlamsallık anlayışı orantısız olarak azalma eğilimine girmiş ve nihayetinde bestecinin yapıt tasarımında kullandığı diğer müzikal araçlardan biri hâline gelmiştir.

<sup>11</sup> Tanç, *Yankalar*'ın 105. ölçüsünde kullandığı rastlamsal yapı için "seslerin sırası değişebilir" ifadesini kullanmıştır.





## Kaynaklar

- Barthes, R. (2013). *Dilin Çalışma Sesi* (A. Ece, N. K. Sevil, E. Göktepe, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baştürk, E. (2018). Post Yapısalcı Teori Bağlamında Post-Panoptik Gözetimin Küresel Politikası. *Journal of Political Sciences*, 27 (1), ss. 47-68.
- Beard, D., Gloag, K. (2015). Müzikolojide Anahtar Bir Kavram: Postyapısalcılık (Ö. C. Satır, Çev.) *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 4 (3), ss. 787-790.
- Boran, İ. ve Şenürkmez K.Y. (2007). *Çoksesli Batı Müziği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burkholder, J.P., Graut, D.J., Palisca, C.V. (2010). *A History of Western Music*. U.S.A. : W.W. Norton & Company, Inc.
- Cage, J. (1951). *Music of Change*, New York: Henmar Press Inc.
- Cage, J. (1961). *The Future of Music:Credo*. (Konuşma tarihi: 1937, konuşmanın ilk basım tarihi 1958). Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press. 20.02.2021 tarihinde <https://static1.squarespace.com/static/560364c7e4b01e8e3a063eao/t/5c532a39562fa7e1faa39514/1548954169490/John+Cage-sound-whitechapel-documents-of-contemporary-art.pdf> adresinden edinilmiştir.
- Çöloğlu, M. E. (2015). Usmanbaş Partisyonları. A. Köksal, M. Nemetlu, K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı* içinde (ss. 143-166). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Demirtaş, M. (2016). “Yazarın Ölümü” ve “Geri Dönüşü”: Yazarın Rolü Üzerine Bir Değerlendirme, *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (13), ss. 48-56.
- Duman, M. A. (2015). Belirsizliğin Yargıçları Yahut Russell, Pierce, Black, Hempel, Wittgenstein, Waismann, Quine ve Schaff'ta Belirsizlik Konusunun Dil Bilimi ve Felsefe Açısından Ele Alınması. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3 (14), ss. 215-217. 27.02.2021 tarihinde [http://www.asosjournal.com/files/asosjournalmakaleler/1137628201\\_644%20Mehmet%20Akif%20Duman.pdf](http://www.asosjournal.com/files/asosjournalmakaleler/1137628201_644%20Mehmet%20Akif%20Duman.pdf) adresinden edinilmiştir.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. (T. Esmer, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Göksel, N. (2006). *Umberto Eco'da Yorumlamanın Sınırları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 20.03.2021 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> adresinden edinilmiştir.
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., Yolsal, Ü.H. (2003). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Huyssen, A. (1994). Postmodernin Haritasını Yapmak. (M. Küçük, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.
- Küçük, M. (1994). Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi. (M. Küçük, Der.) Ankara: Vadi Yayınları.
- Laclau, E. (1995). *Politika ve Modernitenin Sınırları*. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Lutoslawski, W. (1962). *Jeux Vénitiens*. PWM Edition Moeck Nr: 5012.
- Liotard, J.F. (1997). *Postmodern Durum* (2. Baskı). (A. Çiğdem, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.
- Manav, Ö., Nemetlu, M. (2011). *Müzikte Alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Nemetlu, M. (2015). Sekizil Üzerine. A. Köksal, M. Nemetlu, K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı* içinde (ss. 128-142) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Orkunoglu, Y. (2007). *Nietzsche ve Postmodernizmin Gerçek Yüzü*. Ceylan Yayıncılık.
- Sarup, M (2019). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Stockhausen, *Klavierstück XI*, Universal Edition No. 12564 LW.

Soydan, M. (2008). *Postyapısalcı Bir Okumayla EURIMAGES Destekli Türk Filmlerinin Çözümlemesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. 20.03.2021 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> adresinden edinilmiştir.

Şaylan, G. (1999). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.

Şenürkmez, K.Y. (2015). Açık Yapıt-Müzik İlişkisi Bağlamında İlhan Usmanbaş'ın Üretimine Bir Bakış. A. Köksal, M. Nemutlu, K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı* içinde (ss. 113-127) İstanbul: Pan Yayıncılık.

Tanç, C. (1975). *Sentez – I*. İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.

Tanç, C. (1978). *Yankılar*. İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.

Kennedy, M. (1996). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. New York: Oxford University Press.

Türkmen, O. (2015). İlhan Usmanbaş'ın Müziğinde Merkez Kavramı Bağlamına Bir Bakış. A. Köksal, M. Nemutlu, K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı* içinde (ss. 70-81) İstanbul: Pan Yayıncılık.

Webern, A. (1937). *Variations for Piano*. Vienna: Universal Edition. Plate U.E. 10881. 20.02.2021 tarihinde [https://imslp.org/wiki/Variations\\_for\\_Piano,\\_Op.27\\_\(Webern,\\_Anton\)](https://imslp.org/wiki/Variations_for_Piano,_Op.27_(Webern,_Anton)) adresinden edinilmiştir.

Yayalar, T., Yüceer, E.M. (2015). Özgürlüklerin Sınırlarında: Usmanbaş'ın Müziğinde Açıklık Kavramı. A. Köksal, M. Nemutlu, K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı* içinde (ss.167-187) İstanbul: Pan Yayıncılık.

