

Makale Geliş Tarihi | Received: 28.02.2024

E-ISSN: 2148-9327

Makale Kabul Tarihi | Accepted: 27.03.2024

<http://dergipark.org.tr/kilikya>

Araştırma Makalesi | Research Article

## DELEUZE VE MÜZİK: KLASİK, CAZ VE ELEKTRONİK MÜZİĞİN İMKANLARI

Bahattin UZUNLAR\*

**Öz:** Bu yazıda müziğin, Deleuze ve Guattari felsefesinin içkinlik/aşkınlık düzlemi, pürtüklü/kaygan uzam, organsız beden, yersiz-yurtsuzlaşma ve refrain gibi temel kavramlarıyla girmiş olduğu rezonans ilişkilerini serimleyerek, bir oluş bloku olarak sahip olduğu dönüştürücü gücü; 'diyagonal' kavramından hareketle klasik müzik, 'doğaçlama' kavramından hareketle caz müzik, 'sintisyazır' dan hareketle de elektronik müzik örnekleriyle açık kılmaya çalışacağım. Bu örnekler üzerinden müziğin sınırları zorlama ya da aşma serüveni, kısaca Deleuze'ün ifadesiyle müziğin organsız bedene ulaşma çabası çalışmanın temel derdini oluşturacaktır. Bu amaçla çalışmada, müzikte sınırları aşma deneyim örnekleri olarak Deleuze'ün sıklıkla referans verdiği Boulez'e, elektronik müziğin kuramsal ve deneysel temellerini oluşturan Varèse'ye ve de free jazz'ın öncüsü Coleman'a yer vereceğim. Bestecinin arayışları ile müzik ve yaşam arasında içkin bağlantılara yönelik yeni yaratım yollarının keşfinin; statik, insan merkezci molar özne anlayışından çıkıp, oluş sürecindeki kuvvet akışlarının kavşağındaki bir bedeni oluşturma olanağını düşünmeye çalışacağım.

**Anahtar Kelimeler:** Deleuze, Boulez, Coleman, Varèse, Müzik

## DELEUZE AND MUSIC: POSSIBILITIES OF CLASSICAL, JAZZ AND ELECTRONIC MUSIC

**Abstract:** In this essay, I shall point out the vibrations emitting from the philosophy of Deleuze and Guattari through its peculiar and fundamental concepts, such as plane of immanence, plane of transcendence, bodies without organs, deterritorialization and refrain, and I shall elaborate its transformative power as a becoming-bloc by focusing on 'diagonal' in classical music, 'improvisation' in jazz and 'synthesizer' in electronic music. In this regard, the focus of my article is how the borders of music are pushed forward and even transgressed, how the music is struggled to achieve to become a body without organs, in Deleuze's words. To show this, I shall examine Boulez and Varèse, whom we owe theoretical and experimental foundations of electronic music. In addition to those who were mentioned by Deleuze's himself, Coleman, the

\*Dr. Öğretim Üyesi | Assistant Professor

Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, Türkiye | Karamaoglu Mehmetbey University, Faculty of Literature, Department of Philosophy,

buzunlar@kmu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-2913-3988.

Uzunlar B. (2024), Deleuze ve Müzik: Klasik, Caz ve Elektronik Müziğin İmkânları. *Kilikya Felsefe Dergisi*, (1), 84-106.

pioneer of free jazz, shall be welcome. In the light of these examples, I shall reflect on the possibility offered by composer's search and by her/his discoveries regarding the internal relations between music and life to create a body crossed by forces in flow, instead of a static, anthropocentric molar subject.

**Keywords:** Deleuze, Boulez, Coleman, Varèse, Müzik

## 1. Giriş

Deleuze *Kritik ve Klinik'de* edebiyat, *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge'de* sinema, *Duyumsamanın Mantığı'nda* resim sanatı üzerine tekil ve kapsamlı çalışmalar ortaya koymasına rağmen müzik sanatına dair bağımsız bir çalışma ortaya koymamıştır. Müzik, *Felsefe Nedir?* ve *Diyaloglar'* da yer yer Deleuze ve Guattari felsefesinin temel kavramlarıyla bağlantılı bir şekilde karşımıza çıkar. Bununla beraber Boulez'in 1978 yılında Paris'te düzenlediği IRCAM'daki seminerde Deleuze, müzik üzerine "Rendre audible des force nonaudible par elles-memes"<sup>1</sup> başlıklı bir konuşma yapmıştır. Ancak müzik bir yersiz-yurtsuzlaşma gücü olarak Deleuze ve Guattari'nin felsefi problemleri ile bağlantılı, yaratıcı bir işleyiş şeklinde *Bin Yayla'nın* onuncu, on birinci ve son yaylalarında daha kapsamlı bir şekilde yer alır. Deleuze ve Guattari bu yaylalarda Messiaen, Boulez, Cage ve Varèse gibi müzisyen ve müzik kuramcıları ile kurduğu ilişkilerle müziğin yaşamın içkin deneyimine dair olanağına, yaratıcı ve yeni olanı düşünmedeki önemine işaret ederler. Edimsel olana içkin, farklılıkların kendisinden farklılaştığı birey-öncesi tekillikler alanı olan virtüelin edimselleşme sürecine yönelik felsefi pratikleri, bu müzisyen ve müzik kuramcıları üzerinden de düşünülebilir. Yaratıcı ve yeni olanın düşünümü yönünde (minör) müzik, aşkın olanın belirleyiciliğinde oluşturulan temsili düşünce ve hiyerarşik ilişkilerin cereyan ettiği aşkınlık düzlemine benzer şekilde işleyen klasik müzikteki tonalitenin temsil edici ilkesine karşı, müzikal varoluşları süregelen varyasyonlarda kimliksizleştiren bir bloklar sistemi olarak düşünülür. Nasıl sinema sanatı hikâye anlatmak için hareket-süre blokları, resim sanatı çizgi-renk blokları oluşturursa müzik de aynı amaçla, önceden tasarlanmış bir model ya da organizasyon planından uzak, yalnızca ses blokları üreterek, imal edilen aşkın koordinatlardan sıyrılmaya olanağına sahip bir akış ya da oluş formu olarak düşünülür. Bu yönüyle müzik bir oluş bloku olarak Deleuze ve Guattari felsefesinde kendi özerk konumunda karşımıza çıkar. Bu bağlamda çalışmada Deleuze ve Guattari tarafından oluş problemi ile ilişkilendirilen müziği, Deleuze felsefesinin temel kavramlarıyla ilişkisi içerisinde öncelikle Boulez'in tonaliteyi aşma girişimi olarak "diyagonal" kavramından hareketle anlamaya çalışacağım. Sonrasında ise müzikte temsili aşma yönünde iki farklı sınır deneyim örneği olarak da düşünebileceğimiz caz müzik ve elektronik müzik örneklerini yine Deleuze ve Guattari felsefesinin kimi kavramlarıyla ilişkilendirerek çoklu ve yeni bir bedenini ya da yaşamın olanaklarını düşünmeye çalışacağım.

<sup>1</sup> Deleuze'ün IRCAM'daki bu konferansı David Lapoujade'in yayına hazırladığı Deleuze'ün *İssız Ada ve Diğer Metinler: Metinler ve Söyleşiler 1953-1974* adlı kitabına da eklenmiştir. Söyleşinin tamamını izlemek için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=lyfhwRmyw9Y> son erişim: 09.11.2022.

## 2. Bir Oluş Problemi Olarak Rizomatik Müzik

Deleuze ve Guattari *Bin Yayla*'nın onuncu yaylasında 'müzik-oluş' başlığı altında müziği oluş problemiyle ilişkilendirirler. Onlar için oluş sürecinde bedenler; sadece hızlar ve yoğunluklar, hareket vektörleri ve duygulanım kapasiteleridir. Tüm tekillikleri birbirinin aynı kılarak asimile eden, planlı, düzenli ve statik bir örgütlenme düzenine girmeden bir araya gelen çok sayıda heterojen ve kaotik ögenin kimliği olarak oluş, molar bir bütünlük ya da toplanış değil moleküler çokluktur. Molar toplanışlar, devinim haldeki bedenlerin bu heterojen ve kaotik çokluğunun olumsuzlanması ya da kesintiye uğratılması ile aşkınlığın yaşama egemen kılınma sürecidir. Bu nedenle de oluş, temsili düşüncenin aşkınlığa referansla kurguladığı bu molar toplanışların düzleminden (pürtüklü-uzam), yaşamın sonsuzlaşan ve öngörülemeyen olanaklarının ya da akışın düzlemine (kaygan-uzam) katılmadır.<sup>2</sup> Deleuze'e göre bütün oluşlar molekülerdir: hayvan, çiçek ya da taş bunlar molar özne ya da obje değil moleküler çokluklardır. Bu durum insan için de geçerlidir. Bir kadın-oluş ya da bir çocuk-oluş vardır ki bunlar organize edilmiş organlara ve işlevlere sahip bir özne olarak molar kadın ve çocuğa benzemez. Bu oluşlarda söz konusu olan, bir kadın ya da çocuk biçimini taklit etmek değil majör karşıtlıkları ortadan kaldırarak, moleküler bir kadın ya da çocuğu üretmektir (Deleuze ve Guattari, 2005: 275). Bu bağlamda moleküler-oluşlar, molar standart ya da kodları bozma yönünde bir yersiz-yurtsuzlaşma süreci; kadın-erkek, çocuk-yetişkin ya da insan-hayvan şeklinde oluşturulmuş olan karşıtlıkları ortadan kaldırarak, Deleuze'ün ifadesiyle bir tür ayırt edilemezlik bölgesi oluşturmak, molar toplanışların aşkınlığına karşı içkinliğe katılmadır. Farkı tekrar olarak, tekrarı da farklılık olarak ayırt etme süreci şeklindeki Deleuzecü moleküler-oluşlar, çoklukları olumlayan bağlantılar kurarak farkın inşası ve olumlanması olarak yaratıcı bir üretim sürecidir.

Bu yaratıcı süreç aynı zamanda, bizleri belirli bir düşünce ve yaşam biçimlerine hapseden düzeneklerin farkına varılarak, onlardan kurtulma yönünde kaçış çizgilerinin oluşturulmasına olanak sağlayan yersiz-yurtsuzlaştırma gücüdür. Deleuze'e göre bir oluş çizgisi, bağladığı ya da onu oluşturan noktalarla tanımlanmaz. Çünkü bir noktada her zaman bir başlangıç ya da varış yeri söz konusudur. Oluş başlangıç ve bitişin geçersiz kılındığı sürekli bir ortada olma, sınır ya da kaçış çizgisidir (Deleuze ve Guattari, 2005: 293). Deleuze için müzikteki yersiz-yurtsuzlaşma hareketinde de merkezi bir nokta olarak ses bloğu ortadan kalkar. Noktalar, koordinat ve ölçümler gibi statik öğelerin terkedilerek hep ortada olan yersiz-yurtsuz ritmik oluş-blokları ile kimsesiz bir arazi oluşturulur. Yersiz-yurtsuz müzik, bir noktadan başka bir noktaya yerleşen, formların olmadığı, başlangıcı ve sonu olmayan varyasyonların yeridir. Verili olanı

---

<sup>2</sup> Deleuze ve Guattari *Bin Yayla*'da kaygan ve pürtüklü zaman-uzam ayrımı yaparlar. Molar örgütlenmelerin uzamı olan pürtüklü uzam, iktidar aygıtının işleyebileceği şekilde aşkın örgütlenme biçimlerinin dizayn ettiği homojen ve bütünlüklü organizmaların düzlemidir. Bu bağlamda pürtüklü uzam edimsel düzleme karşılık gelir. Buna karşılık göçebe savaş makinesi tarafından oluşturulan kaygan uzam, herhangi bir aşkın ilkeye gönderme yapmadan yaşamın içkin oluşlarını ifade eder. Molar örgütlenmelerin değil, heterojen çokluklar olarak moleküler bireyleşmelerin ve kaçış çizgilerinin düzlemidir. Bu bağlamda da yaşamın içkin kuvvetlerine ve akışlara vurgu yapan virtüel düzleme karşılık gelir.

aşarak tekinsiz olan bir yeni'yi düşünme yönünde bir çaba olarak düşünebileceğimiz minör müzik, Deleuze felsefesi için önemli bir uğrak yeri olarak düşünülebilir. Ve bir yersiz-yurtsuzlaşma gücü olarak oluş sürecine bağlanan müzik, karşıtlıklar oluşturmak ya da ötekileştirmek yerine sesin cinsiyetten ve tüm ayrımlardan kurtularak molekülerleştiği bir yersiz-yurtsuzlaşma süreci olarak Deleuze felsefesinde belirir.

Deleuze'e göre "moleküler olan, kosmos ile ilkel bir iletişim kurma kapasitesine sahip" olandır (Deleuze ve Guattari, 2005: 345). Deleuze ve Guattari, kozmik olanla müzik arasındaki bu ilişkiyi, yerli-yurtlulaşma ve yersiz-yurtsuzlaşma unsuru olarak gördükleri refrain (ritournelle/nakarat)<sup>3</sup> kavramından hareketle kurgularlar. Refrain, Yücefer'in belirttiği gibi *Bin Yayla'* da bir oluş, bir ifade bloğu olarak ele alınan müziğin, bu ifade bloğuna karşılık gelen, kısa motiflerin tekrarı ile oluşan müzikal içerik ya da müziğin malzemesidir (Yücefer, 2021: 23). Bir müzik parçasının tekrar eden kısa motifleri olarak Refrain, "yer-yurt düzenlemesine doğru gider, oraya yerleşir, ya da oradan dışarı çıkar. Genel bir anlamda, bir yer-yurt çizen ve yer-yurtsal manzaralarla gelişen her tür ifade malzemesi bütündür" (Zourabichvili, 2011: 137). Kısa motiflerin ritmik tekrarları sonucu bir tür yoğunlaşma katsayısını ifade eden yerli-yurtlulaşma ve yersiz-yurtsuzlaşma süreçleri olarak refrainlerde, Sütçü'nün de ifade ettiği gibi "özü itibarı ile seslerin, belli bir ritim tutturması herhangi bir merkez veya düzeneğe göre gerçekleşmez. Ancak ritmin bir tekrara dayanması, doğasından hareketle geçici bir yurtlanma sağlar. Sesin akışkan, yayılımlı ve sürekli hareketli olma özelliği, onun herhangi bir noktaya tutunmasını engeller. Tabi ki sesin yol açtığı bu durum, bir dağınıklık, düzensizlik veya dengesizlik değildir. Daha ziyade yersiz-yurtsuzlanmanın olduğu bir büyük ilişkiler akışında geçici bir yurtlanmadır" (Sütçü, 2019: 132).

Herhangi bir kökeni işaret etmeden bizi süreksiz bir varyasyon alanına açan, bu yer-yurtla ve kozmosla ilişkili olarak Deleuze felsefesinde karşımıza çıkan refrainler, bu yönüyle sabit özlere ya da özdeş kimliklere başvurmadan yaşamın ne olduğu üzerine düşünebilmenin bir tür yolu, yaşamı ağaçvari bir şekilde hiyerarşik sınıflandırmaya tabi tutulmuş, homojen bir yapı olarak değil de içkin sonsuz bağıntı ve heterojenliğin barındığı bir rizom olarak düşünebilmenin bir aracı olarak *Bin Yayla'*nın önemli kavramlarından biridir. Deleuze ve Guattari, sabit bir nokta arayışı, kendine ait bir bölge ya da çember çizme ve dışarıya açılma şeklinde refrainin üç yönünü belirlerler. Refrainin bu üç yönü *Bin Yayla'* da karanlıkta korkuya kapılmış bir çocuğun mırıldanarak kendini rahatlatma yönünde güvenli bir bölge belirleme çabası örneğinde gösterilmeye çalışılır. Kaos anında kendine dansıyla eşlik ettiği bir motifle istikrar noktası oluşturan çocuk artık evindedir. Ancak bu ev daha önce varolmayan, belirsiz ve kırılğan bir merkezin kaosla kesiştiği yerde organize ettiği sınırlı bir alanın akışıdır. Burada müzikal bir motifle kaosun güçleri dışarıda tutulmaya çalışılarak insanın iç kuvvetlerinin kaybolmaması için kaosa direnmesi sağlanır. Müzik, çocuğun kaosa karşı yaşama

<sup>3</sup> Deleuze ve Guattari'nin kozmik olanla müzik arasındaki ilişkiyi kurgulamak için kullandıkları; yer-yurt arayışını, çizilen yer-yurtta ikamet etmeyi ve yer-yurdun dışına, kaostan kozmosa açılma şeklinde bir yersiz-yurtsuzlaşmayı ifade eden, bazı Türkçe metinlerde 'nakarat' çevirisi ile kullanılan refrain (ritournelle) kavramını, kimi sınırlandırmalardan kaçınabilmek için metinde İngilizcesi olan refrain şeklinde kullanmayı tercih ettim.

tutunmak için kendine korunaklı bir yer yaratma çabası olmuştur. Bir taraftan da her bir refrain, kozmik güçlerle birleşme, yeryüzüne katılma yönünde kozmosa çatlak da açacaktır. Ancak bu kaosun kuvvetlerinin ona baskı yaptığı yöne doğru değil, içsel kuvvetlerin kendi geriliminin açtığı yeni bir yönde, organize ettiği sınırlı alandan dışarıya doğrudur (Deleuze ve Guattari, 2005: 311). Örnekte de görüldüğü üzere refrain, tekin olmayan bir düzlemde sığınılacak kırılğan bir merkez ya da bölge belirleme, bu bölgenin etrafında statik ve sakin bir yaşam alanı düzenleme ve nihayetinde buradan dışarıya, kozmosun kuvvetlerine doğru bir kaçış çizgisi oluşturma çabası ya da sürecidir. Dünyayla birleşme yönünde refrainin kozmosa açtığı bu çizgiler arzu akışının doğurduğu çizgilerdir. Bunlarda herhangi bir model ve program yoktur. Sadece insanı baskılayan sınır ve organizasyonlardan koparan akış ve sessel hareketler vardır (Sütcü, 2019: 139).

Görüldüğü üzere Deleuze'e göre kozmos refrainlerden oluşmaktadır; bu bağlamda müzikteki soru da insanlar kadar doğaya, hayvanlara, elementlere ve çöllere nüfuz eden bir yersiz-yurtsuzlaşma gücü olmasıdır (Deleuze ve Guattari, 2005: 309). Müziğin nihai amacı da aynı şekilde yersiz-yurtsuzlaşmış bir refrain üretmek ve onu kozmosa salmaktır (Deleuze ve Guattari, 2005: 350). Bu yönde Deleuze ve Guattari *Bin Yayla'nın* "1837: Of the Refrain" başlıklı on birinci yaylasında refrain kavramını yerli-yurtlulaşma ve yersiz-yurtsuzlaşma süreçleriyle analiz ederler ve doğada ve sanatta yaratımın yerli-yurtlulaşmadan yersiz-yurtsuzlaşmaya ve yeniden-yerli-yurtlulaşmaya giden süreçte nasıl mümkün olduğunu gösterirler. Müzikal bir içerik olarak ortaya konulan refrainler, biraz önce de ifade ettiğim gibi karanlıkta korkuya kapılmış çocuğun sokakta, yalnız bir ev kadının evde mırıldamaları ya da kuşun şakımaları şeklinde kendilerine güvenli arazi işaretlemeleri *Bin Yayla'da* karşımıza çıkmakta ve müzik bu tarz minör bloklar tarafından kat edilmektedir. Burada çocuğun, kadının ya da kuşun refrainleri birer müzik değil, çocuk-oluş, kadın-oluş ya da hayvan-oluşlarla bir rizomu oluşturan müzikte bloklar oluşturmaktadır. Ulus Baker bu süreci şu şekilde özetler:

"kah kaos dev bir kara deliktir ve orada merkez olarak kırılğan, her an yitirilebilecek bir merkez tayin etmeye uğraşılır. Kah bu noktanın etrafında sakin ve durağan bir 'hava', bir 'tavır' -bir biçim değil- tertiplenir... kara delik ev olmuştur... Kah bu tavrın, bu havanın üzerinde bir çıkış açılır, kara delikten dışarı ulaştıracak. (...) Kaosu temsil eden kara deliğin kendine güvenli bir arazi işaretleyerek evi temsil etmesi (kaostan ritmin doğması) sonrasında bu araziden kaçış çizgisi çizerek kozmosun kuvvetlerine kendini açması. Kaosun kuvvetleri, yeryüzünün, toprağın kuvvetleri, kozmik kuvvetler: Nakaratta [refrain] bunların hepsi yüzleşir, yarışıp durur..." (Baker, 2018: 381-82).

Bununla birlikte müzikal bir öteki-oluş sadece sabit bir refrainin yersiz-yurtsuzlaşması meselesi de değildir. Öteki-oluşta sıradan deneyimden niteliksel olarak farklı bir gerçeklik boyutu ile karşılaşılır. Deleuze ve Guattari gerçek dünyanın iki alanı arasında ayırım yaparlar: sağduyuya bağlı zamansal varlıkların ve süreçlerin alanı olarak edimsel ve saf oluş ve kendini farklılaştıran farktan oluşan virtüel. İşte müzikal bir öteki-oluş örneği edimsel olanla ilişkisinin dışında bir taraftan da virtüel alanı deneyimleme çabasıdır.

Deleuze ve Guattari virtüel ve edimsel olana bağlı olarak refraini ele alarak, refrainlerin hem müzikal hem de müzikal olmayan varlıklarının altını çizerler ve sonrasında da müzik tarihine yönelik refrainin üç anına karşılık gelen Klasisizm, Romantizm ve Modernizm şeklinde dönemselleştirmeye giderler. Deleuze ve Guattari'ye göre, form-madde ilişkisine dayanan Klasisizm, maddenin forma dayalı bir şekilde hiyerarşik düzenlemeye tabi tutulması işidir. Bu yönde klasik sanatçı bir nevi Tanrı gibi maddeye form kazandırma amacıyla kaosu kuvvetlerini örgütleme ve kodlama işine girer. Romantizm'de ise yeryüzü, Klasisizm'de olduğu gibi formla düzenlenmiş ya da kodlanmış bir madde değildir. Yeryüzü toprağın derinliklerindeki kuvvetlerin bir araya geldiği merkez gibidir. Bu nedenle romantik sanatçı, kaosla değil yeraltı ve yeryüzü kuvvetleri arasındaki gerilimle karşı karşıyadır. Onun buradaki işlevi de Tanrı rolündeki klasik sanatçı gibi yaratmak ya da düzenlemek olmayacak, Tanrıya meydan okuyan bir kahramanın yeryüzü üzerine yerli-yurtlu asamblajlar<sup>4</sup> oluşturmasına dönüşecektir. Burada madde düzenlenecek bir kaos değil, süregelen bir varyasyondur ve yeryüzü bir ilişkiler ağına, varyasyona dönüşmüştür. Romantizmde madde ve form arasındaki ilişki de bu yönde formun sürekli bir gelişimi ve maddenin sürekli bir varyasyonuna dönüşür. Bu yeni ilişkisellikte madde, içerik meselesi olmaktan çıkarak ifade meselesi, form da kaosu düzenleyen kod olmaktan çıkarak kuvvetin kendisi haline gelmiştir. Romantizmden sonra Modernizm ise kozmik bir dönem olarak belirir ve asamblaj artık kozmosun güçlerine açılır. Bu yönde Klasisizm ve Romantizm'deki madde-form arasındaki ilişki biçimleri ortadan kalkar. Burada ilişki artık molekülerleşmiş bir madde olan malzeme ve kozmik kuvvetler arasındadır. Modern bir sanatçının işlevi de, moleküler malzemeyi görsel ya da işitsel hale getirme yönünde dayanıklı kılmak olacaktır. Bu nedenle romantik sanatçıdaki maddenin ifade meselesi yerini moleküler malzemenin ele geçirilmesine bırakacak, ele geçirilen kuvvetler de formun oluşturduğu yeryüzü kuvvetleri değil, maddi olmayan enerjik bir kozmosun kuvvetleri olacaktır (Deleuze ve Guattari, 2005: 338-43).

Deleuze ve Guattari'nin bu dönemselleştirmesinde de görüldüğü üzere Modernizm'de önemli olan, Klasisizm ve Romantizm'de olduğu gibi formlar ve maddeler ya da temalar değil, malzeme ve kuvvetlerdir. Madde, ne klasisizmde olduğu gibi form aracılığıyla düzenlenmesi gereken bir kaos ne de romantizmde olduğu gibi formun sürekli gelişimine paralel olarak süregelen bir varyasyondur. Modern dönem kozmik bir dönemdir ve modern besteciler maddeyi kozmik kuvvetleri dizginleyebilen moleküler bir malzemeye dönüştürmüşlerdir. Müziğin ifade ve içeriğini oluşturan da artık bu malzeme ve kuvvetler olacaktır. Buradaki amaç kozmosun düşünsel, işitsel ve görsel olmayan kuvvetlerini yakalayarak malzemeyi işitsel kılmak, yani onları bir arada tutabilecek dayanıklılığı kazandırmadır. Maddeyi molekülerleştirme ve kuvvetleri dayanıklı kılma yönündeki bu çaba, sadece müziğin değil diğer sanatların da işlevidir. Her bir sanat, kendi yöntemiyle algılanamayan, işitilemeyen bu kuvvetleri görülür ya da işitilir kılma noktasında modern bir çabanın içerisinde yer almaktadır. Deleuze için bu üç dönem

<sup>4</sup> Fransızca *agencement* kavramının İngilizce çevrisi olan *assemblage*, Türkçeye "toplama", "düzenleme" gibi farklı biçimlerde çevrilmiştir. *Assemblage* kavramı Türkçe çevrilerindeki bu anlamları barındırmakla birlikte, makalede kimi sınırlandırmalardan kaçınabilmek için bazı Türkçe metinlerde olduğu gibi *assemblaj* şeklinde kullanımı tercih edilmiştir.

refrainde de olduğu üzere tarihsel bir evrim süreci değildir. Aslında bu dönemleştirme; kaostan kurtulmak için bir merkez tayin etme, bu merkezin etrafında sakin bölge oluşturma ve kozmosun kuvvetlerine açılma olarak ifade bulan refrainin üç yönü olarak işlev görür. Bu bağlamda Bogue'nun da işaret ettiği üzere sanatın tarihi, yersiz-yurtsuzlaşma süreci ile kendini açık kılan moleküler işlemin ve kuvvetlerin değişen yollarının bir algı ve fark edilebilirlik tarihidir (Bogue, 2013: 52).

Müzik tarihinde molar standart ya da kodları bozma yönünde verili bir müzikal formu yersiz-yurtsuzlaştırma girişimi olarak Boulez, Coleman ve Varèse gibi besteci ve kuramcılarını düşünebiliriz. Bu besteci ve kuramcılarının müziğin ayrımlar yaratan aşkın karşıtlıklarını aşarak moleküler olanı deneyimleme girişimleri, Deleuze için sabit özdeşliklere başvurmadan yaşamın, virtüelliğe temas etme noktasında, sonsuz çeşitliliği ve farklılığı içerisinde kozmosa bir açılma ya da kavrama çabası olarak düşünülebilir.

## 2. Boulez'de Diyagonal Bağlantılar ve Atımlı-olmayan Zaman

Pierre Boulez *Bin Yayla*'da kozmosun kuvvetlerine sessel bedenler kazandıran modern bestecilerden biri olarak karşımıza çıkar. Deleuze ve Guattari müzikal bir yersiz-yurtsuzlaşma ve yeniden yerli-yurtlulaşma süreci anlamında geliştirdikleri refrain kavramı ile modern müzik kuramcı ve bestecisi olan Pierre Boulez'in diyagonal kavramı arasında da bağlantı kurarlar. Özellikle Boulez'in tonal müziğin dikey-armoni ve yatay-melodi arasındaki katı ayrımını aşma çabasını ve müzikal zamanla ilgili olarak yapmış olduğu atımlı (pulse) ve atımlı-olmayan (non-pulse) ayrımın modern müzikte melodi ve armoninin iç içe geçtiği yeni zamansallıklara nasıl yol açtığını göstermeye çalışırlar. Tonal müzik, birbirlerine belirli uzaklıktaki tonlar aracılığı ile belirlenen, bütün sesleri kendine doğru çeken merkezi bir temel sese, yani tonik sese sıkı bir şekilde bağlı kalınarak belirli aralıklardaki sesler ile sürdürülen melodik yolculuktur. Örneğin diatonik bir dizi üzerine Do majör ya da Re minör tonalitesinde kurulan bir melodi ya da armoni, Do ya da Re tonik seslerine bağlı kalınarak çıkılan müzikal bir yolculuktur (Say, 2002: 522). Bu nedenle tonal sistemde, her zaman bir modele bağlı kalınarak, belirli bir merkez ya da kökenden hareket ve geri dönüşler söz konusudur. Deleuze'e göre müziğin bu kodlayıcı sistemi bir nevi felsefenin ağaçvari modeli gibidir (Deleuze ve Guattari, 2005: 95). O da aşkın felsefe tarihi geleneğinin felsefe üzerine şekillenmesinde olduğu gibi, müzik üzerinde ağaçsı bir şema şeklinde önce kökleşerek, sonra da pürtüklü hale gelme yönünde hiyerarşik olarak gelişir. Bu nedenle de köklerin yerle bir edildiği, her türlü değişim ve gelişime açık bağlantılar olan rizomatik (köksap) felsefenin geleneksel felsefeye yaptığına benzer şekilde tonal müziğin hiyerarşik katı form ya da planlarından da kurtulmak gerekir. Deleuze'e göre, tonal sistemin ton ve köklerinden ziyade bunlar arasındaki bağlara dayalı olan bir rizomatik müzik geliştirilmelidir.

Deleuze ve Guattari felsefesinde rizomatik düşünce, organize edilmiş bedenlerin ya da özelliklerin kendi içkinliklerinin ya da bedenlerinin farkına varma süreci, aşkınlıktan içkinliğe katılma yolculuğudur. Bu bağlamda rizomatik müzik de kökene bağlı kalınarak belirli aralıklardaki sesler arasındaki gezintilerle oluşturulan kurallı yapının, yani melodi ve uyumun bozumu yönünde sesin kendisine, sonik bir organsız bedene ulaşmayı ifade edecektir. Rizomatik müziğe örnek olarak herhangi bir sesin merkezi

rolünün ortadan kalkarak, birbiriyle uyumsuz tını ve yoğunluk gibi bütün ses bileşenlerinin birbiri içine girdiği sürekli bir varyasyon olarak kromatisizmi düşünebiliriz. Burada uzlaşım ölçü ve düzenli vuruşlar yerini ölçsüz aralık ve düzensiz vuruşlara bırakmıştır. Bu nedenle çoğu zaman bir uyum ve melodiden bahsedilmez. Bir köke karşı konulan rizomatik modelde, müzikal asamblajdan bir kaçış çizgisi bir yersiz-yurtsuzlaşma hareketi olarak başlangıcı ve sonu olmayan çoklukların virtüel varyasyonu söz konusudur. Bu yönde rizom, organsız beden, içkinlik düzlemi gibi kavramlar özellikle Boulez üzerinden modern müzikle ilişkilendirilerek müzikal terimlerle birlikte *Bin Yayla*'da düşünölmeye çalışılır.

Deleuze ve Guattari, müziğin yersiz-yurtsuzlaşma için barındırdığı güç ve olanağı Boulez'in tonal müzikteki armonik-vertikal ve melodik-horizontal arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak için ortaya koyduğu diyagonal ile göstermeye çalışır. Onlar için Boulez'in önemi, bir yersiz-yurtsuzlaşma süreci olarak modern müziğin vertikal ve horizontal arasındaki katı ayrımı aşma çabası ve bu yönde yeni atımlı olmayan bir zamana kapı aralamasıdır. Boulez için müzikal bir kompozisyon, mevcut vertikal ve horizontal boyutların ötesinde, merkezi karar noktalarının olmadığı süre ya da ses bloğu içerisinde harmanlanır. Onun müziğinde "klasik çoksesliliğin iki boyutu (vertikal ve horizontal) karakteristik özellikleri her birinde değişen derecelerde yer alan bir tür diyagonal boyutla bağlantılıdır. Çokseslilik, yapıların diyagonal dağılımı olarak da tanımlanabilir: 'parçalar (parts)' ya da 'sesler (voices)' artık yoktur, organizmalar dağıtılmış yapılar olarak analiz edilmelidir; morfolojik bir örnek süre/ses bloğunun organizasyonu" dur (Boulez'den aktaran Scerzinger, 2008: 138). Bir yersiz-yurtsuzlaşma çizgisi olan diyagonal bağlantılardaki harekette başlangıçlar, noktalar değil aralar, ses-blokları vardır. Deleuze'un ifade ettiği gibi bu bağlantılarda, "içkinlik düzlemi çizen sarhoş bir tekne gibi, terk edilmiş noktalara, koordinatlara ve ölçülere sahip yersiz-yurtsuz ritmik bir bloktur" söz konusu olan (Deleuze ve Guattari, 2005: 296). Bu yeni boyut bir tür nokta ya da bloklar dağılımı veya düz bir yüzeyde değil ses yüzeyinde olan figürlerdir (Bogue, 2013: 38). Sanatçı ve filozofların her yaratıcı çabası da noktaların bağlantıları üzerine hali hazırda var olan hatlardan ziyade yeni diyagonal hat oluşturmasıdır. Müzisyenin müzikal yeni düzlemlerde yarattığı bu yeni diyagonal hatlar, müzikal düzlem üzerindeki önceki 'harmonik vertikal ve melodik horizontal' koordinatlara indirgenemez. Her bir diyagonal kendi tekil koordinat ve formlarının izini süren bir içkinlik düzlemi için yeni teknikler ve yersiz-yurtsuzlaşma hattı oluşturur (Campbell, 2013: 40). Bu çoksesli sistemde orijin olan noktalardan uzaklaşılır, diyagonaller vertikal ve horizontalden özgürleşir, noktalar arasında onları ayırt edilemez kılan farklı bir yönde ilerlenir. Molar toplanışların statik pürtüklü-uzamından, devinim ve akışın cereyan ettiği sonsuz imkanlar alanı olarak kaygan-uzama uzanılır. Ses blokları bir tür organsız beden olarak karşımızdadır ve organsız beden olarak nitelendirilen ses bloğu müzikal organizasyona dağılan bir tür anti-hafızadır (Deleuze ve Guattari, 2005: 297).

Deleuze ve Guattari diyagonal bağlantılarla birlikte Boulez'in atımlı ve atımlı-olmayan zaman arasında yaptığı ayrımı da vurgu yaparlar. Yücefer'in de belirttiği gibi *Bin Yayla*'nın göçebe savaş makinesi ve devlet aygıt tipinin kendisine dayanmış olduğu



kaygan ve pürüklü zaman ayrımı Boulez'in yapmış olduğu müzikal uzay-zaman tipi arasındaki ayrıma dayanır (Yücefer, 2021: 31). Pürüklü zaman Boulez'in atımlı zaman olarak ifade ettiği zamana tekabül eder ve bu zamanda uzlaşimsal ölçü ve düzenli vuruşlara bağlı olarak sabit değişkenler mevcuttur ve melodi ve armoni arasında katı bir ayrım vardır. Kaygan zaman ise atımlı-olmayan zamana karşılık gelir ve bu zamanda imlenmemiş, sabit olmayan bir oluş söz konusudur. Boulez için bu süreçsel olan müzik kişisel ve de yapısal olmayan bir özelliكتedir. Burada başlangıcı ve sonu olmayan ölçüsüz çoklukların sürekli varyasyonunda melodi ve armoni birbiri içinde kaybolmuştur. Cox'un belirttiği gibi atımlı-olmayan zamanda besteci ve dinleyici bir oluş sürecine yerleşir ve herhangi bir kronolojik zaman duygusunu kaybeder. Müzik artık kendisi için vardır, müziği belirleyen özne değil, bir oluş olarak müzik özneyi belirlemektedir (Cox, 2003: 8). Bu bağlamda Boulez'in atımlı ve atımlı-olmayan zaman ayrımı düzenlenmiş bir geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde kronolojik zaman örüntüsü olan chronos ile sağduyunun bu ardışık zaman örgüsünün parçalandığı aion arasındaki ayrıma da tekabül edecektir. Edimsel dünyanın, sağduyunun zamanı olarak chronos düzenli tekrar eden aralıkların atımlı zamanı, virtüel zaman olarak aion ise düzensiz ritmik blokların, atımlı-olmayan zamanıdır. Deleuze, belleği bu ardıl zaman dilimleri arasında bağlantıları oluşturan, zamana karşı aşkın bir müdahale aracı olarak düşünür. Bu nedenle de geçmiş, şimdi ve gelecek arasında ayrımın oluşturulduğu, sağduyunun kronolojik tarih anlayışına ve onun bu ayrımına neden olan belleğe karşı geçmiş, şimdi ve gelecek arasında ayrımın ortadan kalktığı yaşamın oluş sürecini ve bu yönde de anti-belleği koyar. Tarih, zamanı ayrı noktalarda sabitleyen bir bellek; oluş bu noktaları çözerek içkin yaşama katılmadır (Bogue, 2013: 37). Deleuze'ün ifade ettiği gibi "tarih bizi kendimizden ayıran ve kendimizi düşünmek için aşmamız ve geçmemiz gereken şeydir" (Deleuze, 2013: 105). Bu yönde modern müzik tarihi de armoni ve melodi arasında kesin ayrımın olduğu belleğin sabit değişkenli ve atımlı müziğine karşı bestecilerin, kaygan-uzamın yersiz-yurtsuz ses bloklarını üreterek çeşitli kronolojik anlarla hesaplaştıkları ve böylece belleği ve kurgusunu sabuklattıkları bir anti-bellek süreci olarak düşünülebilir.

Deleuze, tonal müziğin atımlı zamanı ve bellek ile modern müziğin atımlı-olmayan zamanı ve anti-bellek arasında kurduğu bağlantıdan hareketle, Boulez'in vertikal ve horizontal ayrımını aşarak müzikal uzay-zaman tipi arasında yaptığı ayrım noktasında Proust'tan da ne kadar etkilendiğini ve onda bu atımlı-olmayan çoklukların kişisel olmayan süreçselliğini sezdiğini belirtir. Deleuze zaman zaman resim ve edebiyat ya da sinema ve edebiyat gibi sanatın alanlarında kurmuş olduğu ilişki gibi müzik ile edebiyat arasında burada Boulez ve Proust örneğinde olduğu gibi kimi ilişki ya da problem anlamında benzerlikleri ifade eder. Proust'un özellikle *Kayıp Zamanın İzinde*'si de bu bağlamda dünyayı mantıksal homojen bir bütünlükle açıklayan organizmacı geleneğin salık verdiği belleğin sergilenişini değil, moleküler kaçış çizgilerinin katedilmesidir. Boulez'in kişisel ve yapısal olmaktan uzak bir oluş ve varyasyon alanı olarak müziği de bu yönde, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin kahramanı olan Marcel'in, geçmişe yönelik arayıştan ziyade oluş sürecinde özdeşliğin parçalanarak kimliksiz bireyleşmelerin ve çoklu gerçekliğin üretimi peşindeki çağrışım zincirleri gibidir. Deleuze bu etkileşimi şu şekilde ifade eder:

“seslerin ve gürültülerin kişilerden kopuşu, öncesinde bağlı oldukları yerler ve adlardan, zaman içinde hiç durmadan dönüşen, azalan ya da artan, eklenen ya da çıkartılan, hızları ve yavaşlıkları değişen özerk ‘motifler’ oluşturmak için kopuşudur. (...) Proust’un tüm yapıtı böyle oluşuyor: birbirini takip eden aşklar, kıskançlıklar, uykular, vs... kahramanlardan öylesine kopuyorlar ki kendileri sonsuz bir şekilde değişen karakterler haline geliyorlar, yani kimliksiz bireyleşmeler: Kıskançlık I, Kıskançlık II, Kıskançlık III... Zamanın özerk boyutunda gelişen böylesi bir değişkene ‘süre bloğu’, ‘hiç durmadan çeşitlenen işitsel blok denilecek’. Ve blok çeşitlenirken hatları oluşan, öncesinde var olmayan özerk boyuta ise, önceden var olan, düzenleniş olarak ne dikey armoniğe ne de yatay melodiğe gitmediğini imlemek için köşegen (diagonal) denilecek” (Deleuze, 2009: 303-5).

Proust’ta birbirini takip eden bu aşk, kıskançlık, vs. bir bellek ya da fantezi (düşlem) olarak değil bir çocuk-oluş, bir kadın-oluş olarak bir asamblajdan diğerine geçen, yersiz-yurtsuzlaşmanın bileşenleri olarak hareket eden işlevsel bloklardır (Deleuze ve Guattari, 2005: 306). Proust belleğin ve sabit özdeşliklerin kimlik prensibini yerinden ederek varyasyon altında bir kimlik keşfetmiyor, kimliksiz bireyleşmelere olanak tanıyor. Boulez için müzikal eylem de atımlı zamanın egemen olduğu tonal müziğin kodlarının, vertikal ve horizontal arasındaki sınırların kaldırılması, yersiz-yurtsuzlaşan ses bloklarının üretilmesidir. Müziğin amacı her zaman müzikal varlıkları oluşturan kimliksiz (özdeş olmayan) bireyleşmeler olmuştur. Ve tonalite şüphesiz belirli bir özdeşlik ilkesi restore etmiştir. Buna karşı bloklar sistemi kendisini tanımlayan varyasyonlardaki herhangi bir özdeşlik ilkesinin genelleşmiş bir reddini sürükler (Deleuze, 2009: 307-9). Bu ses blokları müzikal eylemi, ölçü ve hiyerarşinin düzlemi olan aşkınlıktan içkinlik düzlemine götüren kaçış çizgileridir.

Boulez’in tonalitenin armoni ve melodi arasındaki ayrımı diyagonal bağlardan hareketle aşma girişimini, görüldüğü üzere Deleuze felsefesinde ifade bulan rizomatik düşünce biçimine karşılık gelen bir müzik geliştirme olarak düşünebiliriz. Boulez ile birlikte, bir tona ya da kökene bağlı kurallı yapı, yani melodi ve uyum bozularak ulaşılan çok sesli sistemde ses blokları bir tür Deleuzecü organsız bedenler olarak karşımızdadır. Bu rizomatik girişim, Boulez’in besteciyi bir oluş sürecine yerleştirerek kronolojik zaman duygusunu parçaladığı atımlı-olmayan zaman düşüncesi ile Deleuze’ün oluşun hüküm sürdüğü kaygan zaman fikrini çok iyi yansıtmaktadır. Sonuçta edebiyat ya da resimde olduğu gibi klasik müzikte de Boulez gibi yaratıcı besteciler, benzer bir şekilde karşıtlıklar oluşturmak ya da dışlamak yerine sesi tüm ayrımlarından kurtararak molekülerleştirdiği yersiz-yurtsuzlaşma çizgileri ya da diyagonaller icat ederler. Atımlı zaman ve tonal kodların temsillerini yersiz-yurtsuzlaştıran bu ses blokları ya da organsız bedenler, aşkınlık düzlemine ve onun ayrılmış ardıl zamansallıklarına karşı yaşamın sonsuz kaotikliği ve tekinsizliği içerisinde çıkılan bir tür sessel göçebe yolculuklar gibidir.

### 3. Doğaçlamadan Hareketle Bir Özgürleşme Gücü Olarak Caz Müzik ve Coleman’ın Harmolodik Kavramı

Boulez üzerinden yersiz-yurtsuzlaştırmaya çalışılan tonal müziğin uyum ve armoni ilkesi farklı müzisyen ve rizomatik müzik olarak ifade edebileceğimiz müzik türleri

üzerinden de sürdürülebilir. Tonaliteye dayalı orkestral müzik ya da konser, planlı ve statik çizgisi içerisinde ses, enstrüman ve müzisyenlerin aşkın bir takım kural ve örgütlenmesine dayalı hiyerarşik bir yapının oluşumu olarak düşünülebilir. Buna karşın plan ve amaca dayalı olmayan akış haldeki rizomatik müzikte sesler, türler, enstrümanlar, müzisyenler ve dinleyiciler arasında hiyerarşik olmayan yanal bağlantılar oluşur (Gilbert, 2004: 124). Bu bakımdan hiyerarşinin ve planlı statik çizginin ortadan kalktığı, müzisyenler arasında rastlantısal karşılaşmalarla oluşan oluş süreçlerinin de yaşandığı doğaçlamaya dayalı caz müziği, doğaçlama eyleminden hareketle rizomatik bir müzik olarak düşünebiliriz. Caz müziğin problemimiz bağlamında en önemli özelliği de müzisyenlerin bireysel ya da grup olarak beklenmedik müzikal yolculuklara çıkabilmelerine olanak sağlayan doğaçlama varyasyonlardır. Doğaçlama aracılığıyla müzisyen önceden belirlenmiş olmayan ve de tahmin edilmeyen ani bir müzikal sapma ve arayış süreci yaşayabilir. Tabii ki bu arayış melodi ve ritmin ilişki ve varyasyonları ile ilişkilidir ancak bu ilişkiden daha fazlası olarak müzisyenin yaratıcı olanaklarının gelişme serüvenidir de. Bu noktada çeşitli müzik türlerinin yanında doğaçlama planlı bir taklit eyleminin çok ötesinde ses, melodi, ritim ve müzisyenin bir kaçış ve özgürleşme gücü olarak öncelikle melodik yapının kaybolmaya başladığı, belirli bir sahneye bağlı kalmayan Bebop'da ardında da cazın geleneksel değerlerinden de uzaklaşılın Free Jazz<sup>5</sup>'da belirir.

Deleuze'cü bir terminolojiyle ifade edecek olursak doğaçlama deneyiminde müzisyen, bir taraftan kendi enstrümanı bir taraftan grubunun diğer üyeleri bir taraftan da müziğin kendisiyle bütünleştiği bir tür müzik-oluş anı ya da süreci yaşayabilir. Oluş da ne önceden belirlenebilen bir an ne de bir taklit sürecidir. Holland doğaçlamayı bu bağlamda caz orkestrası ve klasik senfoni orkestrasını karşılaştırarak ortaya şu şekilde koyar: Caz müzisyeni tekrarın yeniden üretimiyle tekrar oranını maksimize ederek kendisine bir özgürlük alanı açtığı sınırlardaki gezintisine karşılık, klasik müzisyen sadece bestecinin belirlediği kompozisyonun, yine onun belirlediği belirli enstrümanlarla icra edilecek kısımlarını tekrar eder. Caz'da doğaçlamanın zorunluluğu sanatçının sadece bir kere değil her performansında yeniyi üretmesidir. Bu nedenle doğaçlama caz, Deleuze ve Guattari'nin de ifade ettiği gibi özgür eylemdir. Bu eylem önceden belirlenmiş programın parçası değil tekrarda farkın yaratımını maksimize etme girişimidir. Klasik orkestra beklenmedik bir durumla karşılaşmaktan korkar ve bunu bir hata olarak nitelendirir. Caz müzisyeni ise bu ani beklenmeyen gelişmeleri yapmaya ve de geliştirmeye çalışır. O akışta ve sınırlarda gezinmektedir. Önceden yaratılmış bir kompozisyonu yeniden üretmez, beklenen yerlerde değil, beklenilmeyen yerlerdeki gezintisinde sürekli bir yaratım sürecindedir. Bir saksafoncunun senfoninin ortasında

---

<sup>5</sup> Hot-Intonation, Blue notes, Offbeat, Call-and-Response prensibi, Doğaçlama, Polifoni gibi karakteristik unsurları barındıran Jazz müzik, belirli dönem ve stillerin sergilendiği bir gelişim çizgisi sergiler. Bu dönem ve stiller; Dixieland (1900-1920), Chicago (1920-1930), Swing (1930-1940), Bebop (1940-1950), Cool Jazz (1950-1960), Free Jazz (1960-1970) ve Elecrtic Jazz (1970-1980) şeklinde kabul edilir. Özellikle free Jazz'da; beat, chorus, tonal armoni gibi cazın geleneksel değerlerine uzak, yadırgatıcı ve alışılmamış bir müzik ortaya koyma yönünde Swing dışlanır, perde sistemi ve tınılar sınırlarına ulaştırılarak tema, ölçü ve ritmik kalıplar altüst edilir (Say, 2002: 94-9).

beklenilmeyen bir şekilde aniden doğaçlama bir soloya başlaması hatadır çünkü burada bestecinin notaya koyduğu kaydın dışına çıkmıştır, fakat bir caz performansı sırasında bu kalkışma doğaçlamanın bir parçasıdır ve yeni bir şey yaratmak için bilinen müzikal yapıdan ayrılmak ayrıca istenilen de bir şeydir. Bu nedenle burada bir hata değil, yaratıcı bir üretim sürecine giriş, akışta olma söz konusudur. Ayrıca klasik senfoni orkestrası komutlar veren aşkın yönetici ve koordinasyonlara ihtiyaç duyarken yaratıcı bir caz sürecinde bir kontrolöre ihtiyaç duyulmaz (Holland, 2008: 201-2).

Holland'ın da belirttiği gibi klasik bir müzik orkestrasında bir yöneticinin belirleyiciliği altında birbirleri arasında belirli bir uyum olan ve de birbirlerini tamamlayan müzisyenlere dağıtılan rollerin plana ve yöneticinin komutlarına sadık kalınarak hatasız ortaya koyma süreci işler. Bu noktada klasik bir müzik orkestrasındaki işleyişi Deleuze'ün yaşamı ve bedenleri her daim kimi aşkın kodlarla yargılama sürecine tabi tutan yargı öğretilerinin işleyişine benzetebiliriz. Deleuze'e göre yargı öğretileri bedenlerin eylem ve hareketlerini belirleyen bir organizasyon içerisinde, yargılanan ya da kontrol edilen organlara ve sürekli bir tahakküm ve organize etme sürecine ihtiyaç duyar. İşleyen aşkın kodlar yeni ve farklı olanı üretecek yaratıcı bir tekrarın üretimine engel olarak yaşamın içkin üretimine ket vurur. Klasik bir orkestrada komutlar veren yönetici; müzisyenler, enstrümanlar ve dinleyiciler arasında kendi rolünün etkin bir şekilde işleyebileceği aşkın bir örgütlenme biçimi ve bu biçime bağlı hiyerarşi ve sınırlar oluşturur. Müzisyenler bu sınır ve hiyerarşi içerisinde belirlenmiş formları eksiksiz ve hatasız bir şekilde ortaya koymaya çalışan yerli-yurtlu organizmalar olarak düşünülebilir. Buna karşın denklik ilişkileri kurulan caz müzikte, her biri kendinde fark olan müzisyenler arasında yeni olanı üreten bir diyalog süreci yaşanır. Bu diyalog anında müzisyenlerin sololarının uzunluğu değişkendir ve aralarında kimin ne zaman doğaçlamaya başlayacağına yönelik kesin bir düzen de yoktur. Caz saksofoncusu ve bestecisi Wayne Shorter da bir röportajda caz müziğin bu yönünü çok güzel bir şekilde ifade etmektedir: "Bana öyle geliyor ki farklılıklar ortaya çıktığında, fikirler ayrıştığında, burada bir araya gelip bunu konuşabiliriz. Cazın yaptığı da böyle bir şey. Ve bu diyalogu kurmanın öncelikli koşulu, belli bir saygı çerçevesinde olmak. Saygı; birbirini dinlemek, anlamak ve gerçekten neyin önemli olduğunu kavramak, farklılıkları alıp onları birer araç olarak kullanabilmek. Bu farklılıkları yeni bir şeyler ortaya koymak için araçlar olarak kullanılmalı".<sup>6</sup> Burada sınırları belirgin katı bir modelden değil de değişime açık esnek bir düzenlemeden hareketle, farklılıkların birbirlerini olumladığı rastlantısal bir yaratıcı deneyim anı yaşanır. İşte bu deneyim anında, farkın ifadesi olarak doğaçlama ile müzisyen ve enstrümanlar arasında, müzisyenlerin kendi arasında ve hatta dinleyiciler ile kompozisyonlar arasında sınırlar belirsizleşir, kodlar aşılır ve böylece düzenlemelerden çıkılarak bir tür müzik-oluş anı yaşanır.

Müzikal arayışı içerisinde sınırlarda gezinmenin ya da sınırları aşmanın cazibesi içerisinde olan müzisyen, yersiz-yurtsuzlaşma için kaçış çizgisi oluşturmaya hazır hale gelen bir bedene dönüşebilir. Caz müzisyeninin doğaçlama anında yaşadığı bu süreç,

<sup>6</sup> Wayne Shorter'ın bu röportajı, birbirinden değerli müzik insanları ile gerçekleştirilen röportajların derlenmesi ile oluşan, yönetmenliğini Banu Akyol'un yaptığı *Türkiye'de Caz* isimli belgeselin girişinde yer almaktadır. bkz. <https://mubi.com/tr/films/jazz-in-turkey>

Deleuze'ün yargı öğretisinin yerli-yurtlu organizmalarına karşı koyduğu organsız bedeninde elde edilme girişimi gibidir. Bir yönetici ya da kontrolörün bir formu icra etme yönünde organize etme çabasına karşı doğaçlama, organizmanın parçalanarak içkin bir yaşam ya da beden keşfi için bir girişim olarak karşımıza çıkar. Caz grubu üyelerinin herhangi bir plandan yabancılaşarak ürettikleri ses blokları, bir nevi birey öncesi tekillikler ya da virtüel kuvvetlerin deneyimlenmesi yönünde müziğin özdeş-olmayan, kimliksiz bireyleşmelere ulaşma performansları olarak ifade edilebilir. Bu noktada doğaçlama *Bin Yayla*'da dünyaya katılmak ya da onunla birleşmek olarak karşımıza çıkar (Deleuze ve Guattari, 2005: 311).

Caz müzisyeninin doğaçlama aracılığı ile çıktığı bu deneyimi, özü gereği yerli-yurlulaştırıcı olan refrainin yersiz-yurtsuzlaşma süreci ile de ifade edebiliriz. Belirsiz ve tekin olmayan bir düzlemde öncelikle bir yeryurt arayışında olan caz müzisyeninin doğaçlama deneyimi, kendi içkinliğine doğru çıktığı yolculukta kendine güvenli bir bölge oluşturması, yani yeryurdunu çizerek onda ikamet etmesi ve nihayetinde kendini bu yeryurdun dışına, kozmosa açması gibidir. Doğaçlama ile evden, yani gruptan bir nevi uzaklaşan caz müzisyeninin, kendinde ve de dolaylı olarak grubun diğer üyelerinde yeni olanın üretimi ile bir dönüşüm geçirerek gruba geri dönmesi, yeniden yeryurt edinmesi gibidir. Burada ne caz grubu aynı grup ne de kendisi aynı müzisyendir. Yaratıcı bir tekrar ya da farkın tekrarı şeklinde doğaçlamada karar noktalarından ya da ezgi dizesinden ayrılmaya hazır sürekli bir yersiz-yurtsuzlaşma süreci yaşanmıştır. İşte bu an Deleuze'ün ifade ettiği kozmosa açılma anıdır. Bu açılma "eril, kadınsı ya da düzen gibi kavramlarla değil kaos, müzik-oluş gibi kavramlarla kaçış çizgisi çizerek cinsiyetlendirilmiş bedenine ya da sabit müzik türlerinin fiziksel-ideolojik düzenlemelerinden organsız bedene; kaygan, kozmik bir yüzeye açılma girişimidir" (Gilbert, 2004: 126). Nitekim doğaçlamanın belirleyiciliğinde müzikal bir oluşa sürüklenen her bir caz müzisyeni, bu yoğun duygulanım sürecini kendine özgü biçimde yaşamının ve kendi kaçış çizgisini oluşturmanın çabasıdadır. Nesbitt'in de belirttiği gibi bu doğaçlama ustaları, virtüeli edimselleştiren, yerleşik eğilimleri bozarak kendilerini, grup üyelerini ve dinleyicileri yaratıcı bir belirsizlik alanı içerisine sürükleyen müzisyenlerdir (Nesbitt, 2010: 173-74). Müzikal bağlamın sınırlarını aşan bu yaratıcı ustalar için "müzik birçok farklı şekilde edimselleştirilebilen bir virtüel farklar alanıdır. (...) ne yazık ki birçok müzisyen virtüele temas etmez. Hatta onu aramaz bile. Kayıt endüstrisi müziğin virtüelliğinin keşfi değil, en yaygın ve sığ özdeşliklerinin tedarikçisidir" (May, 2017: 203-4).

Yerleşik enstrümanların rol, plan ve düzenlemelerinin unutulması, her bir enstrüman ve müzisyenin kolektif bir enerjiyi yaşadığı cazdaki bu virtüel deneyim örneğine, kayıt endüstrisinden kaçış çizgileri çizilebilmiş, armoni ve ritim ilişkisini harmolodik kavramıyla yeniden kurgulayan, free jazz'ın öncüsü Ornette Coleman'ı verebiliriz. Coleman'a göre harmolodik; armoni, melodi, hız, ritim ve zamanın eşit değere sahip olmasıdır. Hiyerarşik yapının yok edilmeye çalışıldığı bu eşit müzikal düzlemde harmolodik; bestenin yapısal dinamiği, müzisyenin içsel dünyası ve grup üyelerinin birbirleri ile olan karşılaşması ile doğaçlamada meydana gelen sürekli bir modülasyon değişimi olarak da düşünülebilir (Palmer'den aktaran Golia, 2020:374). Bu doğrultuda

Coleman, “müziğin kurallarının dışarıdan aktarılan armonik ilkelerce değil, müzisyenin kendisi tarafından saptanması gerektiğini düşündü” (Berendt, 2019: 136) ve bu armonik serbestlik ona “belirli bir akor şemasının gereklerini yerine getirmek yerine, gerçekten istediği şarkıyı” (Russell’dan aktaran Berendt, 2019:135) çalma imkanını verdi. Bu imkân, aynı zamanda grubun diğer üyeleri ile birlikte de başka bir oluş serüvenine taşınma fırsatını buldu. Deleuzecü bir ifadeyle kendi içkin farklarını olumlayan bu müzikal karşılaşmalar, beste ve müzisyenlerin kendi çokluklarının deneyimine çıktıkları, birlikte yaşanan bir müzik-oluş süreci gibidir. Coleman, yaşanan bu süreci Derrida ile yaptığı bir söyleşide de dile getirir. O, müzisyenlerin kendisine eşlik etmelerinden ziyade onları tetiklemek istediğini ancak bunun bir taraftan da zor olduğunu çünkü caz müzisyenlerinin bestecinin yaptıklarını ve söylediklerini sürekli dağıtmaya çabaladıklarını ifade eder (Murphy, 2004: 320). Bu ifade bir taraftan Coleman’ın caz grubuna katı bir yapı dayatmadan kaçınarak doğaçlama aracılığı ile müzisyenlerin kendi müzikal oluşlarıyla karşılaşmalarının önemini vurgularken diğer taraftan da caz müzisyeninin karakterine işlemiş olan yersiz-yurtsuzlaştırıcı tavrı da açık ediyor niteliktedir. Mitchel’in de belirttiği gibi Coleman’a göre doğaçlama, müzisyenin önceden bir çerçeve olarak var olan müzik bestesi ile girdiği diyalojik ilişki ile müzik parçasına dahil edilen işitsel bir tepki, karşılıklı yaşanan bir başkalaşım sürecidir. Bu noktada Mitchel, Coleman’ın doğaçlamayı sadece geçmiş ve şimdiyle sınırlanan bir tartışma olarak görmediğini, müzisyenin şimdi’de bellekle olan ilişkisindeki problematiğe yönelik bir soruşturma olduğunu belirtir (Mitchel, 2018: 1). Buradan da hareketle Coleman’da doğaçlamanın, boşlukta çıkılarak kaybolunan şizofrenik bir süreç olmadığını, buna karşılık esnek ve istikrarsız bir çerçeve olarak yapının yersiz-yurtsuzlaştığı ve böylece karşılıklı başkalaşıma girilerek yeni olanı yaratmaya muktedir olacak bir şizoid yolculuk olduğunu söyleyebiliriz.

David Was’in Coleman’a yönelik olarak “cazın Samuel Beckett’i”<sup>7</sup> ifadesi, farklı bir bağlamda söylenmiş olsa da Deleuzecü kaçış çizgilerinin çizildiği şizoid yolculuk noktasında müzik ve edebiyatın iki büyük figürü arasında kurulan muazzam bir benzetmedir. Beckett’in roman ve oyunlarında temsilin özdeş formlarını parçalayarak kendi organsız bedenine ulaşma çabasında şizoid yolculuklara çıkan kahramanlarının (Molloy, Mortan, Malone, vb., ...) deneyimleri gibi Coleman’nun hem saksafonuyla hem de diğer caz müzisyenleriyle ilişkisinde onu müzik-oluşa sürükleyen doğaçlamaları da bir tür kişisel-olmayan tekilikler alanının deneyim çabası, bir oluş ya da başkalaşım süreci olarak düşünülebilir. Esnek bir çerçeve üzerine yaratıcı bir tekrar ya da farkın tekrarı olarak doğaçlama bu noktada Coleman’ın blues, bebop ve nihayetinde free jazz’a uzanan müzikal yolculuğunda tutkulu bir şekilde hep sınırlarda gezinmesine neden olmuştur. Caz tarihinde devrimci bir etkiye sahip, yoğun doğaçlamalarındaki arayışlarında virtüeli deneyimlemeye çalışan John Coltrane’nin<sup>8</sup> 1961 yılında Coleman

<sup>7</sup> <https://www.nepm.org/jazz-world/2006-12-14/ornette-coleman-the-samuel-beckett-of-jazz> son erişim 8.11.2022

<sup>8</sup> Doğaçlamalarındaki tonalite hemen hemen yok olma noktasına gelen, virtüeli deneyimle çabasında müzikal yapının sınırlarını sürekli aşındıran bir başka caz saksafoncusu John Coltrane de Coleman gibi giderek yoğunlaşan uzun sololarında sürekli bir arayış içerisindedir. Birçok caz saksafoncusuna da önemli etkileri olan Coltrane özellikle 1960’ların ortalarında atonal müziğe yoğunlaşarak free jazz stilinde önemli denemeler yapmıştır. Hatta bu denemelerden en önemlisi halen en sıra dışı caz kompozisyonları arasında

ile sahnede geçirdiği on iki dakikalık müzikal yolculuğu “hayatımın en yoğun anı”<sup>9</sup> şeklinde betimlemesi de bir süreliğine dahil olduğu Coleman’ın yaşadığı bu tutkulu sürecin dönüştürücü gücü ve duygulanımına yönelik dikkat çekici bir söylemdir.

Deleuze’ün kimi felsefi kavram ve problemlerini müzik aracılığı ile açık kılmak için kendisinin de *Bin Yayla*’da zaman zaman başvurduğu Boulez dışında çalışmanın bu bölümünde Coleman üzerinden Deleuze’ün felsefi kavram ya da derdine yönelik benzer bir açık kılma ya da anlama çabasının yürütülebileceğini düşündüm. Rizomatik bir müzik olarak düşünebileceğimiz caz müziğin özellikle doğaçlama aracılığı ile müzisyeni özgürleştirme gücünü cazın kendi geleneksel değerlerinin de aşıldığı free jazz’dan ve onun öncüsü olan Coleman’dan hareketle göstermeye çalıştım. Coleman, müziğin armonik ilkelerce değil de müzisyenin kendisi tarafından belirlenmesine fırsat veren doğaçlamaya dayalı harmolodik düşüncesi ile müziğinde kendi içkin farkını olumlama imkânı bulabilmiştir. Bu anlayış çerçevesinde, farklılıklara saygılı ve denklik ilişkilerine dayalı kurmaya çalıştığı caz orkestralarında yaşanan karşılıklı müzik-oluşları da müzikal yapının sınırlarını yeni olanı yaratma yönünde sürekli bir aşma ya da kaçış çizgileri üretme girişimleri olarak düşünebiliriz.

#### 4. Moleküler Sesin Deneyimi Olarak Elektronik Müzik ve Edgar Varèse’nin Sintisyazır

Bir diğer rizomatik müzik örneği olarak sintisyazır aracılığı ile molekülerleşen ses dalgalarının hızlanma ve yavaşlamaları ile müzikal form ve sınırların aşılarak bir tür Deleuzecü organsız beden deneyimlendiği deneysel elektronik müziği ifade edebiliriz. Ses dalgalarına yoğunlaşan ve sadece hızlanma ve yavaşlamalarla sesin ayırt edildiği elektronik müzik ve bu müziğin özellikle 1970’lerde popüler olan enstrümanı sintisyazır, Deleuze ve Guattari’nin Spinoza’ya dayanan ontolojileri için oldukça ilgi çekici olmuştur. Form madde ayrımının yerini molekülerleşmiş madde olan malzeme ve kuvvetler arasındaki ilişkinin aldığı modern müziğin temel işlevi kozmosun kuvvetlerini yakalayarak dayanaklı hale getirmektir. Deleuze için müzisyenin işlevi de müzikal formların sabit ton ve notalarının üzerinde gezinmek yerine heterojen ritim-süre katmanlarını katedebilecek ses molekülerini işitsel hale getirecek dayanaklılığı kazandırmaktır. “Malzeme kendi başına duyulabilir olmayan bir gücü, yani zamanı, süreyi hatta yeğinliği duyulur kılmak için oradadır” (Deleuze, 2003: 52-53). Elektronik müzikte “bestecinin işi; malzemenin üretilmesi (katmanlar, impulslar, hışırtılar ve filtreleme dahil sinüs sesi vs, jeneratörlerle vb), dönüşümü (çarpıtma, yankılama) ve senkronizasyonundan (birleştirme) ibarettir” (Ulrich ve Vogel, 2015: 521). Bu yönde malzemedeki farklı öğeleri birleştiren, parametreleri bir formülden diğerine transpoze ederek sesleri yeniden üretmek yerine sesin kendisinin moleküler bir oluşa sokulduğu, “bütün müzikal sesleri ve akorları, müzik dışı sesleri ve gürültü efektlerini üretebilen,

---

gösterilen *Ascension* albümüdür. Kendisi gibi arayış içerisinde olan yeni caz müzisyenleri ile kurduğu orkestrası ile çıkardığı bu albümde sesler kakafonik ve dağınık, soluk aldırmayan bir yoğunluk taşımaktadır (May, 2017: 203).

<sup>9</sup><https://www.jazz.org/blog/the-department-store-painting-that-inspired-ornette-coleman-and-5-other-interesting-facts-about-his-life/> son erişim: 09.11.2022.

ayrıştırıran, birleştirebilen” (Say, 2002: 497) elektronik müzikal makine olan sintisayzır, *Bin Yayla*’da Deleuze ve Guattari için kozmikleşen düzleme, yani içkin mekanosfere felsefi bir giriş noktası haline gelir.

Cox’un belirttiği gibi elektronik müzik, herhangi bir aktüel kompozisyondan ya da besteciden bağımsız sesin organik-olmayan gerçekliği olarak birey-öncesi sessel tekilikler alanını bizlere açar. Spinoza’dan hareketle parçacıklar arasındaki hareket-dinglilik, hız-yavaşlık ilişkileri ile Deleuzecü hız ve yeğinlik haritaları ile açıklanan beden gibi elektronik bir müzik parçası da ses molekülleri arasındaki hız varyasyonları ile açıklanır. Bu parçalar başı ve sonu olan kapalı kompozisyonlar değil herhangi müzikal asamblajların birbirleriyle ilişkiselliğinde oluşturdukları geçici toplanışlardır. Burada form, tema veya anlatı değil sadece ses dalgalarının hızlanma ve yavaşlamalarına bağlı titreşimlerin birbirleriyle girdikleri rezonans ilişkilerinin kaygan yüzeyinde ortaya konan akışlar, kesilmeler, toplanışlar, kuvvetler, yeğinlikler söz konusudur (Cox, 2003: 19-20).<sup>10</sup> Bu bakımdan bir elektronik müzik kompozisyonu, bir tür oluş ya da rizom örneği olarak *Bin Yayla*’da değerlendirilir ve elektronik müzik, müzikal bir organsız beden olarak karşımıza çıkar. Deleuze felsefesinin rizom, organsız beden, içkinlik düzlemi gibi önemli kavramları müzikal terimlerle birlikte başarılı bir şekilde kullanılmaya devam edilir. Bu bağlamda da müzikte bir yersiz-yurtsuzlaşma örneği olarak elektronik müziğin kuramsal ve deneysel temellerini oluşturan Edgard Varèse’ye *Bin Yayla*’da sık sık referans verirler.

Kuvvetlerin dayanaklı hale getirilerek işitsel kılındığı molekülerleştirilmiş sessel madde olarak bu modern müzik anlayışının 20. yüzyıldaki en ilginç müzisyen ve kuramcılarında birisi Edgard Varèse’dir. Varèse için müzik, seslerin ahenkli uyumundan ibaret bir şey değildir. O sesi organize eden formları, tonları ya da melodiyi tümüyle terk ederek her türlü sese, sesin kendisine yönelir. Artık eski melodi anlayışı ve melodilerin etkileşimi olmayacaktır (Varèse ve Chou, 1966: 11). Onun için müzik, varolan müzikal formlarının ya da notaların dayattığı sınırların aşılması girişimidir. Bu yönde de müziğini alışılacağı müzikal kavram ve formlarla açıklamak yerine ses kütleleri, yeğinlikler düzlemi, organsız beden, kristalleşme süreçleri gibi kavramlardan hareketle tanımlamaya çalışır. Bir müzisyenden öte ses titreşimlerine, frekanslara titizlikle eğilip çalışan bir ses operatörü ve sesin içkinliğine yönelerek müzik üzerine yeni kavramsallaştırmalarıyla aşkın bir örgütlenme biçimi olarak gördüğü klasik Batı müziğini aşma çabası içerisindeki felsefeci gibidir de.

Varèse seslerin birbirleriyle etkileşmesi ve çarpışması ile müziğe aktüel biçimini veren sesin yeraltı boyutu olarak ifade ettiği yeğinlikler düzlemine yoğunlaşır. Böylece sesin işitilebilen, gündelik bir edimsel boyutuna ve bu edimsel boyutu belirleyen titreşim ve etkileşimler alanı olarak da sesin virtüel boyutuna gönderme yapar. Müzik de işte bu edimsel formların çözülerek duyulamayan seslerin işitilebilir kılınma süreci olarak

<sup>10</sup> Müzikle Spinoza ontolojisi arasında kurulan bağa yönelik Amy Cimini’nin *Gilles Deleuze and the Musical Spinoza* başlıklı makalesi oldukça ilgi çekici. Cimini makalesinde elektronik müziği, Deleuzecü rizomatik düşüncenin temelini oluşturan Spinoza ontolojisinin materyal yönü için bir model olarak düşünmektedir. Detaylı bilgi için bkz. (Cimini, 2010: 129-45).



karşımıza çıkar. Bu aşamada Varèse elektronik müzik ve özellikle sintisayzırın sesin yeğinlik boyutunu keşfetme sürecindeki rolünün önemine işaret eder: “Müziğime ‘organize ses’ demeye karar verdim ve kendimi de müzisyen olarak değil ritimler, frekanslar ve yeğinliklerde çalışan bir işçi olarak gördüm. (...) Yeni elektronik aracımız (sintisayzır) bestecilere sonsuz ifade olanakları getirerek sesin tüm gizemli dünyasını onlara açtı. Mevcut enstrümanların bana veremediği bir tür sürekli akış eğrisine duyduğum ihtiyacı hep hissetmişim” (Varèse ve Chou, 1966: 18).

Kendisini bir müzisyen olarak değil de ritimler, frekanslar ve yeğinlikler üzerine çalışan bir işçi olarak görmesi ve ifade aracı olarak sesi yeniden üretmeyen sintisayzırın sesle yarattığı yeni olanaklar, ona bir taraftan sesi edimsel formlardan özgürleştirme fırsatı verirken bir taraftan da tüm seslerle müzik yapabilme olanağı vermiştir. Bu yönde melodi yerine elektronik müziğin tınsal özelliklerini kullanarak *Ameriques* (1918-21), *Hyperprism* (1922-23), *Ionisation* (1929-31), *Deserts* (1950-54), *Poeme Electronique* (1957-58) gibi bestelerini ortaya koymuş ve bu besteler yayınlandığı dönemde müzik eleştirmenleri tarafından geleneksel müzik normlarının çok ötesinde olmalarından dolayı ciddi eleştirilere uğramıştır. Bogue’nun da belirttiği gibi “Varèse’nin *Hyperprism*’deki (1923) saf sesleri birleştirme pratikleri eski sabit, doğrusal kontrpuan yerine, yoğunluk ve yeğinlik bakımından değişen düzlemlerin ve ses kütlelerinin hareketidir. (...) Kompozisyonlarına moleküler bir iç yapıyla başlar ve sonra gelişir, çeşitli biçimlere göre bölünen ya da durmaksızın başkalaşım geçiren, yön ve hız değiştiren, çeşitli kuvvetler tarafından çekilen veya itilen sesli gruplara göre ayrılır” (Bogue, 2013: 45). Bu nedenle Varèse için müzikal bir formu hareket noktası ya da izlenecek bir kalıp olarak düşünmek hata olacaktır. Onun için müzikal form, bir sürecin sonucudur ve müzikal işlerinin her birinin kendi formunu oluş sürecinde keşfettiğini belirtir (Varèse ve Chou, 1966: 16).

Varèse besteleme sürecini açıklamak ve de müziğindeki virtüel boyut olan yeğinlikler düzlemi ile edimsel düzlem arasındaki ilişkiyi anlaşılır kılmak için kendisinin de çalışmış olduğu Columbia Üniversite’sinden mineraloji mühendisliği profesörü Nathaniel Arbiter’in kristalleşme sürecine yönelik fikirlerinden etkilendiğini belirtir. Varèse’nin Arbiter’den aktardığına göre “kristal hem belirli bir dış biçim hem de belirli bir iç yapı ile karakterize edilir. (...) iç yapılarının görece sınırlı çeşitliliğine rağmen, dış formları sınırsızdır. (...) kristalin formu, itici ve çekici güçlerin ve içinde barındırdığı atomun düzenli bileşik bir halinin etkileşiminin sonucudur” (Varèse ve Chou, 1966: 16). Önceden belirlenmemiş olan kristal form yeğin kuvvetlerinin etkileşim sürecinin bir ürünüdür. Varèse için bu süreç müziksel bir eserin formu için de düşünülebilir. Ona göre bir müzik eserinin formu yeğinlik düzlemindeki kuvvetlerin, yani seslerin edimsel görünümünün altında yatan titreşim ve etkileşimlerinin bir sonucudur ve kristallerin dış formları gibi de sınırsızdır. Varèse’nin müzikal bir forma yönelik bu düşünceleri Boulez’de diyagonal bağlantılar ile ölçsüz ses-blokların sürekli varyasyonunda melodi ve armoninin birbiri içinde kayboluşu gibi yeğin kuvvetlerin etkileşimi olarak müzikal bir form da sesi tüm ayırım ve belirlemelerden kurtaracaktır. Bu nedenle onun için de artık “eski melodi anlayışı ya da melodilerin etkileşimi olmayacaktır. (...) Bütün müzikal iş nehir gibi akacaktır” (Varèse ve Chou, 1966: 11). Üretilen elektriksel sinyallerin sese

dönüştürülerek iştilir kılınmasına dayalı çalışma biçimiyle sintisayzır da bu süreçte Varèse'ye tüm sesleri olumlama ve özgürleştirme olanağı sunarak özgün ve yeni seslerle müzik yapabilme fırsatını sunmuştur.

Böylece Varèse müziği, tonların frekanslarının önceden belirlendiği tamperli sistemden kurtarma fırsatını bulabilmiştir. Deleuze'ün de belirttiği gibi tampere akort sistemi ve işaretleri sesin temsili olarak bir tür klasik Batı müziğindeki aşkın örgütlenmeye tekabül eder. Varèse ve Deleuze için de önemli olan bu temsilin üstesinden gelebilmektir. Deleuze felsefesi için aşkınlık düzlemleri oluşturmuş felsefe geleneklerinin ürettiği özdeşleştirici yapı ve formlara karşı fark ve çokluğun özdeş olmayan içsel çatışmalarının serimlendiği içkinlik düzlemini üretmek temsili aşmak için gerekli ve önemlidir. Varèse için de belirli plan ve programdan uzak bir şekilde sintisayzır aracılığıyla ton ve melodilerin terkedilerek, seslerin birbirleriyle hız ve yavaşlama ilişkilerine dayalı titreşim ve etkileşimlerinin alanı olarak müziğin yeraltı boyutu, klasik Batı müziğindeki aşkın örgütlenmenin üstesinden gelmek için gereklidir. Varèse'nin müziğe bir filozof gibi yaklaşımı ve sintisayzıra yönelik bu çabaları Deleuze'ün çok etkilendiği yerlerdir. Deleuze için Varèse'nin sesleri yeniden üreten değil de sesi molekülerleştirerek kozmosun bir kuvveti haline getiren müzikal içkinlik makinesi, ses sürecinin kendisini ve sürecin üretimini iştilebilir kılarak ses maddesinin ötesindeki diğer öğelerle bizi iletişime sokması noktasında temsilden kaçış için önemli bir işleve sahiptir (Deleuze ve Guattari, 2005: 343). Deleuze ve Guattari'nin bir sentetik yargı olarak düşünmedikleri felsefe de sintisayzır gibi işlev görmeli, sintisayzırın sesin kendisiyle yaptığı moleküler yolculuk gibi düşünceyi kozmosun bir kuvveti haline getirecek yolculuğa çıkmalıdır (Deleuze ve Guattari, 2005: 311). Böylece Deleuze ve Guattari'nin soyut makinenin bir içkinlik düzlemi yaratmak için bütün katmanları yersiz-yurtsuzlaştırarak felsefi düşünceye yeni sonsuz biçimleri açma arzusunu, elektronik müzik örneğinde modern besteciler, sintisayzır ile sesi tüm parametrelerde sürekli varyasyona sokarak müzikal bir moleküler oluş sürecinin sonsuz olanaklarını deneyimleyerek fırsat bulabilmişlerdir.<sup>11</sup>

### **Sonuç: Arzu ve Bedenin Olumlanması**

Sonuç olarak Deleuze ve Guattari, bizleri hiyerarşik temsiller yoluyla aşkınlığa bağlanan bir varlık ve beden kurgusundan arzu ve oluşun hüküm süreceği, kesinliği olmayan tekinsiz bir kaosa çağırır niteliktedir. Deleuze ve Guattari için temsilin paramparça edildiği bu kaostan filozofun bize getirdiği, "sonsuz olarak kalan, ama kesitsel bir içkinlik düzlemi çizen yüzeylerin üzerinde ya da mutlak oylumların içinde birbirinden

<sup>11</sup> Burada ifade etmenin yerinde olacağını düşündüğüm *in memoriam Gilles Deleuze* isimli elektronik müzik albümü, ismini Deleuze'ün kitabından alan müzik şirketi Mille Plateaux tarafından Deleuze'ün anısına, ölümünden bir yıl sonra çıkarılmıştır. *Bin Yayla*'nın rizomatik yapısına benzer şekilde kurgulanmaya çalışılan albümde farklı sanatçılar tarafından Deleuze felsefesinin kavram ve problemleriyle ilişki kurulmaya çalışılarak bestelenen parçalar, sürekli varyasyon bölgeleri olan yaylalar gibi bir taraftan kendi farklılıkları ile albümde yer alırken diğer taraftan her biri diğerinin içine geçerek bir oluş sürecinde gibidirler. Bir nevi felsefi bir metin gibi oluşturulmuş, şizoid akışların sergilendiği *in memoriam Gilles Deleuze* albümü bizleri Deleuze ve Guattari felsefesinin içkinliğine çağırıyor gibidir. Albümü dinlemek için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=wOZ4lx3BEXs> son erişim: 09.11.2022

ayrılmaz hale gelmiş *değişimler'* dir. (...) Sanatçının kaostan getirdiğiye, artık duyu organında duyulurun yeniden üretimini kurmayan, ama, sonsuzu yeniden vermeye muktedir, organik-olmayan bir kompozisyon düzlemi üzerinde, bir duyulur varlık, bir duyum varlığı çatan *değişiklikler'* dir" (Deleuze ve Guattari, 2013: 190). Bu noktada sanatı, Deleuze'ün fark felsefesiyle ortaya koymaya çalıştığı belirli bir aşkınlık tarafından araçsallaştırılmamış, fark olarak bir arada çokluk alanı şeklindeki bedenün olumlanması girişimi şeklinde düşünebiliriz. Çalışmada bahsi geçen besteci ve müzik kuramcıları aracılığıyla göstermeye çalıştığım modern müzik de, Deleuze ve Guattari için farkın alanı olarak virtüelin keşfine ve bizleri yeni yaşam biçimlerine açma olanağına sahip sınır deneyim örnekleri içerir. Boulez'in diyagonal boyutu, Coleman'nun doğaçlamaları, Varèse'nin sintisayzır ile keşifleri tonal müziğin yapılarını çözme yönünde melodi ve armoninin aşılarak gündelik sesin ötesinde sesin kendisine ulaşma deneyimleri olarak düşünebiliriz. Bu kaçış deneyimlerinde müzisyenler, yerleşik değerlerin belirleyiciliğini altüst eden bir özgürleşme hareketi olarak arzularının peşindedirler.

Aşkın müzik örgütlenmelerine karşı rizomatik müzik<sup>12</sup> örnekleri olarak ifade ettiğimiz bu örneklerden Boulez'in ileri sürdüğü yersiz-yurtsuzlaşma çizgileri olarak diyagonal bağlantıları ile oluşun söz konusu olduğu atımlı olmayan zamanı, müziği kişisel ve yapısal bir form olmaktan çıkararak melodi ve armoninin birbiri içinde kaybolduğu müzikal süreç bizi bir tür içkinlik düzlemine götürür gibidir. Caz müzikte ise kendisini tekrar etmeyen caz sanatçısının kompozisyon ve doğaçlama arasında yaşadığı gerilim, onu solo sürecinde herhangi bir form ya da yapıya değil enstrümanıya yaşayabileceği yeni keşiflere ve standart performansını yersiz-yurtsuzlaştıracağı müzikal bir akışın içerisine sokar niteliktedir. Grubun diğer üyeleriyle birlikte de yaşanan bu doğaçlama süreç, karşılıklı olarak yerleşik alışkanlıkların terkedilerek bir belirsizlik bölgesi inşası içerisinde oluş ve farkın yaratımı gibidir. Elektronik müzikte ise sanatçı, sintisayzır aracılığıyla sesin kendisini yeniden üretmek yerine sesi moleküler bir oluşa sokar. Sesi organize eden form, ton ve melodilerin tümüyle terkedilip sesin kendisine, organik-olmayan birey-öncesi tekilliklerine kapı aralanır. Her bir elektronik parça, seslerin edimsel görünümü altında yatan titreşim ve etkileşimlerinin sürekli varyasyona sokularak oluşturulan, bir nevi akışların kavşağı olarak her biri birden çok olan Deleuzecü yaylalar gibidir. Duyulmayan kuvvetleri işitilebilir kılma yönündeki deneyimleri ile sesi bütün anlamlandırma formlarından, standart müzikal uzlaşımlardan kurtarma çabasında olan bahsi geçen bu sanatçıları Deleuzecü anlamda bir tür kendi organsız bedenlerinin inşası içerisinde öteki-oluş örnekleri olarak düşünülebiliriz.

Varlığın aşkın bir hakikat, idea ya da mitik bir kökenden hareketle, homojen bir anlamlandırma ve düzenleme çabası içerisinde olan molar felsefeye karşı, Deleuze'ün

---

<sup>12</sup> Yazıda Boulez, Coleman ve Varèse'den hareketle odaklandığımız klasik, caz ve elektronik müzikteki rizomatik örnekler dışında farklı müzik türlerinde de rizomatik örnekler gösterilebilir. Örneğin Bogue, *Violence in Three Shades of Metal* adlı makalesinde yoğun distorsiyon içeren uzun gitar soloları ve yüksek ses gibi kimi elementler geliştiren, kökeni Led Zeppelin, Black Sabbath ve Deep Purple gibi müzik gruplarına dayanan heavy metal müziğin alt türleri olarak Death, Doom ve Black Metal müziğin de çağdaş endüstriyel makine kültürünü farklı şekilde yersiz-yurtsuzlaştırma girişimi olarak ele alır bkz. (Bogue, 2004: 95-118).

ifade ettiği, yaşamın heterojen çokluğuna yönelen içkin felsefe, çalışmada özellikle modern müzisyenler aracılığıyla da göstermeye çalıştığım üzere, ontolojik zdeşlikler dünyasını olumsuzlayarak virtüel farklar alanının deneyimlenebilir ya da düşünülebilir olduğunu gösterme çabasındadır. Böyle bir durumda oluş problemi, Massumi'nin de belirttiği gibi kimlikleri çoğaltan bir beden politikasına dönüşecektir (Massumi, 2013: 147). Beden artık herhangi bir temsil sisteminde olduğu gibi aşkın bir idea, tz ya da kökenin maddesi değil, farklı oluş ve çokluklara açık sonsuz bir değişim ve gelişimin kendisidir. Deleuze'n ifadesiyle "kendinizi bir ben, bir kişi ya da bir özne sandığınız anda kendi adınıza konuşmazsınız. Tersine, bir birey, en ağır kişilik yitimi uygulamasının sonunda, onu bir uçtan öbür uca kateden çokluklara, onu baştan sona dolaşan yeğinliklere açık olduğunda gerçek bir özel ad elde eder" (Deleuze, 2013: 14-15). Çalışmada üzerinde durulan sanatçılar da bu yönde kendi şizofrenik kaçış çizgilerini örgütleyen göçebeler olarak düşünülebilir. Deleuze ve Guattari için oluşun en iyi ifade edilebileceği ya da deneyimlenebileceği yerler olarak edebiyat, resim ve sinema sanatı gibi modern müzik de bedeni organizma haline getiren temsil sistemini parçalama yönünde bir özgürleşme faaliyeti olarak bizleri çoklu bedenimizi ve yeni yaşam biçimlerini keşfetmeye çağıran bir yersiz-yurtsuzlaşma gücü olarak özellikle *Bin Yayla'* da ortaya konulmuştur.

### **Teşekkür**

Bu makaleyi titizlikle okuyarak eleştirileriyle makalenin bu yönde biçimlenmesinde önemli katkıları bulunan Ali Furkan Arıncıoğlu'na teşekkür ederim.

## KAYNAKÇA

- Baker, Ulus (2018). *Yüzezbilim Fragmanlar* (E. Berensel, Der.). İstanbul: Birikim Kitapları.
- Berendt, E. Joachim (2019). *Caz Kitabı Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına* (N. Ozan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bogue, Ronald (2004). Violence in Three Shades of Metal: Death, Doom and Black. Ian Buchanan and Marcel Swiboda (Ed.), *Deleuze and Music* içinde (ss. 95-118). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bogue, R. (2013). *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*. London and New York: Routledge.
- Campbell, Edward (2013). *Music After Deleuze*. London and New York: Bloomsbury Academic.
- Cimini, Amy (2010). Gilles Deleuze and the Musical Spinoza. Brian Hulse and Nick Nesbitt (Ed.), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music* içinde (ss. 129-145). Farnham, Burlington: Ashgate.
- Deleuze, Gilles (2003). *İki Konferans* (U. Baker, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2009). *İki Delilik Rejimi Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*. David Lapoujade (Haz.), (M. E. Keskin, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler 1972-1990* (İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2005). *A Thousand Plateaus*. (B. Massumi, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2013). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: YKY.
- Gilbert, Jeremy. Becoming-Music: The Rhizomatic Moment of Improvisation. Ian Buchanan and Marcel Swiboda (Ed.), *Deleuze and Music* içinde (ss. 118-138). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Golia, Maria (2020). *Ornetto The Territory Coleman And The Adventure*. London: Reaktion Books.
- Holland, Eugene (2008). Jazz Improvisation: Music of the People-to-Come. Simon O'Sullivan, Stephen Zepke (Ed.), *Deleuze, Guattari and the Production of the New* içinde (ss. 196-205). London and New York: Continuum International Publishing Group.

- Say, Ahmet (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Scherzinger, Martin (2008). Musical Modernism in the Thought of "Mille Plateaux," and Its Twofold Politics. *Perspectives of New Music*, 46(2) /2008: 130-158.
- Sütcü, Özcan Yılmaz (2019). Müzikteki Duygu ve Hareket: Zaman Blokları. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 12(2) /2019: 126-142.
- Massumi, Brian (2013). *Kapitalizm ve Şizofreni İçin Kullanıcı Rehberi* (F. Ege, Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- May, Todd (2017). *Deleuze Bir Birey Nasıl Yaşayabilir?* (S. Çalıcı, Çev.). İstanbul: Kolektif.
- Mitchel, Reagan P. (2018). Derrida, Coleman and Improvisation. *Journal of Curriculum Theorizing*, 32(3)/2018:1-12.
- Nesbitt, Nick. (2010). Critique and Clinique: From Sounding Bodies to the Musical Event. Brian Hulse and Nick Nesbitt (Ed.), *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music* içinde, (ss. 159-181). Farnham, Burlington: Ashgate.
- Varèse, Edgard ve Wen-Chung, Chou (1966). The Liberation of Sound. *Perspectives of New Music*, 5(1)/1966:11-19.
- Yücefer, Hakan (2021). Deleuze ve Müzik: Dolaylı Bir Karşılaşmanın Anatomisi. *Posseible: Felsefe Dergisi*, 10(1)/2021:19-35.
- Zourabichvili, François (2011). *Deleuze Sözlüğü* (A. Ufuk, Çev.). Kılıç, İstanbul: Say Yayınları.

### İnternet Kaynakları

- Cox, Christoph. *How Do You Make Music a Body without Organs? Gilles Deleuze and Experimental Electronica*, 2003. Son erişim tarihi: 08.11.2022 <http://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox-Soundcultures.pdf>.
- Murphy, T.S. The other's language: Jacques Derrida interviews Ornette Coleman, 23 June 1997. *Genre*, 37(2)/2004:319-329. Son erişim tarihi: 08.11.2022 <https://doi.org/10.1215/00166928-37-2-319>.
- Deleuze, Gilles. "Rendre audible des force nonaudible par elles-memes." Son erişim tarihi: 08.11.2022. <https://www.youtube.com/watch?v=IYfhwRmyw9Y>
- <https://www.nepm.org/jazz-world/2006-12-14/ornette-coleman-the-samuel-beckett-of-jazz> son erişim 8.11.2022

<https://www.jazz.org/blog/the-department-store-painting-that-inspired-ornette-coleman-and-5-other-interesting-facts-about-his-life/> son erişim: 09.11.2022.

In Memoriam Gilles Deleuze, 1996. Son erişim tarihi 09.11.2022.

<https://www.youtube.com/watch?v=wOZ4lx3BEXs>