

GEÇMİŞ VE GELECEĞİN ŞİMDİDE KAYNAŞMASI: TERRY RILEY’NİN TEKRARLI MINİMALİZMİ

*The Fusion of Past and Future in Present: Terry Riley’s Repetitive
Minimalism*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.114

Uğur Cihat SAKARYA¹

Geliş Tarihi: 02.11.2024

Kabul Tarihi: 13.11.2024

Özet

Bu araştırmanın amacı Terry Riley’nin tekrarlı minimalizminde zaman duyusunun şimdiki zaman üzerinde yoğunlaşmasını sağlayan kompozisyon araçlarını, bunların özelliklerini ve kullanım biçimlerini tespit etmek; ortaya çıkan müziğin zamansal özelliklerini ve bunların önceki yüzyılların müziğine kıyasla ayırt edici yönlerini belirlemektir. Literatürün sağladığı teorik ve tarihsel altyapı üzerinde Riley’nin tekrarlı minimalist eserlerinden seçilen örnekler analiz edilmiştir. Minimalist müziğin yapısal ve zamansal özellikleri nedeniyle araştırmada herhangi bir analitik yöntem veya teori model alınmamıştır. Bunun yerine analitik çalışma geçmiş ve geleceği şimdide kaynaştıran kompozisyon araçlarını ve bunların kullanım biçimlerini tespit etmeye odaklanmıştır. Genel olarak minimalizm özel olarak da Riley’nin tekrarlı minimalist müziğinin Jonathan Kramer’in müziksel zaman kategorisindeki dikey zaman fenomenine dayandığı görülmüştür. Bu doğrultuda literatürün sağladığı doğrusal zaman dikey zaman karşıtlığı araştırmanın çıkarımları için bir dayanak olmuştur. Araştırma sonucunda geçmiş ve geleceği şimdide kaynaştırmak için kullanılan kompozisyon araçlarının basit ve birbirine dikey (armonik) ve yatay (melodik) açıdan kenetlenen motifler olduğu, bunların kesin talimatlarla yönlendirilen bir solo müzisyene veya bir oda müziği topluluğuna çaldırılarak amaçlanan zaman duyusunun teşvik edildiği görülmüştür. Üçüncü yol da önceden çalınan motifleri kaydedip geri çalacak olan bant cihazının gecikme efektiyle canlı çalınan kalıpları bütünleştirmektir. Üç yol da zamanın doğrusal ardışıklığına karşıt bir zaman duyusu yaratır. Önceden çalınanlar (eski-geçmiş) tam olarak kaybolmamakta, yeni dahil olanlar ise tam olarak ayırt edilememektedir. Böylelikle eski ve yeni (geçmiş ve gelecek) sürekli olarak şimdide kaynaşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dikey Zaman, Tekrarlı Minimalizm, Terry Riley.

Abstract

The aim of this research is to determine the compositional tools that enable the sense of time to focus on the present in Terry Riley's repetitive minimalism, their characteristics and the ways they are used; to determine the temporal characteristics of the resulting music and their distinctive aspects

¹ Öğr. Gör. Dr., Trabzon Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Trabzon, Türkiye, cihatsakarya@trabzon.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-6450-692X

compared to the music of previous centuries. Selected examples from Riley's repetitive minimalist works were analyzed on the theoretical and historical background provided by the literature. No analytical method or theory was used in the research due to the structural and temporal characteristics of minimalist music. Instead, the analytical study focused on determining the compositional tools and the ways they are used that fuse the past and the future in the present. It was observed that minimalism in general and Riley's repetitive minimalist music in particular were based on Jonathan Kramer's vertical time phenomenon in the musical time category. In this direction, the linear time and vertical time opposition provided by the literature was a basis for the inferences of the research. The research found that the compositional tools used to fuse past and future in the present are simple motifs that interlock vertically (harmonically) and horizontally (melodically), and that are played by a solo musician or a chamber music ensemble under strict instructions, thus encouraging the intended sense of time. The third method is to integrate the live motifs with the delay effect of a tape recorder that record and play back the previously played motifs. All three ways create a sense of time that is opposed to the linear sequence of time. What was previously played (the old-past) does not completely disappear, and what is newly included cannot be fully distinguished. Thus, the old and the new (the past and the future) are constantly fuse in the present.

Anahtar Kelimeler: Repetitive Minimalism, Terry Riley, Vertical Time.

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl müziği karmaşık ve çok stilli bir görüntü sergiler. Birçok yeni besteleme tekniği ve sanat akımı yüzyılın başından itibaren kalıplaşmış geleneklerden uzaklaşmak ve yeni bir dil yaratmak isteyen besteciler tarafından işe koyulmuştur. Her biri deneysel müzik tekniklerinin en baskın olduğu dönemde besteciliğe başlayan dört Amerikalı genç besteci, yüzyılın ikinci yarısına doğru iyice belirginleşen bu karmaşıklık ve estetik sorgulamalar dünyasında son derece sade ve basit bir dile yönelmiştir. 1930'ların ortalarında doğan La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich ve Philip Glass'ın müzik dillerini tanımlamak için başvurulan terim, görsel sanatlardan ödünç alınarak kullanılan minimalizmdir. Bu bestecilerin eserleri tüm geleneksel kompozisyon araçlarının radikal bir indirgenişine dayanır. Birkaç sestten oluşan küçük motifler, basit melodik hareketlerin yanı sıra bir ya da birkaç akor sınırlarında seyreden armonik gelişim, aynı malzemenin tekrarı veya devamlılığıyla (uzun sesler) yaratılmış -bilindik formların ötesinde, bir sayfaya sığabilecek kadar kısa olan- belli belirsiz formal yapılar ve basit tartımlardan oluşan ritmik yapılar bu müziğin ortak özellikleridir. Ortaya çıkan eserler, müzik tarihinde önceden eşine rast gelinmemiş niteliklere sahiptir.

Minimalist müzik görünen basitliğine ve sadeliğine rağmen zaman duyusu üzerinde ciddi bir araştırmayı örnekler. Geleneksel ve çağdaş analitik yöntemler bu müziği analiz etmede işlevsiz kalır. Çünkü minimalist eserler zamanda sıralanmış, başı sonu belli olan kesitlerden oluşmamaktadır. Ayrıca sürekli hareket ve kademeli değişime rağmen birbirini hazırlayan veya birbirinin sonucu olan (öncül-soncul) müziksel kesitler, daha büyük ölçekli bölmeler, açık kadanslar ve kordal ilişkiler yapılandırılmadığından dinleyici karşılaştığı müzikte neyin daha sonradan geleceğini (yeni-gelecek) ve nelerin tam olarak bittiğini (geçmiş) kestirememektedir. Böylelikle zaman, doğrusal olaylar zincirindeki geçmiş-şimdi-gelecek şablonunun katı nesnelliğinden kurtularak sürekli şimdide merkezlenir. Önceden duyulan motifler-cümleler tam olarak kaybolmadığından bunlar bir türlü *geçmiş-eski* haline gelmez. Geleceğe dair beklentilere neden olan notalar ise belli bir tonaliteye tam olarak ulaşamadığından beklentiler de (gelecek) zayıflamaktadır. Özerkleşen *şimdi*, sonsuz müziksel kombinasyonun keşfine imkân sağlar. Bireyin zaman duyusunda geçmişe dair hafıza ilişkileri ve geleceğe dair beklentiler zayıflar. Bu durumda dinleyici, kendine sunulan sıralı müziksel olayları takip etmek yerine sonsuz şimdinin olanaklarını keşfetmekte, *anı yaşamaktadır*.

Riley, zaman deneyimi üzerindeki bu araştırmayı ilk kez *In C*'de (1964) gerçekleştirmiştir. Bu eserin notaları incelendiğinde müziksel malzemenin kısa ve basit motiflere indirgendiği görülür. Bu motifler istendiği kadar tekrar edilebilir. Bir müzisyen istediği tekrarı yaptıktan sonra sıradakine geçer. Ancak o esnada diğerleri önceki veya sonraki motifleri çalışıyor olabilir. Çünkü tekrar sayısı müzisyene bırakılmıştır. Bu nedenle Riley'nin müziği doğrusal bir gelişim göstermemekte, sıralı şekilde dizilmiş bir bütünlük meydana getirmemektedir. Dolayısıyla eski (geçmiş) tam olarak yok olmazken yeni de (gelecek) tam olarak maddeleşmemektedir. Her ikisi de *şimdide kaynaşmaktadır*. Bu müziksel zaman duyusunu yaratan kompozisyon araçlarının tespiti ve incelenmesi bir ihtiyaç haline gelmiştir.

Araştırma Sorusu, Varsayımlar ve Amaç

Bu araştırma *Riley'nin müziğinde zaman duyusu şimdiki zaman üzerinde nasıl yoğunlaştırılmıştır?* sorusu üzerine kurgulanmıştır. Araştırmancının bu soruya verdiği varsayımsal cevaplar şunlardır:

- Birbirinden bağımsız küçük motiflerin tekrar sayısı belirsiz bırakılır. Kolektif performans esnasında bir müzisyen bir motifi istediği kadar tekrar ettikten sonra ötekine geçtiğinde diğerleri

öncekileri veya sonrakileri çalıyor olabilir. Böylelikle önceden çalınanlar (eski-geçmiş) tam olarak bitmez. Yeni dahil olanlar ise (gelecek) eskiler arasından tam olarak sıyrılıp bir baskınlık elde edemez. Böylelikle geçmiş ve gelecek şimdide kaynaşır.

- Tekrarlama için bant cihazından faydalanan eserlerde çalınıp tekrarlanan motifler kaydedilir ve geri çalınır (playing back). Ancak bu esnada müzisyen yeni bir motife geçmiş olabilir. Böylelikle önceden çalınanlar tam olarak kaybolmadan yeni dahil olanlar duyulur. Eski ve yeni yine ayırt edilemez.
- Genel olarak minimalist müzik özel olarak da Riley'nin müziği dikey zaman duyusunu yarattığından bu müziğin zaman içindeki gelişimi ve teşvik ettiği dinleme deneyimi ilerleme odaklı doğrusal bir nitelik taşımaz. Aksine geçmiş-şimdi-gelecek ardışıklığını sergilemeden yalnızca şimdide dikeyleşme eğilimi gösterir.
- Kısa ve tekrarlı motifler içinde yer alan ve daha önceki motiflerde bulunmayan -diyez veya bemol alarak- değiştirilmiş notalar gelecek yeni notalara veya yeni ton merkezlerine yönelik beklentiler oluşturabilir. Ancak sürekli tekrar eden motifler yarattıkları beklentiyi uzun süre karşılamayabilir. Böylelikle geleceğe dair beklentiler karşılanmadığından zayıflar. Ayrıca bunlarla eş zamanlı olarak halen daha duyulmaya devam eden önceki (eski-geçmiş) motiflerin varlığı söz konusu olduğundan müziğin kendisi tarafından yaratılan beklenti (gelecek), yine kendisi tarafından duyurulan eski motiflerin varlığıyla şimdinin sınırlarında kalmaya zorlanır.
- Birbirine yatay ve dikey olarak (melodik ve armonik) kenetlenen motifler önce-sonra ayrımının bulanıklaşmasına neden olduğundan geçmiş ve gelecek tam olarak ayırt edilemez. Böylelikle şimdide sürekli bir akış gerçekleşir.
- Geçmiş ve geleceği şimdide kaynaştırma işi bir solo eseri icra eden tek bir müzisyene bırakılabileceği gibi gecikme efekti yaratacak bir bant cihazı kullanılarak da icracıya yardım sağlanabilir. Bir diğer yöntem ise motifleri çalmak üzere *-In C'*de olduğu gibi- bir oda müziği topluluğu görevlendirmektir. Böylelikle geçmiş ve geleceği şimdide kaynaştırmak için *solo icracı, oda müziği topluluğu* veya *bant cihazı yardımının* gerekli olduğu anlaşılır.

Araştırmanın amacı Riley'nin tekrarlı minimalizmde zaman duyusunun şimdiki zaman üzerinde yoğunlaşmasını sağlayan kompozisyon araçlarını, bunların özelliklerini ve kullanım biçimlerini

tespit etmek; ortaya çıkan müziğin zamansal özelliklerini ve bunların önceki yüzyılların müziğine kıyasla ayırt edici yönlerini belirlemektir.

YÖNTEM

Literatürün sağladığı teorik ve tarihsel altyapı üzerinde Riley'nin tekrarlı minimalist eserlerinden seçilen *In C, Klavye Etütleri, Dorian Reeds* ve *A Rainbow in Curved Air* analiz edilmiştir. Araştırmanın analitik çalışması, minimalist müziğin yapısal basitliği ve sadeliğinin yanı sıra geleneksel formal şablonları, armonik ve melodik gelişim biçimlerini inşa etmemesi nedeniyle, herhangi bir geleneksel veya modern analitik yöntem ya da teoriyi takip etmemektedir. Çünkü minimalist müzik bilindik anlamıyla müzik analizine karşı direnmektedir. Bu durumda geleneksel armoni, form ve melodi analizinin yanı sıra Schenker analizi gibi modern yöntemler de minimalist müzik üzerinde işlerliğini yitirmektedir. Aynı zamanda bu araştırmanın soru ve varsayımlarını karşılamada söz konusu analitik yöntemler işlevsiz kalmaktadır. Bu nedenle araştırmanın analitik çalışması, geçmişin tam olarak silinmemesi ve geleceğe dair beklentilerin bastırılması görevlerini yerine getirerek, zamanı şimdide merkezleyen kompozisyon araçlarına dair bulgular tespit etmeye odaklanmaktadır. Araştırmada uygulanan analitik çalışma eser inceleme modeline dayalıdır. Bu araştırma Riley'nin tekrarlı minimalist eserlerinden hareketle minimalist müziğin teşvik ettiği alternatif zaman duyusunun nasıl yaratıldığına dair tespitlere odaklanması; bu müziğe dair araştırmaların farklı alanlarda da devam etmesine dikkat çekmesi ayrıca minimalist müzikteki zamansal özellikleri tespit etmek üzere geliştirilebilecek yeni bir analitik yöntem için gelecek araştırmalara fikir verebilmesi bakımından önemlidir.

Minimalist müziğin zamansal özelliğine değinen çalışmalardan Lee'nin makalesi (2013), doğrusal ve dikey zaman karşıtlığına odaklanarak minimalist müziğin esas olarak dikey zaman fenomenine dayalı olduğunu öne sürer. Minimalist müziği geleneksel analitik araçlarla analiz etmenin isabetsiz olacağına dikkat çeker ve dikey zamanı yaratan araçların analizini öngörür. Böylelikle zamansallığın kendisinin bizzat analiz edilmesiyle minimalist müziğin anlaşılabilirliğini belirtir (Lee, 2013: 1). Smith ise (2004) minimalist müziğin dinleyicide yarattığı zaman duygusunu Husserl'in fenomenolojik anlayışı sınırlarında tartışır. Bu yazar da yatay (doğrusal) ve dikey zaman ayrımını öne sürerek minimalist müziğin dikey zamandaki varlığına dikkat çeker (Smith, 2004: 182-184). Jonathan Kramer ise dikey zaman fenomenine yönelik derin araştırmaların yanı sıra çağdaş müzik akımlarının geneline yönelik zamansallık

açıklamalarıyla yetkin kaynaklar sağlamıştır (Kramer, 1978, 1981 ve 1988). Bu araştırmanın kavramsal çerçevesi doğrusal ve dikey zaman terimlerini literatürden ödünç alır.

Zamanı Düzenlemek: Doğrusal Müzik ve Minimalist Müzik Karşıtlığı

Batı müziği formları yirminci yüzyıla kadar genel olarak olayların birbirini sıralı şekilde izlediği bir yapı sergilemiştir. Operaların başındaki uvertürler, bir sonat allegrosunun ilk bölümü, bir şarkı formunun ilk bölmesi veya bir füğün ilk kesiti kendilerinden sonra gelecek olanları hazırlama işlevini yerine getirmenin yanı sıra başlı başına varlıklarını koruyan müzik kesitleridir. Daha sonra gelenler ise öncekilere esas olarak tonalite bakımından ikincil olarak da melodik, armonik ve ritmik yapı bakımından karşıtlık içerdiklerinden *yeni* olurlar. Bunlardan önce gelenler de müziğin armonik ve melodik yapısındaki değişikliklerle hazırlık yapmak zorundadır. Çünkü geleceğe dair beklenti yaratarak yeni olanlar hazırlanmalı ve nihayetinde bu hedefe ulaşılmalıdır. Yeni başlayan kesit ise yapısal karşıtlığı sayesinde öncekinden tamamen ayırt edilebilmelidir. Böylelikle yeni, kararlı bir sabitlik elde ederken eski tam olarak bitmiş, geçmişte kalmıştır.

Kramer, yirminci yüzyıldaki alternatif zamansal organizasyon arayışlarıyla ilgili dikkat çekici kategoriler sunar. Kramer'in müzikteki zamansallığa ilişkin kategorizasyon önerisi *doğrusallık* ve *doğrusal olmayış* ölçütlerine dayanmaktadır. Doğrusal zaman önceden duyulanların sonrakilere yeni gelenlerin de öncekilere bağlı olduğu ardışık olaylar dizisiyle inşa edilir. Doğrusal olmayan müzik ise bunun tam tersini önerir. Müziksel kesitler, armonik ve melodik hareketler arasında bir önce-sonra bağlantısı olmayabilir. Böylelikle kesitler veya en küçük ölçekli motifler bile kendi kendine yetebilen bir niteliğe ulaşır. Doğrusal müzik birbirine bağlı olaylardan oluştuğundan devamlı olarak ileri doğru sabit bir akış örneklerken doğrusal olmayan müzikte ilerlemenin yönü de hızı da anlaşılamayabilir. Doğrusal müzik bu özellikleriyle doğrudan Batı klasik müziğiyle ve özel olarak da tonaliteyle bütünleşmiştir. Bilindik formal şablonlar yapısal olarak doğrusal zaman konseptine dayanır. Doğrusal olmayan müzik önce-sonra ilişkilerini yapılandırmayı reddettiğinden hafıza ve beklentiye dışarıda tutar. Bu nedenle yeni bir dinleme biçimine yönlendirir. Bu dinleme biçimi hedef odaklı (teleolojik) değil ateleolojiktir. Doğrusal müzik ise kesin sınırlarla başlangıç ve bitişleri belli olan kesitler yapılandırarak beklenti ve hafızayı besler. Doğrusal olmayan

müzikteki gelişim durağan, kademeli bir şekilde gerçekleşir. Olaylar geçmiş veya geleceği ima etmektense şimdide birikir (Kramer, 1981: 23).

Kramer'in önerdiği kategorilerden dikey zaman, doğrusal olmayan bir zaman duyusu ve ateolojik bir dinleme teşvik eder. Bu zaman duyusunu yaratan eserler Karlheinz Stockhausen'ın *moment form* kompozisyonları, Reich'in müziksel motiflerin kademeli değişimine odaklanan süreç (process) temelli minimalist müzikleri ve Young'ın birkaç notaya indirgenmiş dron (uzun ses) kompozisyonlarıdır. Bir moment form parçasında her biri kendi kendine yetebilen, önceki veya sonrakine bağlı olmayan kesitler istendiği gibi sıralanabilir. Böylelikle doğrusal ilerleyiş yerine şimdiki zamanda biriken olaylara dayalı bir zaman duyusu yaratılır. Reich'in *It's Gonna Rain* gibi bant müziği eserleri ve *Piano Phase* (1967) adlı iki piyano parçasında ise aynı anda (fazda) başlayan ve aynı temayı sunan iki partiden biri çok yavaş ve kademeli şekilde hızlanarak ötekini önüne geçer. Böylelikle aralarındaki uyum yavaş yavaş bozularak ortaya yepyeni kombinasyonların çıkması sağlanır. Reich, faz kaydırma olarak isimlendirdiği (phase shifting) bu teknikle bütün *sürecin* kontrollü şekilde yönetildiği bir müzik diline ulaşmıştır. Ancak çok basit malzemelerden yaratılan bu müziklerde de başlı başına yapılandırılmış karşıtlıklar veya kesitler bulunmadığından neyin geleceğini kestirebilmek veya gelenlerin öncekilerden ne kadar farklı olduğunu ayırt edebilmek zorlaşır. Böylelikle doğrusal olaylar dizisi yerine yine şimdide merkezlenen olaylara odaklanma yani ateolojik dinleme ortaya çıkar. Young'ın dron müzikleri ise daha radikaldir. Çünkü melodi ve nabızı tamamen dışlayan bu eserler yalnızca uzayan seslerden oluşur. Bunların nelerden sonra geldiğini veya nereye evrileceğini kestirmeye çalışmak belli bir müddet sonra anlamsız hale gelir. Çünkü müzikte yalnızca dronlar vardır. Dinleyici yine hafıza ve beklenti ilişkilerinin zayıfladığı bir zaman duyusuna ulaşarak şimdide biriken müziksel olayları keşfe odaklanır. Dikey zamana ulaşma biçimleri farklı olsa da bu kompozisyon araçlarının hepsi -doğrusal zamana aykırı bir şekilde- doruklar, gerilim-çözülüm, giriş-gelişme-sonuç hissiyatı ve gelecek veya geçmiş referansları yapılandırmayı reddeder (Kramer, 1988: 202-205).

Bu özellikleriyle zaman duyusunun şimdide merkezlenmesini sağlayan dikey zaman kompozisyonları dinleyicinin zaman duyusuna organize bir müdahale gerçekleştirmek yerine onu kendi öznel deneyimiyle baş başa bırakmaya odaklanır. Bu zaman duyusunu yaratmanın kritik önemdeki faktörü doğrusal değişimin yokluğudur. Dikey müzikte şimdi üzerinde bir odaklanma yaratmak için doğrusal sıraların kararlılığını bozmak üzere hafıza ve beklenti bastırılmaktadır. Doğrusal müzik zamanı düzenleme hususunda bestecinin titiz çalışmalarına

dayanırken dikey müzik için bu çabalar zorunlu değildir. Böylelikle dikey müziği anlamak veya analiz etmek için doğrusal zaman duyusu üzerinde işler olan bakış açılarını ve analitik yöntemleri kullanmanın neden anlamsız olduğu da ortaya çıkmış olur. Dikey müzik doğası gereği doğrusal zaman organizasyonuna dayanmadığından kendine özgü bir bakış açısıyla ele alınmalıdır. Kramer'in de işaret ettiği gibi minimalist müzik dikey zamana dayanmaktadır. Terry Riley'nin tekrarlı minimalist eserleri de doğrudan dikey zamanı işaret etmektedir. Bestecinin eserlerinde motifler arası neden-sonuç ilişkisinin bulunmadığı, kesitsel karşıtlıkların yaratılmadığı, icracı veya gruba verilen talimatlar ya da bant cihazının gecikme efektleriyle eski ve yeni motiflerin sürekli karıştırıldığı görülecektir.

Geçmiş ve Geleceğin Şimdide Kaynaşması

Riley, erken dönemde Young'ın etkisiyle bestelediği birkaç dron kompozisyonundan sonra sürekli çalınan motiflerin aslında aynı kalmadığını, sürekli değiştiğini hissettiğini belirterek tekrarlı minimalizme yönelmiştir. Bu, yeni bir durağanlık biçimidir. Dolayısıyla Young'ın dronlarıyla yaratılardan daha farklıdır (Schwarz, 1996: 35). Böylelikle besteci tekrar eden motiflerde kendiliğinden oluşan kombinasyonları ve sinyalleri işaret ederek dinleme deneyiminde bireyin öznel algısına odaklanmıştır. Zamansal bakımdan da doğrusal zaman yerine şimdide merkezlenen bir zaman duyusu yaratmak üzere yalnızca birkaç notadan oluşan basit motifleri kullanmaya başlamıştır. Besteci tekrara yönelik ilgisinin müziksel kaynakları olarak gençlik dönemindeki caz müziği ilgisini, manyetik bandın tekrarlama işlemindeki olasılıklarına yönelik keşiflerini ve daha sonraki dönemler için de Hint müziğini gösterir. Bunlar arasında özellikle bant müziği (tape music) bestecinin tekrarlı minimalizmi başlattığı dönemdeki temel inceleme alanıdır. 1960'ların ortalarında genç bestecilerce oluşturulmuş bir deneysel müzik merkezi olan San Francisco Tape Music Center, Riley ve Reich için tekrara yönelik olanakların keşfinde bir dönüm noktasıdır. Reich ilk bant müziği deneylerini burada yapmış ve ilk eserlerini burada kaydetmiştir. Riley ise *M-Mix* (1961) adlı ilk bant müziği eserinden sonra bant deneylerinde yakaladığı gecikme efektini (time lag) çalgılar için yazdığı müziklerinde de yaratmanın yollarını aramıştır (Sakarya, 2024: 71-119). Bu yolda bestelediği ilk eseri olan *In C* (1964) San Francisco Tape Music Center'daki prömiyeriyle ilk tekrarlı minimalist eser olarak müzik tarihine geçmiştir. Bu eser zamanı şimdide merkezlemeye yönelik çabalarının ilk örneğidir.

Şekil 1’de gösterildiği gibi eser, tek bir sayfaya yazılmış 53 motiften oluşur. Ancak bunlar sırayla çalınıp bitirilecek motifler değildir. İncelendiği zaman bunların herhangi bir ezginin bir parçası olmadığı görülebilir. Notada yazmayan fakat ilk performanstan itibaren çalınan bir Do notası ise müzisyenlere tempoyu takip etmeleri için referans sağlar. Bu nota 8’lik değerde olup piyano ya da perdeli bir vurmali çalgıyla çalınmalıdır. Bestecinin performans için talimatları, eserin doğrusal zaman organizasyonunu örneklemeyeceğini en baştan bildirir niteliktedir: İstendiği kadar ve farklı türde çalgı seçilebilir. İstenilen sayıda müzisyen görevlendirilebilir. Her müzisyen 1. motifle başlamalıdır. Ancak istediği kadar tekrar edebilir. Ardından ikinciye geçmeli ve yine istediği kadar tekrar ettikten sonra sıradakine geçmelidir. Herhangi bir motifi atlamak önerilmez. Bütün müzisyenler 53 kalıbı da çalmış olmalıdır. 53. kalıbı çalıp tekrar eden müzisyen çalmayı kestiğinde nabız tek kalır ve son müzisyen istediği kadar tekrar ettikten sonra nabızı da bitirerek performansı sonlandırır. Performans boyunca müzisyenler yorulduklarında dinlenebilir, nabızı çalanlar ise yer değişebilir (Suzuki, 1991: 402).

Şekil 1. Terry Riley, In C, motifler

in C.

© 1964
Terry Riley
© 1989
Celestial Harmonies

Bu talimatlara göre bir müzisyen çalmaya başladığı 1. motifi istediği kadar tekrar ettikten sonra diğerine geçtiğinde diğer müzisyenler halen 1. motifi çalıyor olabilirler. Ya da zaten istedikleri tekrarı yapmış ve 2., 3., veya daha sonraki kalıplara geçmiş olabilirler. Dolayısıyla belli bir

kalıbın tam olarak müziğe hâkim olduğu veya belli bir cümlelerin başlayıp bittiği söz konusu değildir. Bu nedenle ilk duyulan kalıp haliyle giderek alışılan ve yeni dahil olanlar nedeniyle eski olarak algılanmaya başlanan kalıp olacaktır. Ancak müzisyenlerden birinin bile daha sonraki kalıplara devam ediyor olması yeni bir şeylerin geldiğine ve devam edeceğine dair beklentileri (gelecek) doğurur. Böylelikle geçmiş ve gelecek tam olarak ayırt edilememeye başlar. Çünkü yeni gelen kalıpları çalan müzisyenlerle aynı anda halen daha önceki kalıpları çalan müzisyenler bulunmaktadır. Böylelikle ilerleme ve değişim belli belirsiz ve yavaş bir niteliğe ulaşırken zaman duygusu geçmiş ve geleceğin şimdide birikmeye başladığı bir hal alır. Performansın ilerleyen bölümlerinde çok daha dikkat çekici örnekler söz konusu olabilir. Örneğin bir veya daha fazla müzisyen 25-28. motifler bölgesinde çalmaya devam ederken belli bir grup halen daha ilk motifleri çalıyor olabilir. Böylelikle 25-28. motiflerdeki Fa# notasıyla ilk kalıpların Fa# ve Do# notaları çakışarak uyuşumsuz kombinasyonlar yaratırlar. Bunların yaratacağı gerilim ise -kesinleştirilmiş düzenli kesitler ve kadanslar söz konusu olmadığından ve müziğin seyri performansa bırakıldığından- çözülmeyebilir veya çok uzun süreler sonra çözülüm hissi yakalanabilir. Zamansal bağlamda bakıldığında ise bu tip yeni notaların geleceğe dair uyandırdığı beklenti tam olarak karşılanmadığından zamanın doğrusal akışı zayıflar. Çünkü bu gelecek referansları eskilerle (önceden çalınan kalıplar) eş zamanlı olarak duyuluyordur. Dolayısıyla ne eski tam olarak kaybolmuştur ne de yeni tam olarak maddeleşebilmiştir.

Motifler bazında incelendiğinde, eserin adıyla uyumlu şekilde, ilk 12 motifin doğrudan Do majör tonunu vurguladığı görülür. Ancak burada tonaliteyi doğrudan inşa edecek bir yapısal temel, modülasyon veya kadans için hazırlık yapılmamaktadır. Müziğin ilk kalıpları Do majördedir. Ancak Do majör açık bir ton merkezi olarak inşa edilemez. Çünkü hangi müzisyenin ne kadar süre içinde bu tona yabancı olan sesleri müziğe dahil edeceği bilinemez. 14. motifin son notası olan Fa# ile Do majörün dominant tonuna veya bir diyezli minör ton olan Mi minöre doğru bir modülasyon iması gözlenebilir. Ancak bütün müzisyenler aynı şeyi çalmadığından bu gelecek referansı da bulanıklaşacaktır. Çünkü halen daha öncekileri çalan müzisyenler hatta bu kalıpları geçip çok daha ilerlemiş müzisyenler olabileceği mümkündür. Olasılıklarla konuşulmasının nedeni eserin kendine içkin belirlenmemişliğidir. Notada yazılanlar belli bir kesinlik iması yaratsa da performansın seyri ve süresi; ortaya çıkacak dikey (armonik) ve yatay (melodik) kombinasyonlar ve kendiliğinden oluşacak tınılar performans esnasında değişebilir. Bu nedenle eserin her performansı eşsizdir. Dinleyicinin bu müziği dinlerken

yaşayacağı deneyimler de aynı niteliktedir. Çünkü her kayıt bambaşka bir müziksel deneyim sunacaktır.

Kesitler gruplanarak yapılabilecek bir analitik çalışma formal imaların ancak kâğıt üzerinde anlamlı olabileceğini gösterir. Taruskin'e göre 14. motif kesitsel bir ayırım yaratır. Bundan sonra Mi minöre geçilir. 22-28 arası, bu tondaki bir kesit; 29-30 ise Do majöre geri dönüştür (Taruskin, 2006: 211). Ancak bu tespit yalnızca kâğıtta yazılı olan bilgiler üzerinden yapılmıştır. Belli tonal merkezlerin baskınlığı veya formal kesitlerin sınırları hakkındaki yorumlar sonsuz olasılık nedeniyle boşa çıkan iddialar olacaktır. 14 veya 22-28 arasını çalan müzisyenlerle aynı anda ilk motifleri çalan müzisyenler olabileceği unutulmamalıdır. Böylelikle Fa# tam olarak gelecek referansını maddeleştiremez. Çünkü önceki motifler bu notanın baskınlığını zayıflatır. Böylelikle yönü belli olan doğrusal zaman duygusu da belirginleşemez. Geçmiş ve gelecek sürekli bir şimdide kaynaşmaktadır. Bu eserde doğrusal zamanın ardışıklığını bozan ve zaman duygusunun şimdide dikeyleşmesini sağlayan kompozisyon araçları *basit motiflerdir*. Bunlar dikey ve yatay olarak birbirleriyle kenetlenerek performans esnasında kendiliğinden oluşan sonsuz kombinasyona imkân verir. Bunun sağlanması için de bu motiflerin bir topluluk tarafından çalınması gerekmektedir. Dolayısıyla kolektif performans yoluyla doğrusal zaman duygusunun zayıflatılıp şimdide merkezlenen dikey zaman duygusunun yaratıldığı görülür.

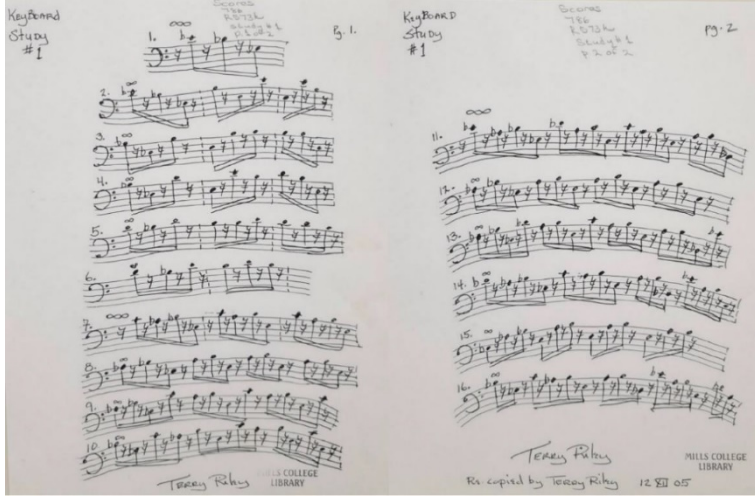
Bu eserin icrasında ortaya çıkabilecek kombinasyonları hesaplamak veya not etmek bu araştırmanın sınırlarını da aşacaktır. Çünkü tekrar sayısındaki belirsizlik sonsuz olasılığı beraberinde getirir. Müzik devamlı ilerlemekte ve değişmektedir. Ancak bu kademeli ve yavaş bir şekilde gerçekleşmektedir. Detaylarını gözlemek mümkün değildir. Çünkü önceden beri çalınan motiflerle yeni gelenler sürekli olarak şimdide birikmekte, gelişimin yönü tam olarak kestirilememektedir. Dolayısıyla ardışık olaylar dizisine dayalı olan doğrusal zaman bu eserde karşılığını bulamayıp, yerini geçmiş ve geleceğin bulanıklaştığı sonsuz şimdiye bırakır. Sonsuzluk hissi ise dinleme deneyiminde karşılığını bulur. Eser kendiliğinden gerilim-çözülüm imaları yaratabilir. Fakat bunlar belli kesitler inşa etmediği gibi kesitler arası boşluklar da bulunmaz. Müzikte devamlı bir hareket vardır. Performans bittiğinde ise aslında eser bitmemiştir. Çünkü bilindik anlamıyla bir bitiş yapılandırılmış değildir. Böylelikle *In C* dinleyicinin, hafıza (geçmiş) ve beklentilerden (gelecek) kurtularak şimdide biriken sonsuz uyarıcıya odaklanıp anı yaşamasını önerir.

İki Klavye Etüdü (1964-65) bestecinin, geçmiş-şimdi-gelecek doğrusal ardışıklığını aşarak şimdide dikeyleşen bir zaman duygusu

yaratmadaki ikinci kompozisyonudur. Bu eser birçok açıdan *In C*'ye benzese de bu zaman duyusunu yaratan kompozisyon araçları şimdi yalnızca bir müzisyen tarafından çalınacaktır. *Etüt No:1* (1964), toplamda 16 motiften oluşur. Bestecinin orijinal el yazmaları kesin talimatlar ve özel semboller içerir. Buna göre “∞” işaretli motifler (1, 7 ve 11) bulundukları grupların ilk motifleri olup diğerleriyle (2-6, 8-10 ve 12-16) kombine edilecek olan ana motiflerdir. Bestecinin talimatları şöyledir: İlk olarak 2-6 arasındaki her motif 1. ana motifle kombine edilmelidir. Ardından 8-10 grubu 7. ana motifle kombine edilecektir. Daha sonra ise 8-10 grubundan her bir motif 1. ana motifle kombine edilecektir. Ardından 12-16 arası her motif 7. ana motifle kombine edilecektir. Daha sonra 12-16 arası her bir motif 11 ile kombine edilecektir. Son olarak 8-10 arası her bir motif 11. ana motifle kombine edilecektir. Çalım temposu rahat çalınabilecek en hızlı seviyede olmalıdır. Piyanist çaldığı kombinasyonu istediği kadar tekrar edebilir. Daha sonra istediğine geçebilir veya bazı kalıpları atlayabilir. Müzik baştan sona kadar hiç boşluk olmadan devam etmelidir (Riley, 1964: 1).

Motiflerin birleşmesi durumunda eslerin notalara notaların da eslere tam olarak denk gelmesi nedeniyle dinleme esnasında bunların birbirinden ayırt edilmesinin mümkün olmadığı anlaşılır. İlk gruptaki motifler incelendiğinde eserin Mib notasını tonal merkez olarak işaret ettiği düşünülebilir. Ancak motifler sürekli tekrarlar ve yeni kombinasyonlarla işlendiğinden tam olarak tonun nereye yerleşeceğini öngörmek mümkün değildir. 4. motifte dahil olan Re notası ilk karışıklık imasını yaratır. Dolayısıyla müzisyenin tekrar sayısına bağlı olarak değişecek olan belirsiz bir süre boyunca geleceğe dair yeni bir referansla karşılaşılmaz. Bu nedenle doğrusal zamanın kararlılığı söz konusu değildir. 1. ana motifin devamlı olarak daha sonradan dahil olanlarla kombine edilmesi geçmiş ve geleceği şimdide kaynaştırma amacının bir sonucudur. Çünkü bu ana motif eserin başından beri müzikte var olmaktadır. Yeni gelenler de böylelikle eskiyle aynı anda duyulurlar. Böylece eski ve yeni ayrımı bulanıklaşır. Geçmiş ve gelecek tek bir şimdide kaynaşır. 4. motifte yer alan Re notası, Mib notası için karar verecek bir yeden sesi gibi görünse de bu ancak kâğıt üzerinde anlamlıdır. Çünkü çok hızlı ve sürekli tekrarlar nedeniyle çözülüm hissi tam olarak yerleşmez. Ayrıca öncesinde de sonrasında da Mib notasını tonal merkez olarak hazırlayıcı bir yapı inşa edilmez. Dolayısıyla karışıklık aracılığıyla yeni bir kesit yaratılmaz. Re notası böylelikle geleceğe dair beklenti uyandırmada zayıf kalır. Böylece yeni dahil olsa da eskiden beri var olanlarla birlikte duyulur. Ne eski tam olarak yok olmuştur ne de yeni bağımsız olarak varlığına kavuşmuştur. Şekil 2’de eserin el yazması notaları gösterilmiştir.

Şekil 2. Terry Riley, Klavye Etüdü No:1, motifler



7. ana motifle birlikte Do ve Lab notaları da eserin perdelerine eklenir. Yeni notaların eklenmesiyle yeni bir şeylerin (gelecek) başlayacağına dair ipuçları için belirsiz bir süre beklemek gerekir. Ancak bu geçiş son derece seri şekilde gerçekleşir. Çünkü kesitler bulunmadığından kesit aralarında herhangi bir boşluk da yoktur. Çok hızlı ve belli belirsiz bir şekilde yeni sesler dahil olmaktadır. İlerleme ise kademeli ve yavaştır. 8-10. motifler 7. ana motifle birleşerek daha uzun melodiler yaratırlar. Ancak bunlar açık karşıtlıklar inşa etmedikleri gibi karşıtlıklarla da takip edilmezler.

Geçmiş ve geleceği şimdide kaynaştırmanın dikkat çekici örnekleri için talimatları yorumlamak gerekir. Buna göre 1 numaralı ana motifin kendi grubunda bulunmayan 8-10 grubundaki motiflerle kombine edilmesi yani ilk duyulanan (1 numaralı, eski) henüz dahil olanlarla (8-10, yeni) aynı anda duyulması geçmiş ve geleceği şimdide kaynaştırma anlamına gelir. Çünkü 1 numara devamlı varlığını sürdürmekte ancak yeni motifler de dahil olmaktadır. Eski ne tam olarak bitmiştir ne de bağımsızlığını koruyabilmiştir. Yeni ise bağımsız olarak üstünlüğünü kuramamıştır. Bir diğer örneğin de 12-16 arası motiflerin (yeni, gelecek) önceden duyurulmuş olan 7 numarayla (eski) kombine edilmesi sonucu ortaya çıkacak müzik için verilebileceği görülür. Bunun son örneği 11. ana motifle 8-10 numaralı motifleri kombine etmeyle ortaya çıkar. 8-10 arası motifler, 11 ile 12-16'nın kombinasyonları başladığında müzik dışı kalırlar. Dolayısıyla eski haline gelirler. Yeni duyulan 11 ile 12-16 arası motiflerin kombinasyonları daha sonra aniden 11 ile 8-10 arası motiflerin kombinasyonuna bağlanır. Dolayısıyla bu sefer 8-10 arası motifler yeniden

duyulsa da aslında eskiden bir referanstır ve onlardan daha yeni olan 11. ana motifle birleştirilmeye başlanmışlardır. Bu son kombinasyonda da eski ve yeni tam olarak ayırt edilemeyeceğinden dinleyicinin zaman duygusu geçmiş ve gelecek ayrımının bulanıklaşması nedeniyle şimdide dikeyleşecektir. Bu eserde tek bir müzisyenin birbirlerinin grubunda olmayan motifleri kombine etmesi zaman duygusunu şimdide merkezler. Bunun için kompozisyon araçları önceki eserle aynıdır. Ancak bunların kullanımı katı talimatlarla yönlendirilen tek bir müzisyene bırakılmıştır.

Etüt No:2 de (1965) bir sayfaya sığan çok az ve basit bir malzemeden oluşur. Eser için talimatlar şunlardır: Bütün motifler müzisyenin istediği kadar sürecek olan bir performans boyunca istenen sayıda tekrarlanabilir. Motifin istenilen notasından başlanabilir. İki el de bütün motifleri çalmalıdır. Ancak 1-3 arası motiften herhangi bir tanesi seçilerek performans boyunca çalınmalıdır. Sıralı şekilde bütün motifler çalınmalıdır. Ancak önceki motiflerle de kombinasyonlar yapılabilir. Bu eserde bant cihazı yardımıyla gecikme efekti de kullanılabilir (Riley, 1965: 1). Şekil 3'te eserin notaları gösterilmektedir.

Şekil 3. Terry Riley, Klavye Etüdü No:2, motifler



Motifler arasında “∞” işareti konmuş olanlar ayrı birer motif olarak ele alınabilir. Böylece eserin 15 tane motiften oluştuğu görülür.

Eserin süresi ise yine tekrar sayısına bağlı olarak değişecektir. Geçmiş ve geleceği şimdide kaynaştırma görevi yine tek bir müzisyene verilmiş olsa da Riley bu eseriyle birlikte yeni bir yöntemle başvuracaktır. İlk kez canlı çalışla aynı anda bant cihazı kullanılacak, bant cihazı kaydettiği müziği geri çalarak gecikme hissi yaratacaktır. Böylelikle önceden çalınanlar (eski) cihaz aracılığıyla tekrar duyurulup müzisyenin yeni dahil ettikleriyle kaynaşacaktır. Böylece eski ne tam olarak kaybolacak ne de bağımsızlığını koruyabilecektir. Yeni ise tam olarak bağımsızlaşamayacak, eskilerle aynı anda duyulacaktır. Geçmiş-şimdi-gelecek doğrusal ardışıklığı yine bozularak geçmiş ve gelecek tek bir şimdide kaynaştırılacaktır. Bant cihazının dahil olması analitik uğraşı daha da zorlaştırır. Çünkü zaten kâğıt üzerindikilerden olasılıklarla konuşulabilen bu müziğin canlı performansına bant gecikme efekti eklendiğinde ortaya çıkabilecek kombinasyonlar sonsuz hale gelir.

Eserdeki motifler incelendiğinde Fa notasının tonal merkez olarak işaret edildiği düşünülür. Ancak bu notayı gerilim-çözülüm ve kadanslarla inşa edecek bir armonik-melodik yapılanma yer almadığından tonalitenin tam olarak yerleşemeyeceği anlaşılar. Müzik herhangi bir kesitsel ayrımı yapılandırmak yerine şimdiki zamandaki sonsuz olasılığa hayat vermektedir. Talimatlara göre kalıpların istenen notasından başlanabilmesi ortaya çıkabilecek kombinasyonların olasılığının artmasına neden olan bir diğer faktördür. Aynı zamanda 1-3 arasındaki bir motifin bütün performans boyunca var olması eskinin devamlı olarak yeni gelenlerle şimdide kaynaşacağı anlamına gelir. Böylelikle bu eserin de doğrusal zamanın ardışıklığına alternatif olarak geçmiş ve geleceğin şimdide kaynaştığı bir dikey zaman deneyiminde dinleyiciyi ana odaklanmaya teşvik ettiği görülür.

Bestecinin bant cihazında keşfettiği potansiyel, *İki Klavye Etüdü*'nden sonraki eserlerinde de bu cihazdan yardım almasını sağlamıştır. 1964'te bestelediği *Dorian Reeds*'te bant cihazının kesin olarak kullanılacağı belirtilir. Bu cihaz eserin bir parçası; geçmiş ve geleceği şimdide kaynaştırmanın bir aracıdır. Bant cihazı performansın başından itibaren kaydedip geri çalmaya programlanmalıdır. Müzisyen çaldığı motifi istediği kadar tekrar edebilir. Ardından diğerine geçer. Böylelikle müzisyenin çaldığı motif bant gecikme efektiyle karışarak yeni kombinasyonlara imkân verir. Ayrıca müzisyen yeni bir motife geçince önceden çaldıkları (eski) bant cihazıyla halen daha duyurularak eski ve yeni (geçmiş ve gelecek) sürekli şimdide kaynaştırılır. Şekil 4'te gösterilen eserin ulaşılabilir durumdaki tek notası incelendiğinde üç çeşit motifin kullanıldığı görülür. Bunlar kısa ve 16'lık notalardan oluşanlar, uzun ve staccatolu notalardan oluşanlar ve uzayan seslerden oluşan motiflerdir.

Müziyen gecikme efektiyle dahil olanların bitmesini beklemeden istediği kadar tekrardan sonra diğer motife geçebileceğinden doku sürekli karmaşılaşmakta, sonsuz olasılık ortaya çıkmaktadır (Kriger, 1964: 1).

Şekil 4. Terry Riley, Dorian Reeds, motifler

Delay: about 7-9 audible repeats
5 quarter delay/distance

Dorian Reeds
for
Soprano Saxophone and Delay

Terry Riley (1964)
reconstructed by:
Ulrich Krüger (2001)

♩ 120 (112-124)

Motiflerin kombinasyonları yorumlandığında geçmiş ve geleceğin şimdide kaynaşmasına dair şu bulgular elde edilir: 1. motifin çalınması ve istendiği kadar tekrar edilmesinin hemen ardından aynı motifi sunan gecikme kalıpları dahil olarak melodik ve armonik açıdan yeni kombinasyonların doğmasını sağlar. Dolayısıyla değişim başlamıştır. Ancak müzisyen 2. motife geçince 1 ve 2 birbirine karışmaya başlar. 3. motif çalınırken de 1. motifin kombinasyonda zayıfladığı, 2. motifin ise halen daha var olduğu görülür. Dolayısıyla her dahil olan yeni motif eskilerle kaynaşmaktadır. Eskiler tam olarak kaybolmamakta, sürekli yenilerle kaynaşmakta; yeniler ise bağımsız şekilde varlık gösterememektedir. Eski ve yeni, birbirine kenetlenerek ayırt edilemez hale geldikleri kombinasyonlarla, şimdide dikeyleşen bir zaman duyusu ve

sonsuz işitsel olasılık sunar. *Dorian Reeds* böylelikle bant cihazının yarattığı gecikme sayesinde eski ve yeniye (geçmiş ve geleceği) tek bir şimdide bütünleştirir. Müzisyen devamlı olarak ileri doğru hareket etse de geciken kalıplar doğrusal bir ilerleyişin maddeleşmesini engeller. Dolayısıyla geleceğe dair imalar müziğin kendi araçlarını geri duyuran bant cihazı sayesinde zayıflatılır. Bu eser de böylelikle doğrusal zamanın ardışıklığına karşıt bir alternatif olarak, geçmiş ve geleceğin şimdide kaynaştığı dikey zamanı teşvik eder.

Bestenin amaçladığı zaman duyusunun, bu araştırmanın analitik çalışması kapsamında, incelenebileceği son eseri *A Rainbow in Curved Air*’dır (1968). Besteci bu eserden sonra bestelerini yazmaya karşı istekli olmamıştır. 70’lerden itibaren performanslarının ayrılmaz bir bileşeni olan bant cihazıyla çok sayıda klavye doğaçlaması yapmış ancak bunlara dair bilgileri yazılı hale getirip yayınlamaya yakın durmamıştır. Bu nedenle araştırma sınırlarında tespit edilen bulguları *A Rainbow*’la sonlandırmak daha doğrudur. Çünkü eserlerin kendine içkin belirlenmemişliğine rağmen eldeki tek yazılı kaynak olan notalar önemli analitik bulgular sağlamıştır. Notaların olmadığı durumlarda hangi motifin hangi seslerden oluştuğunu tespit etmek, söz gelimi bir kayıt dinlenerek, mümkün olmayacaktır. Çünkü hem devamlı bir hareket hem de devamlı olarak birbirine kenetlenen motifler söz konusudur. Ayrıca bant gecikme efektinin bu müziğin oluşumundaki etkisi de unutulmamalıdır.

Bu eserdeki motifler öncekilere kıyasla oldukça uzun ve kendi içlerinde de tekrarlı motiflerdir. Bu nedenle tek bir sayfaya sığmayan birçok motif vardır. Şekil 5’te gösterilen notalarda yer alan ilk iki motif eserdeki en kısa motiflerdir. Müzisyen 1. motiften başlayarak istediği kadar tekrar ettikten sonra diğerine geçer. Ancak bant cihazı bunları kaydedip canlı çalınanlarla eş zamanlı olarak duyurur. Böylelikle bant gecikme efekti yine eski ve yeniye (geçmiş ve geleceği) şimdide kaynaştırır.

Şekil 5. Terry Riley, *A Rainbow in Curved Air*, motifler



SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmanın ulaştığı analitik bulgular ve bunlar üzerinden yapılan yorumlar, Riley'nin tekrarlı minimalist müziğinde zaman duyusunun şimdiki zaman üzerinde nasıl yoğunlaştırıldığına dair soruya anlamlı cevaplar sağlamıştır. Bu duyuyu yaratmak için eldeki kompozisyon araçları yalnızca basit ve kısa motiflerdir. Birbirinden bağımsız olarak tasarlanmış olan küçük motiflerin tekrar sayıları ise belirsiz bırakılmıştır. Geçmiş ve geleceğin şimdide kaynaşması için eldeki bu kompozisyon araçlarından bazıları, *In C* ve *Klavye Etütleri*'nde olduğu gibi, geleceğe dair beklenti yaratabilecek notalar içerebilir. Genel olarak önceki motiflerde yer almayan sesler bu işlevi üstlenirler. Ancak bu yalnızca kâğıt üzerinde anlamlıdır. Çünkü aynı anda bu notaların işlevini engelleyecek diğer motifler de çalınıyor olabilir. Dolayısıyla gelecek beklentisi yaratan motifler yine müziğin kendisi tarafından bulanıklaştırılarak dinleyicinin gelecek beklentisinin karşılanması engellenir. Bu da Riley'nin motiflerini kasıtlı olarak gelecek iması yaratacak şekilde tasarladığını ancak bunları doğrusal şekilde sıralamayarak yine bu imayı kasıtlı olarak bulanıklaştırdığını gösterir.

Besteci gelecek imasını, önceden çalınan motifleri (geçmiş) tamamen ortadan kaldırmayarak bastırmaktadır. Görünüşte son derece basit, birkaç notalık olan bu motifler, sürekli tekrar ve kombinasyonlar çerçevesinde düşünüldüğünde, doğrusal zamanın ardışıklığını bulanıklaştıran, şimdide dikeyleşen bir zaman duyusu yaratırlar. Ayrıca incelemeler, motiflerin dikey (armonik) ve yatay (melodik) açıdan birbirlerine kenetlenerek kombinasyonlar yarattığını göstermiştir. Bu kombinasyonlardaki motifler dinleme esnasında kolaylıkla ayırt edilemediğinden eski-yeni (geçmiş-gelecek) ayrımı bulanıklaşır. Böylelikle geçmiş ve gelecek yine şimdide bütünleşir. Bunu yaratmak için eldeki kompozisyon araçları minimalist bir yaklaşımla yalnızca birkaç notaya indirgenen motiflerdir. Çünkü amaçlanan zaman duyusu, başı sonu belli olan kesinleştirilmiş cümleler veya daha büyük ölçekli formal birimlerle yaratılamayacaktır.

Geçmiş ve geleceği şimdide kaynaştırmanın yöntemi ise eldeki kompozisyon araçlarını sıkı talimatlarla uygulamaktır. Bunun uygulayıcıları üç tanedir. Bu aynı zamanda geçmiş ve geleceğin şimdide kaynaşması için Riley'nin üç farklı yöntem izlediği anlamına gelir. Bunlar hangi kombinasyonların yapılacağına dair sıkı talimatlarla bilgilendirilmiş bir *solo müzisyen*, aynı talimatlarla yönlendirilen bir *oda müziği topluluğu* ve solo performansla bütünleşecek olan bir *bant cihazı* yardımcıdır. Böylelikle bestecinin bant müziği deneylerinde keşfettiği dikey zaman duyusunu yaratmak üzere geçmiş ve geleceği kaynaştırma görevini solo

müziisyene (*Klavye Etütleri*), oda müziği topluluğuna (*In C*) veya bant cihazı destekli solo müziisyene (*Dorian Reeds ve A Rainbow in Curved Air*) verdiği görülmüştür.

İncelen eserlerde önceden çalınanların (eski) tam olarak yok olmadığı, yeni dahil olanların veya yeni bir şeylerin geleceğine dair beklenti yaratan referansların da duyulanlar arasından sıyrılıp tam bir bağımsızlık elde edemediği görülmüştür. Ne eski olanlar tam olarak kaybolmuştur ne de yeniler maddeleşebilmiştir. Değişim, son derece yavaş ve kademeli şekilde gerçekleşmekte ancak doğrusal zamandakine karşıt olarak değişimin yönü kestirilememektedir. Gelecek imalarıyla ortaya çıkan beklentiler karşılanmayabilir veya çok uzun süreler sonra kısmen karşılanabilir. Çünkü eski ve yeni motifler sürekli olarak şimdide bütünleşmektedir. Bu nedenle müzik, geçmiş ve geleceğin şimdide kaynaştığı bir zaman duyusu teşvik etmektedir.

Riley'nin müziğinde doğrusal zaman duyusuna karşıt olarak zamansal ardışıklığın takip edilmediği böylelikle geçmiş ve geleceğin tam olarak ayırt edilemediği görülmektedir. İlerleme yönü ve önce-sonra ayrımı bulanıklaştığından tüm gelişim şimdide var olmakta, zamanın nasıl geçtiği anlaşılamamaktadır. Çünkü müziksel zaman doğrusal değil, dikeydir. Böylelikle minimalist müziğin geneli için söz konusu olduğu gibi Riley'nin müziğinin de dikey zaman fenomenine dayandığı anlaşılmaktadır. Bu eserleri dinleyen birey önceden duyduklarının tam olarak yok olmadığı, yeni dahil olanların da tam olarak seçilemediği bir müzikle karşı karşıya kalır. Zaman duyusu, hafıza ve beklentinin dışa itildiği, şimdinin özerklik elde ettiği bir noktaya yükselir. Önceden duyulanların bittiği ve yeni bir kesitin beklendiği bir dinleme deneyimi yerine dinleyici, anı yaşamaya yönlendirilir.

Ulaşılabilir durumdaki yazılı eserler üzerinden yapılan çıkarımlar bu araştırmanın bulgularını sağlamıştır. Ancak genel olarak minimalist müzikteki, özelde de Riley'nin tekrarlı minimalizmdeki zaman duyusunu tümel olarak tespit etmek üzere geliştirilebilecek yeni analitik yöntemler veya yapay zekâ destekli yazılımlar bu alandaki sınırlılıkların aşılmasını sağlayabilir. Riley'nin müziğinde ortaya çıkabilecek kombinasyon olasılıklarının hesaplanmasının bilindik işlemlerle mümkün olmayacağı anlaşılmaktadır. Ayrıca yazılı notası olmayan, yalnızca kaydı bulunan eserleri dinleyerek analiz etmek de mümkün görünmemektedir. Çünkü amaçlanan zaman duyusunu yaratmak için eski ve yeni sürekli olarak karıştırılmaktadır. Bunları kayıtlardan tespit edebilecek ve araştırmalara kaynak sağlayabilecek yeni teknolojik yöntemler gelecekteki araştırmacılara faydalı olacaktır. Ayrıca minimalist müziğin incelenmesinde esas olarak zamansallığa odaklanan bir tartışma düzlemi,

alanın gelişimi için yeni kaynaklar sağlayabilecektir. Bu araştırmanın, geliştirilecek analitik yöntemler ve farklı tartışma alanı önerileriyle gelecek araştırmalara esin vereceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Kramer, J. (1978). *Moment Form in Twentieth Century Music: The Musical Quarterly*, 64(2), 177-194.
- Kramer, J. (1981). *New Temporalities in Music: Critical Inquiry*, 7(3), 539-556.
- Kramer, J. (1988). *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities*. New York: Schirmer Books.
- Krieger, U. (1964). *Terry Riley: Dorian Reeds reconstructed score*.
- Lee, A. (2013). *Temporality as an Analytical Approach to Minimalist Music: Tom Johnson's An Hour For Piano*. Divergence Press, Doi: <https://10.5920/divp.2013.14>
- Riley, T. (1964). *In C manuscript score*.
- Riley, T. (1965). *Keyboard Studies manuscript score*.
- Riley, T. (1968). *A Rainbow in Curved Air manuscript score*.
- Sakarya, Uğur, C. (2024). *Psikedelik Akımın Minimalist Müziğe Etkileri: La Monte Young ve Terry Riley'nin Müziğinde Psikedelik Eğilimler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Schwarz, R. (1996). *Minimalists*, New York: Phaidon Press.
- Smith, P. (2004). *Minimalism and Time: The Perception of Temporality in American Minimalist Music from 1958-1977*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Durham University, Durham, UK.
- Suzuki, Dean, P. (1991). *Minimal Music: Its Evolution as seen in the works of Glass, Reich, Riley and Young*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Southern California, California, USA.
- Taruskin, R. (2006). *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press.