

GÜRCİYEF METODUNDA MÜZİK UYGULAMALARI VE PİYANO MÜZİKLERİNİN TEMEL ÖZELLİKLERİ

Hale BİRGÜL AKÇAKMAK¹

Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Özet

20. yüzyılın başında Batı dünyasına sanat uygulamaları odaklı bir öğreti sunan Gürciyef, müziklerinde birçok farklı kaynaktan yararlanmışır. Müzik yazma sürecinin dinleyici önünde gerçekleştiği ve pratik alanda yapılan çalışmaların parçası olan müzikler özgün bir dile sahiptir. Batı'ya sunulan üretimler olan müziklerde kullanılan çok çeşitli malzeme ve sembolik içerik, kategorize edilmesi güç niteliklere sahiptir. Tüm inançlara mesafeli, evrensel bir üst insan modelini hedefleyen metodun aynı zamanda ciddi bir modernizm eleştirisi ile kurduğu sıradışı, zaman zaman tutarsız ve kışkırtıcı dilinin derin sembolik araçları, çok sonra çözümlenmeye değer bulunmuştur. İnsanın bedensel, zihinsel ve duygusal uyumunu hedefleyen metod bağlamında yapılacak okumalarla içerik kendini görünür kılmaktadır. Müzik dışı eğilimlerin öne çıktığı beden deneyimi odaklı uygulamalar, insan algısının farklı biçimlerini hedeflemesi bakımından incelemeyi bekleyen bir alan olma özelliğini günümüzde de sürdürmektedir. Müzikler ve metodun ilişkisini kavramaya yönelik bir bakış açısı geliştirmeyi hedefleyen bu araştırmada, Gürciyef metodunda müziğin kullanımının nedenleri ve müzik malzemesinin temel özellikleri araştırılırken Gürciyef'e ait metinler temel kaynak olarak kullanılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gürciyef metodu, Gürciyef sanat uygulamaları, Gürciyef piyano müzikleri, Thomas de Hartmann, Müzik dışı yönelimler

APPLICATIONS OF MUSIC AND THE KEY FEATURES OF PIANO MUSICS IN GURDJIEFF METHOD

Abstract

In the early 20th century, using wide range of material in his music, Gurdjieff presents an art focused teaching method to the West. Using music as a practical tool, with its creation process which was in front of the audience, those music have a unique approach. Meant to be received by western audience, the music has a very strange quality to categorize with its symbolical content and mixed material. Targeting a universal human model with its distance to all kind of believe systems, the method also has a sharp criticism about modernism with its off the chart, provocative and dissonant speech and its deep symbolic tools, which had not been recognized very soon. The content becomes visible with readings under the scope of the method aiming the harmony of mind, body and emotion. Extra musical tendency is a distinct quality of the applications which focuses on experience and targeting human perception in different scales, is still waiting to be investigated. The aim of the research is to grasp a perspective about the music in relation to the method. Further, Gurdjieff's original text which is the main material of the reseach; on why and whereabouts of usage of music and its basics.

Key words: Gurdjieff method, Gurdjieff art practices, Gurdjieff piano music, Thomas de Hartmann, Non-musical orientations

¹ Yazar mail adresi:halebir@yahoo.com

1.Gürçiyef Metodunda Müzik

Gürçiyef, metodunun eleştirel bir şekilde ele alınmadan kabul edilmemesi gerekliliğinin, ancak eleştirel sürecin de entellektüel bir yetkinlik geliştirilmesi şartıyla uygun olabileceğinin üstünde durur. Hatta kişi, fikirleri kendi hayatında test edilecek hipotezler olarak ele almalı, deneyimleyerek bu fikirlerin doğruluğunu onaylamalıdır. Metodun temel hedeflerinden biri olan kendini gözlemlenme, müzik ve dans pratiklerinin temelidir oluşturur ve bütüncül bir yaklaşımla tüm uygulamalarda deneyime odaklanılır. Kitap okumaları, müzik üretimleri, dans üretimleri bu amaçla yapılır. Uygulamaların kolektif olarak nitelendirilebilecek bu özgün niteliği üreten, çalan ve dinleyen arasındaki tüm bariyerleri ve mesafeleri kaldıracak bir yaklaşım sergiler. Müzik üretimi süreci, çalma ve dinleme süreçleri bir bütün olarak çalışma alanının bir parçasıdır.

“... Güzellik ve teknik olarak gördüğümüz her şey dışsal formdur. Ben sizin gördüğünüz bu dışsal nitelikten hoşlanmıyorum. Benim için sanat armonik gelişim için bir araçtır. Yaptığımız her şeyin altında yatan fikir otomatik olarak ve düşünmeden yapılamayacak şeyleri yapmaktır.”

Gürçiyef'in yukarıdaki ifadelerinden (Gurdjieff, 1991: 183) dansların ve müziklerin öncelikli bir amaç doğrultusunda tasarlandığını, bu bağlamda sanatın amacının estetik ve teknik niteliklerinin üstünde olduğunu söylemek mümkündür. Sanat, hem bir gelişim aracı hem de bir çalışma yöntemi olarak sunulur.. Sanat uygulamaları ile modern insandaki makineleşmiş, pasif dinleme alışkanlığı kırılarak yaratıcı hal ve dinleme hedef alınır. Yaratıcılık, öğretinin en önemli kavramlarından biridir. Bu yaklaşımla performans dallarında yetenek olarak ya da kalpten çalma olarak adlandırdığımız gizemli hali, insanda bilinçli ve mümkün hale getirmek üzere özel bir hal üzerinde çalışılır. Gürçiyef'in bu bakış açısına göre sanat, yetenekle değil, bilgi ile ilişkilendirilir. Genel anlamda doğu geleneğinde karşımıza çıkan müziğin yarattığı aşkınlık Gürçiyef'in müzik ile ulaşmaya çalıştığı halden farklıdır. Burada amaçlanan kendinden geçme değil, farkındalığı geliştirmektir.²

Müzikler ve danslar bir metodolojinin uygulama aracı ve ürünüdür. Birlikte yazma sürecinde dahil olduğu doğaçlamanın önemli bir yeri olduğu üretim müzik süreçlerinde Gürçiyef ile birlikte Thomas de Hartmann³ besteci kimliğinden çok öğretiyi çalışan ve uygulayan bir öğrenci olarak yazma süreçlerinin parçası olmuştur. Yazma süreçlerinin farklı amaçlarla kullanılan çalışmaları olduğunu ifadelerinden anlamak mümkündür: “Melodiyi kavramak ve Avrupa notasyonunda yazmak çok büyük efor gerektiriyordu ve çoğunluk-muhtemelen “görevi” benim için daha da zorlaştırmak için-tekrar çaldığında çok küçük bir değişiklik yapardı.” (De Hartmann, 1992: 127).

Birlikte üretim sürecinin metodun bir parçası olduğu ve besteci kimliğinin sınırlarının zorlandığına bunun gibi birçok ifade rastlanır. Hartmann müziklerin aktarımı sürecinde, Gürçiyef'in tasarımlarının yazıya dönüşmesindeki etkisi ve sürece tanıklık etmesi açısından referans olarak kabul edilen önemli bir figürdür. Bu bağlamda müzikler üzerine yapılmış nadir çalışmalardan biri olan Johanna Petsche'nin *Gurdjieff and Music* (Gürçiyef ve Müzik, 2015) adlı kitabı Thomas de Hartmann'ın besteci kimliğini öne çıkarır ve müziklerdeki etkisini vurgular. Ne var ki Thomas Hartmann'ın geleneğe ait tüm şartlanmalardan bağımsız olma eğilimi Hartmann'ın besteci kimliğinin uygulamalar sırasındaki önemini geri planda düşünmemizi gerektirir.Gürçiyef düşüncesi aktarılırken sanat ve uygulamalarının önemi bağlamında Gürçiyef ve Hartmann ilişkisini kavramak da ayrıca önem taşır. Bununla birlikte çalışmalar sırasında Hartmann'ın aktif bir piyanist olarak yer alması dans pratikleri açısından da önemlidir. Enstitü'de gerçekleşen müzik üretiminin niteliğini kavramak için Hartmann ve Gürçiyef'in ortak çalışma alanında gerçekleşen üretim süreçlerini ve bu uygulamanın nedenini sorgulamak gerekmektedir.

² Örneğin tüm hareketler ve danslar ve sanat uygulamaları gözler açık olarak uygulanılır.

³ Thomas de Hartmann (1885-1956) müzik tarihi geleneğindeki sıra dışı figürlerden biridir. 1916 yılından itibaren Gürçiyef'in öğrencisi olmuş ve 1930 yılına kadar üretimlerinin merkezinde Gürçiyef Enstitüsü yer almıştır. 1916 yılında Gürçiyef'le tanışıp St. Petersburg toplantılarına katılmadan önce Münih'te eğitim amaçlı geçirdiği dört yıl boyunca, dönemin sanat akımlarındaki teozof³ etkisine ilgi duymuş, sanat, bilinç ve içsellik üzerine düşüncelerini avangart sanatın önemli yayınlarından olan *Der Blau Reiter*'de yazdığı *On Anarchy in Music*³ (Müzikte Anarşi Üzerine) başlıklı makalesinde ele almıştır.1917 yılında katıldığı St. Petersburg toplantılarının ardından 1918'de askerlikle ilişkisini keserek Gürçiyef'in öğrencisi olur. İstanbul yıllarında *hareketler* için piyano müziklerini yazmaya başlar. 1923-28 yılları arasında Gürçiyef'in isteği ile Enstitü dışındaki çalışmalarını bırakır. Bu sıra dışı yolculuğunda farklı yetenekler kazanmaya yönelik birçok çalışma yapmış, danslar ve hareketler için doğaçlamaya dayalı piyano partileri tasarlamış, piyano müziklerinin tamamının besteleme sürecinde yer almış, Enstitü'deki dans ve müzik çalışmalarının sergilenmesi için önemli adımlar atmıştır.

Hartmann Gürciyef'in öğretisini deneyimlemiş ve üretim sürecinin bizzat tanıklığını yapmış ve anılarını aktarmıştır. Kaleme aldığı anıları, bu özgün niteliği ile büyük önem taşır.

2. Enstitü'de Müzik Üretimi

Enstitü'deki müzik çalışmaları, doğaçlamaya dayalı ve yazılı çalışmalar olmak üzere ikiye ayrılabilir. Bu çalışmalara baktığımızda 1924 yılına kadar yapılan çoğu çalışmanın doğaçlamaya dayalı olduğunu ve kayıt altına alınmadığını görürüz. Hartmann uzun yıllar danslar ve hareketler'in müzikle ilişkisinde de önemli bir isim olarak karşımıza çıkar. Hareket ve dansların doğaçlamaya dayalı müziklerinin yanı sıra, kaleme alınmış müziklerinin aktarılmasında önemli bir rolü vardır. Bu nedenle enstitünün müzik ile ilişkisini aktaran en önemli kaynaktır demek mümkündür.

2.1.1. Doğaçlamaya Dayalı Çalışmalar

Bu çalışmalar, Gürciyef ve Hartmann'ın birlikte yaptığı çalışmaların yanında bağımsız çalışmaları da içerir. Çalışmaları aşağıdaki gibi kategorize etmek mümkündür:

- Hartmann'a ait *hareket* çalışmalarının piyano müzikleri, belirli bir çerçeve içinde doğaçlamaya dayalı olan, yazılı olamayan müziklerdir.
- Gürciyef ve Hartmann'ın birlikte çalıştığı *hareket* müzikleri, doğaçlamaya dayalı müziklerdir.
- Gürciyef'in harmonium doğaçlamaları 1926 yılından itibaren akşam konserlerinde yer alır. 1929 yılında Hartmann'ın ayrılışının ardından gelen okumalardan sonra, harmonium konserleri doğaçlamadır.

2.1.2. Yazılı Çalışmalar

- Gürciyef ve Hartmann'ın balede sergilenecek *hareketler* için yazılmış müzikleri (1923-1924 yıllarında orkestraya uyarlanmıştır).
- Birlikte yazılan piyano müzikleri (1925-1927).
- Thomas de Hartmann'ın yazdığı *hareket* müzikleri.

1924 yılından Gürciyef'in geçirdiği kazanın ardından Enstitü'deki çalışmalar yavaşlamış, kitaplar üzerine çalışmaların başlamasının hemen ardından piyano müzikleri yazılmaya başlanmıştır.

3. Piyano Müzikleri

Gürciyef ve Thomas de Hartmann'ın 223 piyano müziği bulunmaktadır. Çalışmaların bir enstitü çatısı altında sürdürülmeye başlandığı yıllardan itibaren kutsal danslar için kullanılan piyano müzikleri üzerinde çalışılmaya başlanır.⁴ Danslardan bağımsız müzikler ise 1925-1927 yılları arasında üretilir. Müziklerin metot ile sıkı bir ilişkisi vardır. Müzik yolu ile Gürciyef metodunda önemli yeri olan mekanik alışkanlıkların kırılması ve dönüşümün desteklenmesi ve yoğun dikkatin sağlanması hedeflenir. Bununla beraber üretim sürecinden başlayarak her aşamada (piyano müziklerinin seslendirilmesi, danslarda müziğin kullanımı) metoda ait yöntemler uygulandığını görülmektedir.

Piyano müzikleri kadar, Gürciyef'in yazdığı hikayeler ve kutsal danslar da *çalışmanın* önemli bir parçası olarak karşımıza çıkarlar. İnsanın deneyimler yolu ile bilgiye ulaşması üzerine kurulu metotta müzik, duygusal merkezle ilişkilendirilir ve bu merkezi harekete geçiren unsur olarak yer alır. Bununla birlikte yazılan hikâyeler entellektüel merkezi, hareketler ise bedensel merkezi hedef alırlar. Bu açıdan baktığımızda, piyano müziklerinin hikayeler ile ilişkisi de söz konusudur. Nitekim piyano parçalarının başlıklarında Gürciyef'in hikayelerinden referanslar göze çarpar.

⁴ 1919 ve 1924 yılları arasında danslar için yazılan müziklerin ardından 1925-1927 yılları arasında piyano müzikleri yazılmıştır. İlk basımı 1950'de Janus Yayınevi'nde üç albüm halinde yapılan müziklerin son basımı 1996-2005 yıllarında yayınlanmıştır. Aralarında pianist Laurence Rosenthal'ın da bulunduğu bir grup müzisyen tarafından edisyonu yapılan ve Shott Yayınevi'nden çıkan son basım dört albüm şeklindedir.

Piyano müziklerini kategorize ederken dahi bu etnik çeşitliliği gözlemlemek mümkündür. Doğu ve Batı geleneklerinin sıra dışı birlikteliği, piyano müziklerinin temel özelliklerindedir denilebilir. Anadolu'ya ait geleneklerin yanında, Uzak Asya ve antik kültürlerin gelenekleri tüm üretim alanında olduğu gibi piyano müziklerinde de karşımıza çıkar. Dönemin ulusalcı akımlarından farklı olarak çok kültürlü ve kimlik kaygısı duymadan kullanılan kaynaklar ile çeşitli coğrafyaların, zamanların tınlarını duyarız.

Seyid ve Derviş Müzikleri ile Asya halk müzikleri başlığı altında toplanan diğer çalışmalarda lirik dil, süslemeler ve ritimlerin keskin deyişi, doğaçlama, yazılı tef partileri gibi sayılabileceğimiz birçok unsur, doğu dilinin tartışmasız olarak etkili olduğu yazılardır. Derviş danslarında ve kutsal okumalar başlıklı parçalarda da sadece doğu değil, özellikle sufi ve islam geleneğinin izlerini taşıyan unsurlardan bahsetmek de mümkündür. Sufi müzisyen Nezih Uzel, Gürciye'nin müziklerinin sufi müziklerine ait niteliklerinin özünü koruyarak batı diline taşındığı ilk örneklerden olduğunun altını çizer.⁵ Piyano üzerinde uyarlanmış doğu modlarına, makamlarına dayalı ezgisel yapı ile birlikte piyanoda özellikle saz'ın ses rengini ve çalma stilini çağrıştıracak nitelikteki parçalardan da söz edebiliriz (Dullemen, 2014: 108).

Bununla birlikte piyano müziklerinin bazı başlıklarında Gürciye'nin kitaplarına ait bölüm ya da karakterlerin ismini taşıyan parçalara da rastlarız. Petsche gibi birçok araştırmacı bu alanda etno müzikolojik bir çalışmanın gerekliliğini öne sürer (Petsche, 2015: 137). Gürciye'nin müziğine taşıdığı Doğu imgesinde Anadolu topraklarındaki kültürel çeşitliliğin bir yansımasını görmenin mümkün olduğunu söyleyebiliriz.

Başlıklardaki bu etnik ve kültürel çeşitlilik bizi belli coğrafyalara ve kültürlere yönlendirse de, Gürciye'nin metodunda insanın ortak özellikleri, kimlikten çok insanın özüne ait ortak özellikleri üzerinde durulur. Bir yandan Gürciye'nin seyahatleri sırasında duyduğu ve yıllar sonra piyano müziklerinde kullandığı bu etnik unsurların, sadece kimliklerin yansıması ve geriye kalan izlenimler olarak algılanması da mümkündür. Besteci Hartmann da, Gürciye'nin yönlendirmesi ile Doğu müziği deneyimi kazanır. Yaptığı seyahatler sonrasında Gürciye'nin sayesinde "gerçek doğu" müziğini deneyimleme fırsatı elde ettiğini söyler (De Hartmann, 1992: 88). Bununla birlikte Dullemen, sadece müziklerde değil, tüm çalışmalarında farklı tarihsel ve geleneksel materyalin kullanıldığını ifade eder (Dullemen, 2014: 117). Bu açıdan bakıldığında materyalin kullanımı ve içeriğinin diğer disiplinlere ait üretimlerdeki karşılığını bulmak ayrı bir araştırma konusu olarak karşımıza çıkar.

3.1. Uygulama

Üretim ve dinleme süreçlerinin toplu halde yapılıyor olması ve çevresel tüm unsurların çalışmanın parçası olması ise öğretilerde karşımıza çıkan çok katmanlı niteliğin bir yansıması gibidir. Böylelikle kişi zihninde ya da düşüncelerinde kaybolmaz. Sürekli bir farkındalık içinde üretip birlikte paylaşabileceği ortak bir alanda karşılıklı alış veriş içerisindedir. Bu açıdan bakıldığında, Gürciye'nin uygulamalarında sanat bir kendinden geçme, esriklik durumu, bir trans hali değil, tam bir farkındalık hali gerektirir denilebilir.

Hareketler ve Danslar gibi müzik de iç ve dış dünya ile kurulan bağlantı odaklı üretimlerdir. Kutsal bir tören havasında uygulanır ve seyirci önünde gerçekleşmesi ise amaç değildir. Uygulamalar sırasında alkış yoktur. Müzik çalan kişinin, üreten kişinin ve dinleyen kişinin bu farkındalık hali, doğası gereği sürekli bir çaba gerektirir. Danslarda sıra dışı hareketlerle makineleşmiş alışkanlık düzeyindeki beden hareketlerinden farklı bir beden hissi, yeni bir beden, vücudun parça ve bütün ilişkisi yaratılmak isteniyorsa, sıra dışılığı en belirgin özelliği olan bu müzikler ile de benzer hedefler gözetiliyor denilebilir. Benzer bir şekilde hareketlerin, jestlerin anlamı nasıl sıra dışı figürlerin birlikteliği ile farklı anlam kazanıyorsa, müzikte de sıradan olanın bir çeşitlilik içinde sıra dışı bir duyum kazandığını söyleyebiliriz.

3.2. Piyano Müziklerinin Temel Özellikleri

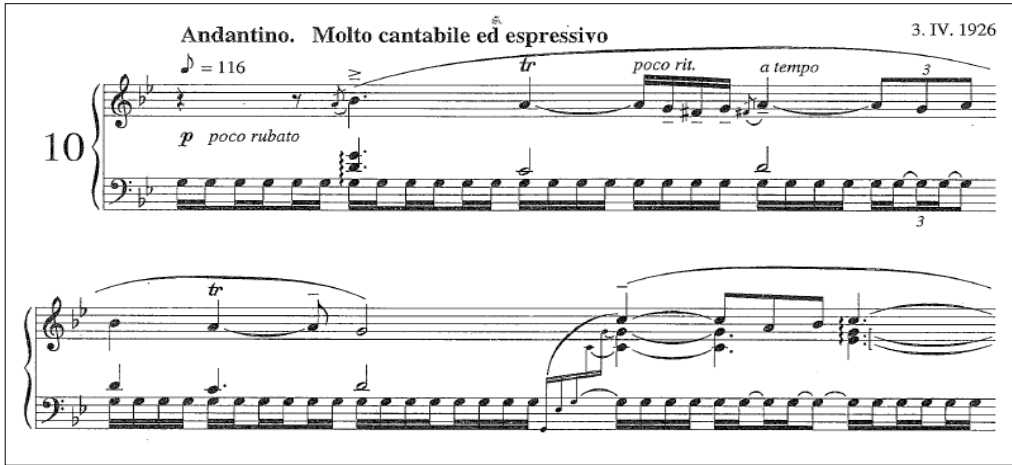
Gürciye'nin yazılarında piyano "kutsal sesi" verebilecek özelliklere sahip bir enstrüman olarak nitelendirilir. Bu kutsal sesin, tüm sesleri içeren evrensel bir sesi, doğu ve batı dünyasının ortak sesini sembolize ettiği söyleyebiliriz. Öğretisinde sıklıkla karşımıza çıkan objektif sanat kavramının amacı olan, dinleyiciyi evren ile dengeli ve bütün haline getirmeyi hedefleyen bir araç olarak ta görülebilir. Bu nedenle, piyanonun ulaşılabilir olması yanında enstrüman olarak sahip olduğu nitelikler de göz önünde bulundurulmuştur demek mümkündür. Dacic, benzer bir yaklaşımla piyano için yazılmış müziklerde

⁵ Master's of Wisdom, Alman televizyonu Sat 3 için hazırlanmış belgesel.

piyano yazısı niteliğinin bulunmadığının altını çizirken, müzik bağlamında enstrüman olarak ısrarla piyanonun seçilmiş olmasının özel bir sebebi olması olasılığını sorgular. Metot bağlamında bir neden olma olasılığını dışarıda bırakmaz.⁶

Piyanonun Beelzebub Hikayeleri'nin ana enstrümanı olması ve aynı eserde dünyanın sesini verme niteliğine sahip bir enstrüman olarak ifade edilmesini açıklayıcı bir neden olarak görmek mümkündür. Beelzebub Hikayeleri'nde (Gurdjieff, 1950) karşımıza çıkan dervişin deney yaptığı mağara, bir deney alanından farksızdır.⁷ Piyanonun Gürciyef için batının dünyasını temsil ettiğini, batının gelişmiş bir enstrümanı olarak doğunun felsefesini ve batının bilimini buluşturduğu bir mekanı sembolize ettiği söylenebilir. Piyano müzikleri teknik anlamda bir piyano yazısı olarak nitelendirilebilir mi? Bu ve benzeri sorgulamalar piyano yazılarının niteliklerini kavrama yolunda gereklidir.

Dacic, Batı müziği geleneği açısından bakıldığında, müzikleri sıradan bir piyano yazısı olarak nitelendirir. Buna ilave olarak piyanistik açıdan özgün bir niteliğe sahip olmadığını da dile getirir. Öte yandan, müziklerin genel niteliklerini sıralarken farklı bir dinleme ve anlayış ile değerlendirilmesi gerektiğinin üzerinde durur. Piyano müziklerinde karşımıza çıkan en belirgin özelliklerden ikisi monodi ve geleneksel anlamda bir form anlayışının olmayışıdır. Bununla beraber doğu melodilerinin armonizasyonunun en basit, hatta sıradan örnekleri ile piyano yazısı olarak son derece basit bir yazı tercih edilmiştir. Genelde monofonik olan sağ ele sürekli tekrardan oluşan ya da zaman zaman pedal ses/drone ve inatçı bas niteliğini taşıyan sol el partileri eşlik eder. Piyanonun bu kullanımının batı geleneği bağlamında başlı başına bir yabancılaşmaya neden olduğu söylenebilir. 1925-27 yılları yazılan müziklerden oluşan dört albümde de benzer kullanımları görmek mümkündür. Aşağıdaki örneklerde ilgili uygulamalar görülebilir. Aşağıdaki örnekte görüleceği üzere, pedal ses niteliğindeki sol kesit boyunca durmaksızın seslenir.



Şekil 1.(Seyid ve Derviş Müzikleri – No 10)

⁶ Miloslav Dacic ile Özel Ropörtaj, Aralık 2016.

⁷ Doğu kozmolojilerinde evrenin yaratılışında sesin yankılandığı Brahma'nın başı, ana rahmi, ağız ve mağara gibi metaforlar ile titreşen cismi sembolize edilmesi gibi, burada piyanonun da benzer bir sembolik anlamı vardır denilebilir.

Şekil.2. sol el yazısı basso ostinato niteliğinde karşımıza çıkar.

En contrepoint de rythme
Rhythms in counterpoint

cantabile

30. I. 1926

8

rythmé, ♩ = 80 pour les basses
rhythmical, ♩ = 80 for the left hand

Şekil 2.(Büyük Tapınaktan İlahiler - No.8)

Asya Şarkıları ve Ritimleri'nde bölgesel enstrümanları (saz, flüt/kaval, tıbet kasesi, tef, ud) çağrıştıran tını arayışları ile karşılaşırız.

Sol elin kudüm'e benzer kullanımı dikkat çekicidir. Piyano partisinin altına yazılmış tef partileri zaman zaman sol el ile koşut ya da düzensiz bir yapı içerisinde kullanılır. Koşut başlayarak düzensiz yapıya dönüşen poliritmik partilerin amacının çalan ile dinleyen için farklı bir odak noktası oluşturmak olduğunu söylemek ve bunu öğretide sıkça karşılaştığımız farklı çalışmaların aynı anda kullanımı yöntemi bağlamında açıklamak mümkündür.

Şekil 3. Sol el ve tef partisinin koşutluğu görülmektedir.

Allegretto ♩ = 96 - 100

6

p

sostenuto e molto cantabile

con pedale
una corda

Daff

p

simile

Şekil 3.(Asya Şarkıları ve Ritimleri – No.6, Satır 1)

Şekil 4. sağ el ve tef partisi koştur başlar, ikinci sistemde ölçü biriminin 9/4'e değişimi ile başlayan sürecin ardından poliritmik bir yapıya dönüşür.

Allegretto commodo

p

7/4 6/4

4 3

9/4 10/4

Şekil 4. (Asya Şarkıları ve Ritimleri – No.21)

Şekil 5'da sol elin ritmik yapısının mevlevi ayinlerinde sıklıkla kullanılan 6/8 yörük semai usulu ile benzerliği dikkat çekicidir.

Andante con moto ♩ = 116 - 120

18

p

con pedale

sempre molto cantabile

3/4 6/8

Şekil 5.(Asya Şarkıları ve Ritimleri – No.18)

Şekil 6'de görüleceği üzere, flüt ve düdük enstrümanlarının isimleri kullanılarak yazılmış ezgilere de rastlanır:

Şekil 6.(Asya Şarkıları ve Ritimleri – No.13)

3'lü ve 5'li atlama ile yapılan süslemeler de müziklerde sıklıkla karşımıza çıkan özellikler arasındadır. Özellikle doğuya ait melodi süsleme çeşitlerine rastlanır. Çarpma ve tremololardan oluşan süslemeler; çıkıcı yanaşık ve atlamalı, incici yanaşık ve atlamalı, yanaşık hareketin her bir notasında yapılan çarpmalar olarak örneklendirilebilir. Sekizli, beşli ve üçlü atlamalar ile yapılan süslemelere aşağıda örneklendirilmiştir.(Bkz. Şekil 7.8.9)

Şekil 7. (Asya Şarkıları ve Ritimleri – No.24)

Allegretto $\text{♩} = 96 - 100$

6

p

sostenuto e molto cantabile

con pedale una corda

Daff

p

simile

Şekil 8. (Asya Şarkıları ve Ritimleri – No.6)

Şekil 9'da melodi ard arda çarpmalar ile süslenir.

Allegretto $\text{♩} = 116$

8. V. 1926

41

espressivo

Şekil 9. (Asya Şarkıları ve Ritimleri – No.41)

Hartmann, Gürciyef'in özellikle en basit şekilde yazılması ve temel piyano yeteneğine sahip herkesin çalabileceği müzikler olması üzerinde durduğunu aktarır. Temelinde geleneksel nota yazısını kullandığı minyatür niteliğindeki piyano parçaları kendine özgü bir kurgu ve materyal çeşitlilik sunar. Dört albümün tamamında Asya Şarkı ve Ritimleri, Seyid ve Derviş Müzikleri ve İlahiler başlığı altında toplanan minyatürler, hem Gürciyef'in kitapları ile hem de bağımsız parçalar olarak ele alınabilirler.

Teknik bir yeterlilik gerektirmemesinin yanında, farklı bir çalma ve dinleme deneyimi hedeflenir. Bununla beraber müziklerde karşımıza çıkan başka bir güçlük de müzik hafızasının farklı kullanımınıdır. Dacic, müziklerin hafızaya alınmasındaki zorluğunun nedenini müzikal ilişkilerin sıra dışılığına bağlar.

Tarihsel bağlamda alımlamaya yönelik bu yaklaşımı dikkat çekici bulur.⁸ Böyle bakıldığında, piyano müziklerini müzik ve algı üzerine yapılan deneysel nitelikte çalışmalar olarak ele almak mümkündür. Müzikal hafızanın bu farklı kullanımı algıyı zorlar. Bununla birlikte Dacic, müzik dışı yaklaşımın öneminin altını çizer. Öyleyse müzik malzemesinin yeniden yapılandırılması ve yeni bir dil kurulması söz konusudur denilebilir.

Rosenthal ise geleneksel batı müziği eğitimi almış bir kişinin basitçe yapacağı bir indigemenin ve kategorize etmeye çalışmanın müziği anlamayı güçleştireceğini ifade eder (Needleman et al. Baker, 1998: 307). Benzer bir şekilde Dacic, müzisyenin karşılaştığı ilk problemin profesyonel yaklaşımdan kaynaklandığını dile getirir. Bu araştırma için yapılacak söyleşi öncesinde deneyimlediği müziği anlama sürecini şu şekilde ifade eder.

"...Müzikleri günün farklı zamanlarında dinliyordum. Başlarda profesyonel yaklaşımı kırmak için kendimi zorlamak zorunda kaldım. Farklı bir algı ile dinleyebilmem zaman aldı. Bildiğim hiç birşey yoktu; form, pianistik dil vb... En büyük problem ise iç ilişkileri kavramaktaki güçlüğü. Bağlantılar eksik gibiydi, çok kez dinlememe rağmen hatırlamak çok zordu. Bununla birlikte çok farklı bir niteliğe sahipti. Böylesine basit bir dil ile nasıl böyle bir sonuca ulaşıldığı ise en dikkat çekici nokta idi..."

Burada kullanılan *basitlik*, Christopher Alexandre'in bir nitelik olarak ele aldığı basitliği hatırlatır.⁹ Danslar gibi müzikler de deneyim üzerine, çalınarak deneyimlenme üzerine de tasarlanmıştır denilebilir. Çalarken dinleme ve kendini gözlemlenme çalışması olarak ele alınabilirler. Böylece birden fazla hedef belirlenerek deneyime odaklanılır.¹⁰ Öyleyse, müziklerin dinleme ve çalma alışkanlıklarını sorgulamaya yönelik çalışmalar olduğunu söylemek doğru olacaktır. Üretildikleri çağda batı geleneğindeki uygulamalardan farklı üretim sürecinin yanında, müziğin içeriği de alışkanlıklarımızın ve müzik sanatının alışageldik normlarının dışındadır.¹¹

3.3. Piyano Müziklerinin Gürciyef Metodu ile İlişkisi

Müzikler, metot bağlamı dışında değerlendirilmesi güç bir niteliğe sahiptirler. Dinleme deneyimi açısından yeni yaklaşım edinmek zorunda bırakır ve bu alımlama deneyimi, batı müzik eğitimi almış bir dinleyicinin yabancı olduğu bir deneyimdir. Nitekim Rosenthal, dış etmen olarak basitliğin aldatıcı bir nitelik olduğunu dile getirir (Needleman et al. Baker, 1998: 306). Gürciyef ciddi düşünceleri basit dış formlarda gizleme sanatını kullandığını ifade eder (Gurdjieff, 2009: 7). Bu açıklama göz önünde bulundurularak müziklerin basitliğinin aldatıcı bir özellik olduğunu kabul etmek mümkündür.

Metot bağlamı olmadan müzikleri anlamının güçlüğü söz konusudur. Metot dışında müzikleri değerlendirirken karşılaştığımız temel problem müziğe bir profesyonel olarak yaklaşımımızdır. Bu yaklaşımı kırmak üzere çabaladığımızda ise dolaylı yoldan yine metot ile ilişkiye geçeriz.

Bu noktada nasıl bir bakış açısı ile müzikleri değerlendirmemiz gerektiği de ayrı bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzikler, yapısal ve içerik olarak sahip olduğu özellikler dolayısı ile geleneksel yollarla yapılacak herhangi bir okumanın bizi yolda bırakacağı basitliktedirler ve aynı zamanda sıra dışılığı barındırırlar. Müzikleri ilk duyuşta basit, neredeyse banal olarak değerlendirmek mümkündür. Sıra dışı olan, bu basitlikteki müziklerin alımlanmasındaki güçlük ve müzikteki iç ilişkilerdir. Bu paradoks, öğretide sıklıkla karşılaştığımız niteliktir. Basit ve sıra dışı, Gürciyef'in sanat üretimlerinin ortak özelliğidir denilebilir.

⁸ Miloslav DACIC ile özel ropörtaj, Aralık 2016

⁹ Christopher Alexandre, Foreshadowing of 21th century Art, The Color and Geometry of very early Turkish Carpets, Oxford Uni.press, NY, 1993, 89. "*...basitlik çok basitçe ulaşılabilecek birşey değil, basitlik zenginliği sahipse nitelik olarak sayılabilir...*"

¹⁰ Öğretide uygulanan başka çalışmalarda, örneğin ağır bahçe çalışmaları esnasında sıra dışı dillerden kelimeler ezberlemek ve aynı zamanda verilen felsefi çalışmalar üzerinde düşünmek gibi eş zamanlı görevler verilir.

¹¹ Müziklerin basitliği ve transparanlığını müzik ve mekan ilişkisi bağlamında ele almak mümkündür. Antik sanatlar bağlamında, Gürciyef'in halı sanatına olan ilgisi ve müzik dilinin estetiğine yansımaları, araştırılması gereken bir konu olarak karşımıza çıkar.

3.4. Müziklerde Kullanılan Dilin Özellikleri

Müziklere baktığımızda en önemli kaygının yeni bir müzik algısını yaratmak ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Bunu örneklerle ele alacağız. Gerek tonal dilin içinde kullandığı basit armonilerle ve ses aralıkları ile anlık “şok” etkisi yaratan kırılma noktaları, gerekse doğu ve batıya ait malzemenin kullanımındaki tavır bunun örneğidir.

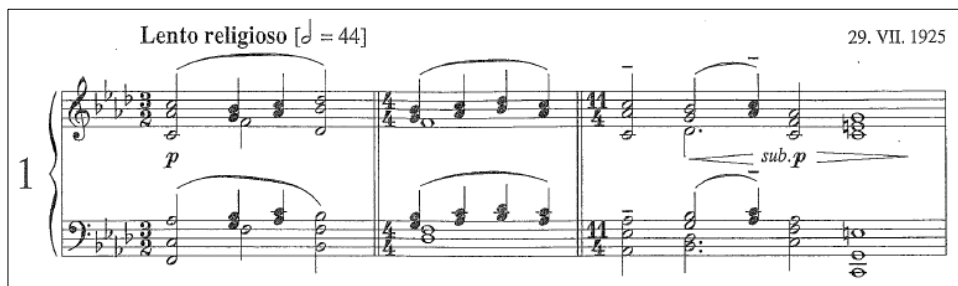
Burada yine, yeni bir müzik algısının geleneksel araçlarla kurulma çabası karşıtlık içerir. Müzik, adeta bilinç durumunu değiştirerek farklı alımlama deneyimine yol açmayı hedefleyen bir araca dönüşürken bir yandan da ritim, melodi ve armoni unsurları geleneksel diller ile bağlantı içindedir.

Gürciye’ın tüm sanatın üretim sürecinde seçtiği deneysel yöntemlerin müzik yazısı içinde geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Beelzebub Hikayeleri’nin yazı dilini ve müzikleri karşılaştırarak müzik dilini sorgulamaya başlamak mümkündür.

Gürciye’ın zor dili ve okuyucudan beklediği yaratıcı okuma, müzik dinleyicisi için farklı bir beklenti olarak karşımıza çıkar. Yazıda karmaşık terimler, yüzeysel bir aradalıklar, sonsuz cümleler ve uzun metinler ile titizlikle karanlıkta bırakılan terimler vardır. Müziklerde ise minyatürler halinde yazılmış kısa parçalarda basit bir dil ile birlikte kimliksiz melodilere, yüzeysel bir *aradalıklara* ve sembolizme rastlamak mümkündür. Dönüşüm-değişim fikri, yazılardaki önemini burada da sürdürür. Müziklerde de değişim fikri ile karşılaşırız. Seyid ve Derviş Müzikleri’ndeki kesitler arasındaki dönüşüm, ruh ve beden, doğu ve batı arasında geçişler, hep değişim halinde olan ve zaman zaman tekrar içermeyen melodilerin kullanımı buna örnek olarak verilebilir. Bununla birlikte sürekli tekrarlanan ve değişen ritim kalıplarını anlama, kavrama ve duyma, aynı zamanda kendinde kaybolmadan dinlemenin de çalışmanın içinde önemli bir rol oynadığını da hatırlatmak gerekir.¹²

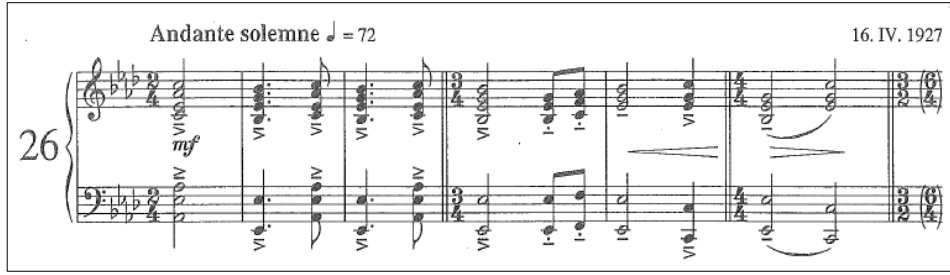
Piyano müziklerinde batı ve doğu geleneğine ait malzeme eşit ağırlıkta kullanılır. Tonal dil ile birlikte doğu geleneğine ait monofonik yapı ve doğaçlama niteliğinde kesitler ile karşılaşırız. Bütün müzikler batı geleneğine ait nota yazımı ile kaleme alınır. Müziklerin başlıklarına baktığımızda semavi dinler ve antik kültürlerle referans verildiğini görürüz. 1925-1927 yıllarında yazılan piyano müzikleri farklı referanslar verilerek yazılmışlardır. Eş zamanlı çalışmalarda Asya Şarkıları ve Ritimleri, İlahiler, Dualar ve Ritüeller, Seyid ve Derviş Müzikleri ve Kutsal Tapınaklardan İlahiler başlıkları altında 600’den fazla minyatür piyano parçasına rastlarız. Bu özelliği ile batı ve doğu geleneklerinin sentezini amaçlayan yeni bir dilin hedeflendiğinden bahsedebiliriz. Batı geleneğine ait unsurları ise şu şekilde sıralamak mümkündür;

• **Tonal dil, koral yazı:** İlahiler, Dualar ve Ritüeller albümünde Ortodoks literatürünün yansımalarının görüldüğü örneklerle rastlanır.



Şekil 10. (İlahiler, Dualar ve Ritüeller, No.1)

¹² Hareketlerde benzer unsurlara rastlanır. Bedensel bir efor gerektiren çalışmalar sırasında zihinsel olarak saymaya, sürekli değişen ve dönüşen kalıplar eşlik eder.



Şekil 11. (İlahiler, Dualar ve Ritüeller, No.26)

- **Kanon Tekniği'nin kullanımı:** Sağ el partisi ve tef partisinde poliritmik denemelerin yanı sıra kanon tekniğinin de kullanılır.



Şekil 12. (Asya Şarkıları ve Ritimleri – No.4) (Sol el ve tef partisi)

- **Pedal ses/Drone kullanımı;** doğu ve batı geleneklerinde farklı dönemlere ait yazılarda karşımıza çıkan drone, Gürcüye müziklerinde sıklıkla kullanılır. Farklı nitelikteki drone kullanımının örnekleri daha önce verilmiştir.

Doğuya ait unsurlar ise şu şekilde sıralanabilir:

- **Monofoni;** özellikle Asya Şarkıları ve Ritimleri ile Seyid ve Derviş Müzikleri albümlerinde pedal sesin üzerinde armonize edilmemiş serbest ritimli melodi kullanılmıştır.
- **Doğaçlamaya dayalı serbest biçim;** taksime benzer nitelikteki kesitler olarak karşımıza çıkar. (Bkz. Şekil 13.)



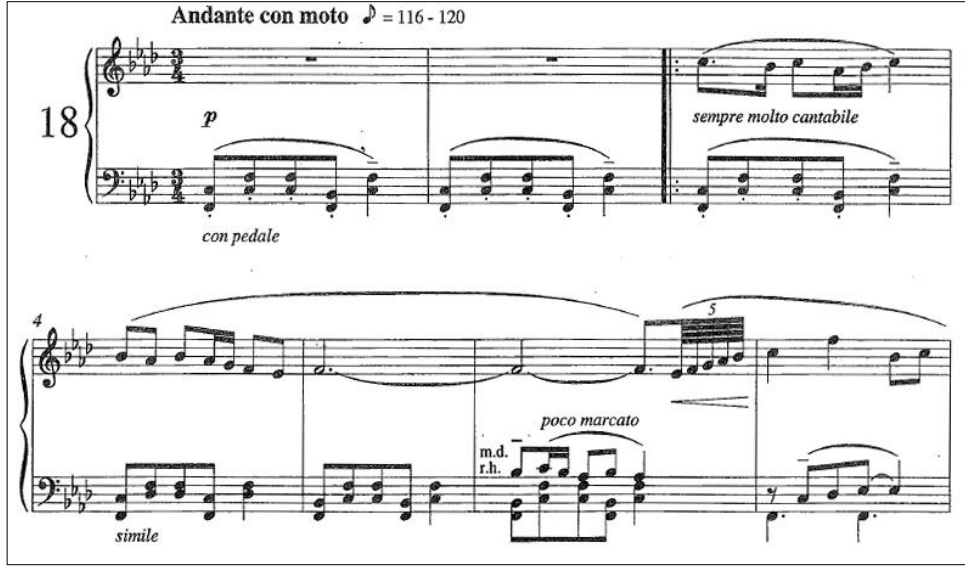
Şekil 13. (İlahiler, Dualar ve Ritüeller - No.47)

- **Doğu makamlarının kullanımı;** hicaz makamının sıklıkla kullanıldığını söylemek mümkündür. (Bkz. Şekil 14.)



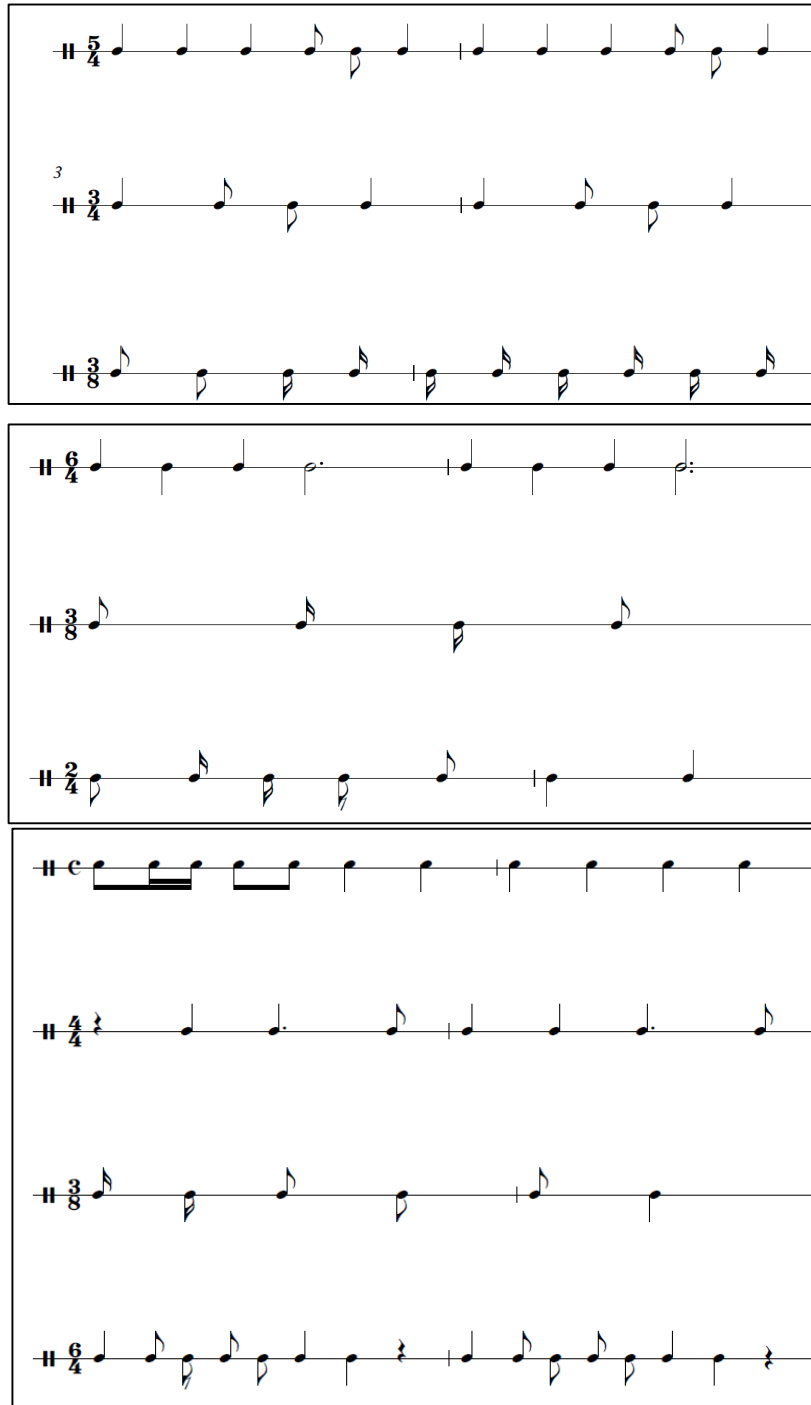
Şekil 14. (Asya Şarkıları ve Ritimleri – No.27)

- **Doğu ritimleri ve süreli tekrar eden ritmik kalıpların kullanımı;** özellikle Seyid ve Derviş Müzikleri'nde piyano partisinde sol el ile koşut ya da düzensiz olarak tasarlanmış ritim partileri doğuya ait malzemenin belirgin örnekleridir. (Bkz. Şekil 15.)



Şekil 15. (Asya Şarkıları ve Ritimleri – No.18)

Aşağıda Seyid ve Derviş Dansları'nda kullanılan tekrarlı ritim kalıplarının çeşitleri yer almaktadır. (Üst parti parmaklar, alt parti avuç içi ile çalınmak üzere tasarlanmıştır. Şekil 16.)



Şekil 16.(Seyid ve Derviş Müziklerinde Tef ile Kullanılan Ritim Kalıplarının Şeması)

Seyid ve Derviş Müzikleri ile Asya halk müzikleri başlığı altında toplanan diğer çalışmalarda lirik dil, süslemeler ve ritimlerin keskin deyişi, doğaçlama, yazılı tef partileri gibi sayılabileceğimiz birçok unsur, doğu dilinin tartışmasız olarak etkili olduğu yazılardır. Derviş danslarında ve kutsal okumalar başlıklı parçalarda da sadece doğu değil, özellikle sufi ve islam geleneğinin izlerini taşıyan unsurlardan bahsetmek de mümkündür. Sufi müzisyen Nezih Uzel, Gürciyef'in müziklerinin sufi müziklerine ait niteliklerinin özünü koruyarak batı diline taşındığı ilk örneklerden olduğunun altını çizer. Piyano üzerinde uyarlanmış doğu modlarına, makamlarına dayalı ezgisel yapı ile birlikte piyanoda özellikle

saz'ın ses rengini ve çalma stilini çağrıştıracak nitelikteki parçalardan da söz edebiliriz.¹³ Yazılarında olduğu gibi müziklerinde de Anadolu'nun kültürel zenginliğini kullandığını söylemek mümkündür. Merkez hissi veren ve sazdaki boş tellerin kullanıma benzer bir yaklaşımla kullanılan drone, Asya Şarkıları ve Ritimleri ile Seyid ve Derviş Müzikleri'nde sıkça karşımıza çıkan bir niteliktir. Bununla birlikte, melodi süsleme teknikleri de saz tınısını çağrıştıran bir diğer unsurdur. Enstitüde doğuya ait halk enstrümanları koleksiyonunun olduğu kaynaklarda yer alır (Nott, 1969: 46). Gürciyefin Rusya'daki grup çalışmalarında yıllarında Tibet gongları, Tibet singing bowl, harmonium ve piyano çaldığı da bazı kaynaklarda ele alınmıştır (Dullemen, 2015: 110).

Bununla birlikte doğu ve batı etkisinden bağımsız, özellikle yabancılaştırma unsuru olarak kullanılmış olması olası olan özelliklere de rastlanır. Bu öğeler ise şu şekilde sıralanabilir:

- **Melodi yapısı;** az tekrarlı ya da tekrar barındırmayan, uzayıp giden, zaman zaman kimliksiz, hafızaya alınması güç melodilerdir. (Bkz. Şekil 18.) Bazı örneklerde giderek açılan ve genişleyen açılan (unfolding) melodiler tercih edilir. Bu tip kimliksiz melodilerin yanında belli karaktere sahip halk ezgilerini çağrıştıran nitelikli melodilerin özellikle Asya Şarkıları ve Ritimleri albümünde kullanıldığını hatırlamak gerekir. Kimliksiz ya da hafızaya alınması güç ölçü birimlerinin sıklıkla değiştiği ve zaman zaman ölçü birimi kullanılmayan melodilerin farklı bir yönelim nedeniyle tasarlandığını söylemek mümkündür. Bu yönelim, sıradanlığın içinde yabancı unsurlar yaratarak farklı bir algı oluşturmaktır demek mümkündür. Kimliksiz melodilerin insan üzerindeki etkileri Gürciyef yazılarında ele alınan bir konu olarak karşımıza çıkar (Gurdjieff, 2009: 155).¹⁴



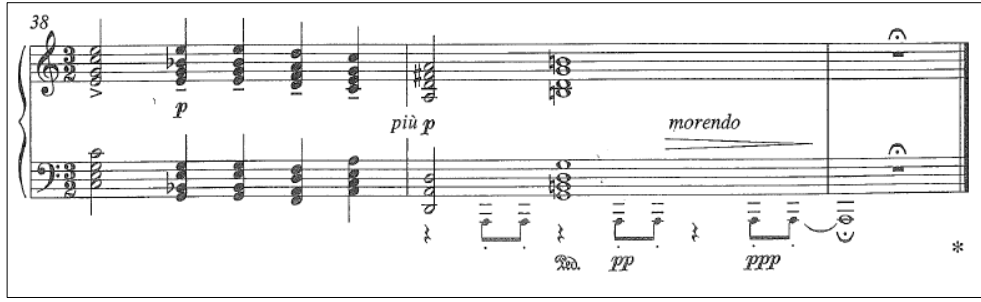
Şekil 17. (Asya Şarkıları ve Ritimleri – No.38)

- **Piyanonun kullanımı;** genel anlamda piyanonun kullanımı, doğuya ait unsurların yukarıda bahsi geçen pratikleri nedeni ile batı müzik geleneği bağlamında yabancılaşmaya neden olacak niteliktedir.

- **Yabancı akorların parça sonunda kullanımı;** basit bir tonal dil kullanılan parçalarda, tonal ilişkilerden bağımsız yabancı akorlara rastlanır.(Bkz. Şekil 18. Ve 19.) Buna benzer bağımsız nitelikteki kullanımlar ile ilgili örnekler bir sonraki bölümde sembolik dil bağlamında incelenecektir.

¹³ Dullemen piyano müziklerinde orta asya törensel müziklerinin yanısıra anadolu aşık geleneği ve İran, Ermeni, Kürt halk şarkıları geleneksel müziğinin ve enstrümanlarının etkisinden bahseder.

¹⁴“Deney için seçtiğim kişiler daha önceden bazı akort seslerinin etkisinde kalmışlardı; ayrıca içinde bulunduğumuz yerin özelliği ve buradaki her bir insanın milliyetini dikkate aldık. Aynı melodi herkeste aynı izlenimlere yol açmamıştı... Öte yandan hemen hemen melodisiz olan bu müzik her birimizde aynı durumu uyandırdı, insanlar yalnızca değişik ırktan ve milletten değil hatta birbirine hiç benzemeyen kişilik tiplerine, alışkanlıklara ve yaradılışlara sahiptiler.”



Şekil 18. (Büyük Tapınaktan İlahiler - No.4) (La Minör)



Şekil 19. (Büyük Tapınaktan İlahiler - No.7) (Sol Minör)

Tonal armoni kullanırken yapılan sapmalar ve yabancı akorlar ile yapılan parça bitişleri, piyano ses aralığının kullanımı, minyatür denilebilecek nitelikte kısa bir parça içinde kullanılan tempo değişimleri, fragmanlı bir yapıya neden olur diyebiliriz.

Çizgisel olmayan; giriş, gelişme ve sonuçtan bağımsız bir yapıya da rastlanıldığını söylemek mümkündür.¹⁵ Geleneksel formlardan ve cümle yapısından bağımsız bir dille yazılan piyano müziklerinde, melodi çizgisinin iniş ve çıkışlarından oluşan kısa, tekrarlı ve tekrarsız yapılarla karşılaşılır.

Dullemen'e göre ilahilerde, armonilerde batıya ait müzik teorisi bilgilerimizin dışında kalan birçok yer vardır. Yukarıda bahsedildiği gibi en önemli unsurun cümle yapısı ve kalıplar ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle parça bitimlerinde karşımıza çıkan yabancı akorlar, tonal geleneğe bağlı koşullanmış duyuş alışkanlığımızı kıran niteliktedir.

Bununla birlikte, Gürciyef'in tarihsel olarak batı ezoterizm geleneği içerisinde değerlendirildiği düşünülürse, sanat üretiminin de batı geleneği referansları ile ele alınması kaçınılmazdır. Nitekim müzik yazısında piyano ortamını, tampere sistemi ve kısmen tonal müzik dili ve hiyerarşisine dayanan bir ifade benimsenirken doğuya ait müzik dili de yine bu eksen de kullanılır. Yine Büyük Tapınaktan İlahiler'de, diğer müziklerde karşımıza çıkan her türlü malzemenin sağaltılmış kullanımının örneklerini verilir. Farklı referansları bir arada, farklı zamanlarda, iç içe ve ard arda görebilmek mümkündür. Melodik hareketler kimliklerini belli etmemek üzere kısa ve fragmanlı bir yapı ile sunulur, geçicidir. Büyük Tapınaktan İlahiler, daha önceki bölümlerde açıklanan objektif sanat kavramı bağlamında melodisiz ve sözsüz olma nitelikleri göze çarpar.

4. Doğu ve Batı'ya Ait Unsurların Kullanımı

Pierre Shaeffer, Frank Lloyd Wright'ın Gürciyef'in ölümünün ardından yaptığı açıklamanın altını çizer. Gürciyef ile sonunda doğu ve batı buluşmuş, birbirini tanımış ve kabullenmiştir.¹⁶ Bu açıdan bakıldığında, müziklerdeki doğu ve batıya ait unsurların kullanım şekilleri dikkat çekicidir.

Piyano, mekanizması ile batıyı temsil eden doğunun kendi dilini bulmaya çalıştığı bir mekân olarak karşımız çıkar. Müziklerde doğu ve batıya ait unsurların en basit halleri kullanılır. İnsanın ortak

¹⁵ Bu notada Gürciyef'in yazılarında süreçlerin çizgisel olmadığını sıklıkla ifade ettiğini belirtmek gereklidir.

¹⁶ Jean Claude LUBTCHASKY, Documentary, 1976/INA.

vicdanının öğretide sıklıkla kullanılan bir kavram olduğu göz önünde bulundurulursa, bu indirgemenin anlamlı olduğunu söylemek mümkündür.

Petsche, piyano müziklerin doğu melodilerinin kullanımının Bartok'un halk müziklerinin kullanımı ile benzerlikler taşıdığı öne sürse de, (Petsche, 2015: 34) bu yaklaşım sadece halk ezgilerinin taklidi ve yeniden yaratımı, malzemenin özünün korunması bağlamında ele alınabilir. Müziklerin estetik dil ve form anlamında, bu dönemin batı müziği geleneğinde karşımıza çıkan piyano müzikleri ile karşılaştırılabilecek ve geleneksel yazı bağlamında değerlendirilebilecek bir niteliği olduğu söylenilemez.

Öğretide bahsi geçtiği gibi, doğu ve batıyı tüm geleneklerin üstünde bir yere çağırdığını müziklerde de belli araçlarla ifade eder. Öğretideki uyum içinde ama farklı kalabilmek üzerine düşüncelerin yansımaları da, yine doğu ve batı müziklerinin temel özelliklerini korumaya çalışmasında görmek mümkündür. Örnek vermek gerekirse, doğuya ait tek seslilikten ödün verilmez, batının sesi olan çok sesli yazısı uyum içinde kullanılmaya çalışılır. David Hykes, belli yer ve coğrafyaların belirtilmiş olmasına karşın, kültürel bağlamın dışında farklı bir dinleme ile müziğin bizi başka yer ve zamana taşıdığını ve içsel bir çalışmaya döndüğünü ifade eder (Needleman et al. Baker, 1998: 313).

Sonuç

Müzikler, temel piyano yeteneği olan herkesin çalabileceği şekilde tasarlanmıştır. Bunun en önemli sebebi, dönüştürücü olması hedeflenen bu deneyimin sıradan insana açık olmasıdır. Müzik yazısında yalın olduğu kadar geleneklerden çeşitli bakımlardan bağımsız bir dil kullanılması söz konusudur. Metot bağlamında tüm kavramların birbiriyle ilişkili olması paralelinde Batı geleneği kavramı da müzik algısına dayalı kurgunun bir parçası olarak kullanılır. Diğer bir deyişle, Batı'ya sunulan ve Batı dili beğenisine hitap etmeyen, teknik bakımdan görece nitelsiz bir müziğin yazılma aşamasından itibaren başlayan sürecin tamamında bir gözlemci olarak yer alınmasını *rastlantısal* olarak değerlendirmekten kaçınılmalıdır. Batı geleneğine ait tonal dil ve armoni gibi araçların kıssaları andıran kısa süreçlerde fragmanlı ve kimliksiz bir yapı ile sunulması yabancılaşmaya neden olur. Dinleyicinin üretim sürecinde yer alması metodun önerdiği pratikler açısından önemlidir. Deneyim odaklı müziğin bu kullanımında, estetik değerleri, kişisel beğenileri ve kültürel alt yapının getirdiği alışkanlık düzeyindeki algılama biçimini kırmak hedeflenir. Tarihsel olarak bakıldığında dinleyicinin sanat üretiminin süreçlerinde varoluş biçiminin sorgulanmasının pratik ilk örneklerinden biridir. Özellikle bestecinin ulaşılmazlığının yeni sorgulandığı ve sanat üretiminin aidiyetler silsilesinin bir parçası olduğu 20. yüzyıl başlarındaki böylesi bir yönelimin, oldukça ileri görüşlü bir yaklaşım olduğunu söylemek mümkündür.

Gürcüye'nin bütün süreçleri kapsayan ve kolektif çalışmayı öneren bu modeli, çeşitli algılama ve anlamaya yönelik çalışma alanları yaratabilecek bir bakış açısını önermesi bakımından deneysel bir alan niteliği taşır. Metot bağlamında ulaşılmak istenen hedef, müzik deneyimini dinleme geçmişinin ağırlığından bağımsız kılmak üzere tasarlamaktır.

KAYNAKÇA

1. ALEXANDRE Christopher (1993), **A Foreshadowing of 21st Century Art: The Color and Geometry of Very Early Turkish Carpets**, Oxford University Press-NY.
2. Van DULLEMEN, Wim (2014), **Gurdjieff's Movements: The Pattern of All and Everything**, Private Publication, Germany.
3. DE HARTMANN, Thomas (1992), **Our Life with Gurdjieff**, Arkana, New York.
4. GURDJIEFF, George I. (1991), **Views From the Real World**, Penguin Arkana, New York.
5. GURDJIEFF, George I. (1999), **Beelzebub's Tales to His Grandson: All and Everything**, Arkana, New York
6. GURDJIEFF, George I. (2009), **Olağanüstü İnsanlarla Karşılaşmalar**, Çev. F. Seven-D. Yılmaz, RM Yayınları, İzmir.

7. NEEDLEMAN, J.-BAKER G.(1998), **Gurdjieff: Essays and Reflections on the Man and His Teachings**, Continuum Publishing, New York.
8. NOTT, Charles Stanley (1969), **Further Teachings of Gurdjieff**, Routledge and Kegan Paul, London.
9. PETSCHKE, Johanna J.M.(2015), **Gurdjieff and Music**, Brill, Leiden.
10. Master's of Wisdom, Sat 3 belgeseli, <https://www.youtube.com/watch?v=t8GV0MX6Z00> (Erişim tarihi: 23.03.2017)
11. Jean Cloude LUBTCHASKY, Documentary, 1976/INA
12. Miloslav DACIC ile özel röportaj, Aralık 2016