

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**20. YÜZYILDA MÜZİKTE BELİRLENMEMİŞLİK
UYGULAMALARI VE YENİ NOTASYON BİÇİMLERİ**

**PELİN ÇAKALUZ
15740002**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. ZEYNEP GÜLÇİN ÖZKİŞİ**

**İSTANBUL
2019**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**20. YÜZYILDA MÜZİKTE BELİRLENMEMİŞLİK
UYGULAMALARI VE YENİ NOTASYON
BİÇİMLERİ**

**PELİN ÇAKALOZ
15740002**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. ZEYNEP GÜLÇİN ÖZKİŞİ**

**İSTANBUL
2019**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

20. YÜZYILDA MÜZİKTE BELİRLENMEMİŞLİK
UYGULAMALARI VE YENİ NOTASYON
BİÇİMLERİ

PELİN ÇAKALOZ
15740002

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih: 27/06/2019

Tez Oy Birliği / ~~Oy Çoğunluğu~~ ile Başarılı Bulunmuştur

Unvan Ad Soyad İmza
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Z. Gökün Özkırsı
Jüri Üyeleri :

Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan Erayman Özel
Dr. Öğr. Üye. Rıfat Akgel

İSTANBUL
HAZİRAN 2019

ÖZ

20. YÜZYILDA MÜZİKTE BELİRLENMEMİŞLİK UYGULAMALARI VE YENİ NOTASYON BİÇİMLERİ

Pelin Çakaloz

Haziran, 2019

Yirminci yüzyılın ortalarına kadar, notasyonun mümkün olduğunca detaylandırılarak, besteci hakimiyetinin üst seviyeye çıkartılmasına önem verilmişken, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, bestecinin yanı sıra, icracının da yapıtın üretim aşamasına dahil edilmesi ve icra sırasında çeşitli şekillerde inisiyatif almasına yönelik bir eğilim gözlenmektedir. Bununla birlikte tamamen veya kısmen icracının tercihine bırakılmış, her icrada tamamen yeni bir deneyim ortaya koyan yapıtların yanı sıra, yalnızca kompozisyon aşamasında bestecinin bilinçli olarak kendini sürecin dışında tuttuğu ve icranın büyük oranda benzerlik göstereceği yapıtlar üretilmiştir. Bu yeni yönelim ve uygulamalar doğrultusunda, belirlenmemişlik, raslamsallık, şans müziği gibi yeni kavramlar müzik literatüründe yer edinmiştir.

Anahtar Kelimeler: Belirlenmemişlik, raslamsallık, şans, grafik notasyon, modern müzik, açık yapıt

ABSTRACT

INDETERMINACY AND NEW NOTATIONAL METHODS IN 20TH CENTURY MUSIC

Pelin Çakaloz

June, 2019

Until the middle of the 20th century, musical notation has been detailed as much as possible while there was a tendency to give more importance to the composer's control over the work; since the second half of the 20th century, the performer has been more involved in the compositional process, taking initiative in various ways during the performance. In addition to the works that have been completely or partially left open to the decisions of the performer thus exhibit a completely new experience in each performance; there are also some other works in which the composers deliberately keep themselves out of the compositional process but the musical result would be more or less the same. Consequently, new concepts such as indeterminacy, aleatory and chance music have taken place in the music literature.

Key Words: Indeterminacy, aleatory, chance, graphic notation, modern music, open work

ÖN SÖZ

Yüksek lisans eğitimim boyunca ve tez konusunun belirlenmesinden tamamlanmasına kadar tezin her aşamasında bilgisi ve desteğiyle bana yol gösteren, karşılaştığım zorlukları aşmamda sabırla bana yardımcı olan tez danışmanım Doç. Dr. Zeynep Gülçin Özkişi'ye; eğitim hayatımda bana destek olan, bilgi ve tecrübelerinden faydalandığım tüm hocalarıma; Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan Eruzun Özel ve Dr. Öğr. Üyesi Ulaş Rıfat Akyel'e ve bu süreçte maddi manevi destekleriyle her zaman yanımda olan ailem ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İstanbul; Haziran, 2019

Pelin Çakaloz

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Amaç ve Önem.....	1
1.3. Problem	1
1.4. Alt Problemler.....	1
1.5. Sayıtlar	2
1.6. Sınırlılıklar	2
2. YÖNTEM	3
2.1. Araştırmanın Yöntemi.....	3
2.2. Evren ve Örneklem	3
2.3. Veri Toplama Araçları	3
3. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	4
4. MÜZİKTE BELİRLENMEMİŞLİK, RASLAMSALLIK VE ŞANS KAVRAMLARI	8
4.1. 20. Yüzyıl Öncesi Müzikte Belirlenmemişlik.....	10
4.2. 19. Yüzyıl İtibarıyla Notasyonda Detaylı Anlatım Olanaklarının Geliştirilmesi	12
5. DİĞER SANAT DİSİPLİNLERİNDE BELİRLENMEMİŞLİK VE BELİRLENMEMİŞLİK VE POSTMODERNİZM İLİŞKİSİ	15
6. 20. YÜZYILDA MÜZİKTE BELİRLENMEMİŞLİK UYGULAMALARI ..	23
6.1. Bestecinin İcracıya Serbestlik ve İnisiyatif Sağladığı Yapıtlar (Performer Indeterminacy)	23
6.2. Besteleme Sürecinde Şans Unsurundan Faydalanılan Yapıtlar (Composer Indeterminacy)	58
7. 20. YÜZYILDA MÜZİKTE BELİRLENMEMİŞLİK UYGULAMALARINDA KULLANILAN NOTASYON BİÇİMLERİ	61
8. SONUÇ	71

KAYNAKÇA	74
ÖZ GEÇMİŞ	78

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Behçet Necatigil, <i>Kareler: Karışık Tarife</i> (1970)	20
Şekil 2: Ron Herron, <i>Walking City on the Ocean</i> (1966).....	21
Şekil 3: Karlheinz Stockhausen, <i>Zeitmasse</i> (1955-56)	24
Şekil 4: Sylvano Bussotti, <i>Sette Foglie</i> (1959).....	25
Şekil 5: Karlheinz Stockhausen, <i>Klavierstück X</i> (1954-61), 1. satır	25
Şekil 6: Luciano Berio, <i>Sequenza</i> (1958)	26
Şekil 7: İlhan Usmanbaş, <i>Ölümsüz Deniz Taşlarıydı</i> (1965).....	26
Şekil 8: İlhan Usmanbaş, <i>Soruşturma</i> (1965).....	27
Şekil 9: İlhan Usmanbaş, <i>Bakışsız Bir Kedi Kara</i> (1970)	27
Şekil 10: David Bedford, <i>Music for Albion Moonlight</i> (1965).....	28
Şekil 11: Luciano Berio, <i>Circles</i> (1960).....	29
Şekil 12: Luciano Berio, <i>Circles</i>	30
Şekil 13: Lukas Foss, <i>Thirteen Ways of Looking at a Blackbird</i> (1978), X, yönergeler ve 1. satır	30
Şekil 14: Witold Lutoslawski, <i>Symphony No. 3</i> (1903), sayfa 1-2, üflemeliler	31
Şekil 15: Morton Feldman, <i>Projection I</i> (1950), solo çello için.....	32
Şekil 16: Morton Feldman, <i>Intersection I</i> (1951).....	33
Şekil 17: Morton Feldman, <i>The Straits of Magellan</i> (1962), sayfa 1, ilk 20 kutu.....	33
Şekil 18: Karlheinz Stockhausen, <i>Mixtur</i> (1964)	34
Şekil 19: György Ligeti, <i>Volumina</i> (1961-62).....	35
Şekil 20: Karlheinz Stockhausen, <i>Klavierstück XI</i> (1956)	36
Şekil 21: Karlheinz Stockhausen, <i>Momente</i> (1962), sayfa 1	37
Şekil 22: Karlheinz Stockhausen, <i>Stop</i> (1965)	38
Şekil 23: Karlheinz Stockhausen, <i>Zyklus</i> (1959).....	39
Şekil 24: Roman Haubenstock-Ramati, <i>Mobile for Shakespeare</i> (1960).....	40
Şekil 25: Earle Brown, <i>String Quartet</i> (1965).....	41
Şekil 26: Karlheinz Stockhausen, <i>Prozession</i> (1967).....	41
Şekil 27: Christian Wolff, <i>For 1, 2, or 3 People</i> (1964), sayfa 3	42
Şekil 28: Earle Brown, <i>Available Forms 2</i> (1962), orkestra 2, sayfa 4	43
Şekil 29: Cornelius Cardew, <i>Octet '61 for Jasper Johns</i> (1961).....	44

Şekil 30: Cornelius Cardew, <i>Octet '61 for Jasper Johns</i> (1961), işaretler 1-6	44
Şekil 31: Earle Brown, <i>Corroboree</i> (1963-64).....	45
Şekil 32: Giuseppe G. Englert, <i>Aria for Timpani</i> (1965)	46
Şekil 33: Robert Ashley, <i>In Memoriam...Esteban Gomez</i> (1967)	47
Şekil 34: Cornelius Cardew, <i>Treatise</i> (1963-67), sayfa 183	48
Şekil 35: Cornelius Cardew, <i>Treatise</i> (1963-67), sayfa 191	48
Şekil 36: Pierre Boulez, <i>Eclat</i> (1965).....	49
Şekil 37: John Cage, <i>Inlets</i> (1977).....	50
Şekil 38: John Cage, <i>Inlets</i> (1977).....	51
Şekil 39: John Mizelle, <i>Radial Energy I</i>	52
Şekil 40: John Cage, <i>Solo for Piano</i> (Concert for Piano and Orchestra) (1957-58) .	53
Şekil 41: John Cage, <i>Variations I</i> (1958)	54
Şekil 42: John Cage, <i>Fontana Mix</i> (1958).....	54
Şekil 43: Louis Andriessen, <i>Paintings</i> (1961), flüt	55
Şekil 44: William Bland, <i>Speed</i> (1968)	56
Şekil 45: Roman Haubenstock-Ramati, <i>Jeux 2</i> (1968).....	57
Şekil 46: Robert Moran, <i>Sketch for a Tragic One-Act Opera</i> (1965)	58
Şekil 47: John Cage, <i>4' 33"</i>	60
Şekil 48: Sylvano Bussotti, <i>Siciliano</i> (1962).....	63
Şekil 49: William Duckworth, <i>Walden Variations</i> (1971-72).....	64
Şekil 50: Paul Ignace, <i>It Is</i> (1946)	64
Şekil 51: Martin Bartlett, <i>Lines From Chuang-Tzu</i> (1973), II	65
Şekil 52: Robin Mortimore, <i>Very Circular Pieces</i> (1970), "Circular Piece"	65
Şekil 53: Stockhausen, <i>Aus den sieben Tagen</i> , "Gold Dust"	66
Şekil 54: Stockhausen, <i>Aus den sieben Tagen</i> , "Right Durations"	67
Şekil 55: Stockhausen, <i>For Times to Come</i>	67
Şekil 56: Stockhausen, <i>Aus den sieben Tagen</i> , "Intensität"	69
Şekil 57: Stockhausen, <i>Aus den sieben Tagen</i> , "Treffpunkt"	69
Şekil 58: Mauricio Kagel, <i>Sonant 1960/...</i> (1960).....	70

1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Bu tez çalışmasında, yirminci yüzyıldan günümüze müzikte belirlenmemişlik uygulamaları ve bu uygulamalara bağlı ortaya çıkan yeni notasyon biçimleri incelenecektir.

1.2. Amaç ve Önem

Bu çalışmanın amacı, yirminci yüzyıl ve sonrasında müzikte yaygın olarak görülen belirlenmemişlik uygulamalarının özelliklerini ve kullanılan yeni notasyon biçimlerini inceleyerek literatüre ve bu türdeki yapıtların icrasına katkıda bulunmaktır. Türkçe literatürde konuyla ilgili kaynakların azlığı göz önünde bulundurulduğunda, çalışmanın bu literatür boşluğuna sağlayacağı katkı çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

1.3. Problem

20. yüzyıl ve sonrasında gelişen belirlenmemişlik uygulamaları ve buna bağlı olarak ortaya çıkan yeni notasyon biçimleri nelerdir?

1.4. Alt Problemler

Tez çalışması hazırlanırken ele alınan alt problemler şunlardır:

Belirlenmemişlik, raslamsallık, şans müziği gibi kavramlar arasındaki ortaklıklar ve farklılıklar nelerdir? Belirlenmemişliğin diğer sanat disiplinlerindeki uygulamaları nelerdir? 20. yüzyıl öncesi müzikte belirlenmemişlik uygulamaları nelerdir? Bestecinin yapıtın üretim aşamasında şans faktöründen faydalandığı uygulamalar nelerdir?

1.5. Sayıtlar

Müzikte belirlenmemişlik uygulamaları ve bu uygulamalara istinaden geliştirilen notasyon biçimlerinin, yirminci yüzyıl öncesi geleneksel notasyon biçimlerine oranla, icradan icraya ortaya çıkan değişim unsurunu üst düzeye çıkardığı ve belirlenmemişlik uygulamalarının, icracıları, yapıtın tasarım aşamasında rol almaya ve bu yolla icracı kimliğinin yanısıra besteci kimliğine yaklaştırmaya yönelttiği çalışmanın sayıtları arasındadır.

1.6. Sınırlılıklar

Çalışmada Avrupa ve Kuzey Amerika merkezli gelişen ve akademik/sanat/klasik gibi çeşitli şekillerde adlandırılan müzik kategorisine dâhil edilen besteciler ve üretimleri incelenmiştir. Söz konusu besteciler ve üretimlerinin tarih aralığı yirminci yüzyıldan günümüze şeklinde sınırlandırılmıştır. Çalışmada ele alınan yapıtlar, çeşitli kitap, makale, görsel ve işitsel medya (cd, plak, video klip) ve konser repertuarları gibi alanlarda yer almış ve bu yolla ulaşılabilir hale gelmiş olup, Reginald Smith Brindle'ın *The New Music*, Stefan Kostka'nın *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, David Cope'un *New Directions in Music* ve Evin İlyasoğlu'nun *İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı* adlı metinlerinde yer verilenlerle sınırlıdır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu tezde, tarama yöntemi kullanılarak, kitap, makale ve notalar taranmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni, 20. yüzyıl ve sonrası Avrupa ve Kuzey Amerika merkezli gelişen akademik/sanat/klasik müzik; örnekleme ise belirlenmemişlik uygulamaları kullanılan yapıtlar ve bu doğrultuda ortaya çıkan yeni notasyon çeşitleridir.

2.3. Veri Toplama Araçları

Bu tarama neticesinde, ulaşılan kaynaklar arasında bulunan Reginald Smith Brindle'in The New Music, Stefan Kostka'nın Materials and Techniques of Twentieth-Century Music, David Cope'un New Directions In Music ve Evin İlyasoğlu'nun İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı adlı metinlerinin konu ile en yakın ilişkili kaynaklar olduğu tespit edilmiş ve çalışmanın altıncı ve yedinci bölümlerinin örneklemini oluşturan yapıtlar, bu kaynaklardan derlenmiştir.

3. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

20. yüzyıl müziğinde belirlenmemişlik uygulamalarında kullanılan kompozisyon teknikleri ile ilgili yapılan araştırmada başvurulan önemli kaynaklardan biri Stefan Kostka'nın *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (1990) isimli çalışmasıdır. Bu çalışmada belirlenmemişlik uygulamaları iki ayrı başlık altında incelenerek, çeşitli yapıt örnekleri ile açıklanmıştır. Bununla birlikte, belirlenmemişlik uygulamalarında da görülen grafik notasyon ve metin notasyon örneklerine yer verilmiştir. Yararlanılan temel kaynaklardan biri olan *New Directions In Music* (2001) isimli çalışmada David Cope, belirlenmemişliği, besteci yönünden belirlenmemişlik, icracı yönünden belirlenmemişlik ve hem besteci, hem icracı yönünden belirlenmemişlik olmak üzere üç farklı kategoriye ayırmıştır. Cope, seçtiği yapıt örnekleri ile bu kategoriler arasındaki farklılıklar ve bestecilerin başvurduğu kompozisyon tekniklerini incelemiştir. Çalışmada faydalanılan önemli kaynaklardan biri olan Evin İlyasoğlu'nun *İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı* (2000) adlı çalışmasında Usmanbaş'ın hayatı ve yapıtları ele alınmış, yapıtları ile ilgili incelemelere yer verilmiştir. Konu ile ilgili incelenen temel kaynaklardan bir diğeri olan *Modern Music-A Concise History* (1994) adlı çalışmada Paul Griffiths, Geç-Romantik dönemden başlayarak yirminci yüzyılın sonlarına kadar olan süreç içerisinde müziğin gelişimini incelemiştir. Yine Griffiths'in Grove Music veritabanında bulunan makaleleri ile raslamsallık ve belirlenmemişlik tanımlarından bu tez çalışmasında faydalanılmıştır. M. Çağlar Yıldırım, *A.B.D ve Avrupa'da Rastlamsal Müzik* (2010) adlı yüksek lisans tezinde, belirlenmemişliği Amerikalı ve Avrupalı bestecilerin uygulama farklılıklarını seçilen besteciler ve yapıtları üzerinden örneklendirerek incelemiştir. Joan Kunselman Cordes, kuzey Amerika çağdaş müzik geleneğini tarihsel bir çerçevede ele aldığı *A New American Development In Music: Some Characteristic Features Extending From the Legacy of Charles Ives* (1976) adlı doktora tezinin üçüncü bölümünde, raslamsallık, stokastik (*stochastic*) müzik ve belirlenmiş (*determinate*) müzik kavramlarını ele almıştır.

20. yüzyıl öncesinde müzikte ‘şans’, ‘belirlenmemişlik’, ‘raslamsallık’ uygulamaları ile ilgili olarak, klasik dönemde doğaçlama anlayışı ve sonat ve konçertolarda kadans yapısı araştırılmıştır. Başvurulan kaynaklardan *Mozart’ın Piyano Konçertolarına İlişkin Bir Çerçeve Kadans Modeli* (1997) adlı doktora tezinde O. Türev Berki, Mozart’ın bestelediği kadanslar arasından seçilen on kadansı çeşitli yönlerden incelemiş ve bir “çerçeve kadans modeli” oluşturmuştur. Yine 20. yüzyıl öncesi müzikte belirlenmemişlik ile ilgili araştırmada ulaşılan kaynaklardan biri olan *Rastlantısal Müziğin Tarihsel Sebepleri* (2017) adlı makalede Mesruh Savaş, müzikte belirsizliğin ve rastlantısallığın temellerini araştırmış; notasyonda tempo, dinamikler vb. unsurları ve bestecilerin notasyona dâhil ettiği diğer ifade biçimlerini tarihsel süreç içerisinde ele alarak, hem beste hem de icra açısından kesinliği ve ölçülebilirliği sorgulamıştır.

Yeni notasyon biçimleri ile ilgili araştırmada başvurulan kaynaklardan biri olan Reginald Smith Brindle’in *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (1987) isimli çalışmasında, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren kullanılmaya başlanan ve standartlaştığı izlenimini veren çeşitli semboller ve işaretler listelenmiştir. Burada sıralanan semboller ve açıklamaları, bu tez çalışmasında yer verilen yapıt örnekleri ile ilgili araştırmaya katkı sağlamıştır. Yazarın aynı çalışmasında bulunan belirlenmemişlik, şans ve raslamsallık tanımları ve belirlenmemişlik uygulamaları bulunan yapıt örneklerinden faydalanılmıştır. Yine 20. yüzyıl notasyonu ile ilgili incelenen kaynaklardan biri olan *Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of Three Compositional Models (Luciano Berio, John Cage, and Brian Ferneyhough)* (1998) adlı doktora tezinde Benedict Weisser, çağdaş müziği üç besteci örneğinden yola çıkarak, notasyon, form ve kompozisyon teknikleri açısından incelemiştir. 20. yüzyılda üretilen yeni notasyon biçimleri ve grafik notalama ile ilgili araştırmada başvurulan diğer bir kaynak Melis Peykoğlu’nun *20. Yüzyıl Müziğinde Grafik Notasyon Kullanımı* (2007) adlı yüksek lisans tezidir. Bu çalışmada grafik notasyonda kullanılan işaretler, Klavarscribo ve Equiton notalaması incelenmiş ve grafik notalamanın kullanıldığı seçilen yapıtların çözümlenmeleri yapılmıştır.

Çalışmanın altıncı bölümünde yer alan form yönünden belirlenmemişlik uygulamalarının bulunduğu çalışmalar ile ilgili araştırmada başvurulan kaynaklardan biri, Umberto Eco’nun *Açık Yapıt* (2000) adlı çalışmasıdır. Eco, ‘açık formlu’

çalışmalarda yapıtın her yorum veya icra ile değişerek yeni bir anlam kazandığından söz eder: Buna göre, ‘açık’ ve ‘hareketli’ yapıtlar farklı okumalar neticesinde her seferinde yeniden oluşturulmaktadır.

Postmodern süreçte diğer sanat disiplinlerinde üretilen sanat yapıtları ve diğer disiplinlerde belirlenmemişlik kavramına yönelik başvuru kaynaklarından Catherine Anne Robertson, *The Aesthetics and Politics of Indeterminacy in Experimental Video* (1994) adlı doktora tezinde, postmodern çağda video sanatı ve deneysel videoda belirlenmemişlik unsurunu incelemiştir. *Modern/Postmodern Sürecinde Plastik Sanatlarda Estetik Arayışlar ve Sanatçının Avangard Tutumu* (2009) adlı makalesinde Orhan Cebrailoğlu, modernizm ve postmodernizm ayrımını plastik sanatlarda sanat yapıtının yorumlanması ve dönemin özellikleri çerçevesinde ele almıştır. Konu ile ilgili araştırmada faydalanılan diğer bir kaynak, Yıldırım Özsevgeç’in *Postmodernizm Üzerine* (2017) adlı çalışmasıdır. Özsevgeç makalesinde modern/postmodern olarak ayrılan dönemde, değişim sürecini, 20. yüzyılın başlarından itibaren, savaşlar, teknolojik alandaki gelişmeler ve toplumların siyasi ve ekonomik durumundaki değişimler ekseninde ele almıştır. Plastik sanatlarda belirlenmemişlik ile ilgili faydalanılan kaynaklar arasında bulunan Mustafa Cevat Atalay ve Sevtap Kanat’ın *Görsel Sanatlarda Rastlantı ve Yaratıma Etkisi* (2017) adlı makalesinde, sanat yapıtında rastlantı ve belirsizlik ve görsel sanatlarda sanatçının rastlantı unsurunu yorumlama süreci araştırılmış; deney aşamasında, katılımcıların, rastlantı ile oluşturulan işlerin sanatsal amaçla kullanımı ile ilgili tepkileri ölçülmüştür. Edebiyat alanında belirlenmemişlik ile ilgili önemli kaynaklardan biri olan Doo-ho Shin’in, *The Aesthetics of Indeterminacy: A Meeting Ground Between Eastern Mysticism and Postmodernism and Selected Novels by Tom Robbins, Richard Brautigan, and Robert Pirsig* (1993) adlı doktora çalışmasında, edebiyat alanında çeşitli yapıt örnekleri temel alınarak, doğu gelenekleri ve postmodern Batı kültürü arasındaki bağlantı noktaları ve postmodern edebiyat eleştirisi açısından belirlenmemişlik kavramı ele alınmıştır. Edebiyat ve müzik ilişkisi alanında belirlenmemişliğin etkileri ve şiirde belirlenmemişlik uygulamaları ile ilgili olarak başvuru kaynaklarından Evrim Hikmet Ögüt’ün *İlhan Usmanbaş’ın Üç Yapıtı Bağlamında Çağdaş Müzik-Şiir İlişkisine Bir Bakış* (2014) adlı makalesinde, İlhan Usmanbaş’ın *Şenlikname*, *Bakışsız Bir Kedi Kara* ve *Kareler* adlı yapıtlarındaki raslamsallık uygulamaları incelenmiştir. Postmodern dönem ve müzik

ile ilgili araştırmada başvurulan kaynaklardan bir diğeri Deniz Beste evik'in, *Postmodern Düşünce Çerçevesinde Müzik Sanatı* (2010) adlı makalesidir. Çevik'in çalışmasında, postmodernizmin tarihsel süreci ve bu süreçte ortaya çıkan tüketim anlayışının müzik üzerindeki etkileri incelenmiştir.

4. MÜZİKTE BELİRLENMEMİŞLİK, RASLAMSALLIK VE ŞANS KAVRAMLARI

Yirminci yüzyılın ortalarına kadar, müzikte genellikle doğaçlamaya değil, daha fazla hakimiyete önem verilmiştir. Bununla birlikte, yirminci yüzyılın ikinci yarısında müzikte önemli bir güç, aksi yöne doğru, besteci tarafından daha az hakimiyet ve icracı için daha yaratıcı sorumluluk yönünde hareket etmiştir (Kostka, 1990, 295). Bu yeni sorumluluk, pek az önemi olan bir karardan, parçanın tüm yönlerini şekillendirmeye kadar değişebilir. Her iki durumda da besteci, bilinçli olarak, belirtilmemiş bir şeyi, şansa (*chance*) veya sanatçının arzusuna bırakır (Kostka, 1990, 296). Bu tür müzikler için farklı kuramcılar ve besteciler belirlenmemişlik (*indeterminacy*), raslamsallık¹ (*aleatory*) şans vb. terimler kullanmaktadır.

Evin İlyasoğlu, raslamsallık ve belirlenmemişlik kavramlarını şu şekilde açıklamaktadır (İlyasoğlu, 2000, 129):

“Önceden kararlaştırılmamış, yorumcuların icra sırasında besteciden aldıkları ipuçlarına göre çaldıkları müzik. Bir zar atımı anlamına gelen ‘aleatory’ benzetmesine göre adlandırılmıştır. ‘Indeterminacy’ tanımında yorumcunun doğaçlama olarak yaptığı çalarken kendine göre baştan yaratması gerekir”.

Belirlenmemişliğin terminolojisi bazı temel Amerika/Avrupa ayrımlarını içerir (Childs 1969; Xenakis 1971; Yates 1967’den aktaran Cope, 2001, 83). Avrupa kökenli *aleatoric* terimi Boulez tarafından, Fransızcada risk anlamına gelen ve aslında Latince zar anlamına gelen kelimedenden ortaya çıkmış olan *alea* kelimesinden türetilmiştir (Cope, 2001, 84). Şans tekniklerini kontrollü bir çerçevede içerisinde ele alır ve belirlenmemişlikten çok doğaçlama ile ilgilidir (Boulez 1964, 42-53’ten aktaran Cope, 2001, 84). Bununla birlikte, *aleatori* (veya *aleatoric*) terimi, zarın gerçekten de nota süreleri vb gibi özellikleri belirlediği integral serializm döneminde ortaya çıkmıştır (Brindle, 1987, 75). Pierre Boulez, 1958 yılında kaleme

¹ Çalışma boyunca *aleatory* teriminin Türkçe karşılığı olarak kullanımda olan ‘rastlamsallık’, ‘rastlantısallık’, ‘raslamsallık’ gibi terimler arasından, Türkiye’de bu uygulamanın öncü temsilcilerinden besteci Prof. İlhan Usmanbaş’ın kullanmayı tercih ettiği ‘raslamsal müzik/raslamsallık’ terimi kullanılmaktadır.

aldığı *Alea* adlı yazısında, şans prosedürlerinin uygulandığı kompozisyonlar için raslamsal (*aleatoric*) tabirini kullanmıştır (Myers, 1972, 7). Boulez, şans müziği ile ilgili ise şöyle der (Cope, 2001, 32):

“Şans ile bestelemek bestecilik değildir. Kompozisyon, bir şeyleri bir araya getirmek demektir. Şans seslerinin sokakta nasıl oluştuğuna ilgi duyarım, ama bunları asla müzikal bir kompozisyon olarak değerlendirmem. Organize olmamış sesler ile tamamiyle organize şekilde bir araya getirilmiş sesler arasında büyük bir fark vardır”.

Raslamsallık Apel tarafından “Bestecinin, kompozisyon veya icrası ile ilgili şans veya öngörülemezlik öğeleri ortaya koyduğu müzik” olarak tanımlanmıştır (Apel, 1969, 26’dan aktaran Cordes, 1976, 74). Apel’in raslamsallık tanımı beste, icra veya her ikisinin de oluşumu esnasında şans unsurunun kullanımını içermektedir (Cordes, 1976, 74). Brindle’a göre bu terim, her ne kadar başlı başına doğaçlamadan kısmi belirlenmemişliğe kadar birçok anlamda kullanılsa da, görünüşe göre doğru uygulandığı yalnızca müzikal öğelerin iyi tanımlandığı, ancak şans kombinasyonlarında kullanıldığı durumlardır (Brindle, 1987, 75).

Paul Griffiths, raslamsallığı, kompozisyonu ve/veya icrası, besteci tarafından kısmen veya tam anlamıyla belirlenmemiş olan müzik olarak tanımlamış ve bu tanıma göre raslamsallığın bütün müzikler için geçerli olduğunu belirtmiştir (Griffiths, [03.02.2018]). Griffiths, raslamsallığın üç şekilde uygulandığını, bir bestede bunların ayrı ayrı veya kombinasyon halinde bulunabileceğini belirtmiştir. Bunlar: (i) sabit (*fixed*) kompozisyonların üretilmesinde rastlantısal prosedürlerin kullanılması; (ii) bestecinin şartları belirlediği kurallı seçenekler arasında icracının (veya icracıların) seçim yapması; (iii) bestecinin, bestedeki sesler üzerindeki kontrolünü azaltacak notasyon teknikleridir. Çeşitli yollarla tanınan bu özgürlükler, iki dinamik sembolü arasındaki seçimden, neredeyse hiç yönlendirmenin olmadığı doğaçlamaya kadar genişletilebilir (Griffiths, [03.02.2018]). Cope ise, raslamsal müziği öncelikle şans tekniklerini kontrollü bir çerçevede uygulayan ve gerçek belirlenmemişlikten çok doğaçlama ile ilgili olan bir kavram olarak değerlendirir (Cope, 1976, 169’dan aktaran Cordes, 1976, 75).

Belirlenmemişlik ise, “beste, icra veya her ikisi bakımından, bir hareketin sonucu ile ilgili hiçbir bilgi sahibi olmamayı” kapsamaktadır (Cope, 1971, 90-91’den aktaran Wollman, 1972, 5). Belirlenmemişlik, bir çalışmanın tamamında, ya da bir kısmında olabilir. Kompozisyonun küçük bir alanına da, tamamına da etki edebilir (Brindle,

1987, 60). Cope, belirlenmemiş müziği, besteci açısından belirlenmemişlik (*composer indeterminacy*), icracı açısından belirlenmemişlik (*performer indeterminacy*) ve hem besteci, hem icracı açısından belirlenmemişlik (*composer and performer indeterminacy*) tanımı yaparak üç ayrı kategoride incelemiştir. Bir çalışmanın kompozisyonuna göre belirlenmemiş olması, çalışmada, partisyona yansımayan bir çeşit şans uygulaması bulunduğu anlamına gelir. Çalışmanın notasyonu tamamen açık olabilir ancak onu oluşturan malzemeleri üretme araçları belirlenmemiştir. Bu çalışmaların icralarında, sonuç çoğunlukla birbirinden farklı olmayacaktır. Bir çalışmanın icraya göre belirlenmemiş olması ise, malzemelerin şans uygulamaları ile oluşturulmuş olabileceği, ancak her durumda sonucun öngörülemez olduğu ve icraya göre farklılık göstereceği anlamına gelir (Weisser, 1998, 15).

Paul Griffiths, belirlenmemiş müziği, bestecinin müziğin bazı yönlerini 'şans' unsuruna veya icracının kararlarına bırakması suretiyle, müzik üzerinde bir dereceye kadar kontrol sahibi olduğu müzik olarak tanımlamıştır. Bununla birlikte, notasyon ne kadar detaylı olursa olsun icrada kuralları kesin olarak belirleyemeyeceği için, tüm müziklerin bu tanıma gireceğini; ancak bu terimin genellikle yaratıcı seçimden bilinçli olarak kaçınılan durumlar için kullanıldığını belirtmiştir (Griffiths, Whittall, [01.02.2018]).

John Cage, şans operasyonları (*chance operations*) ile oluşturulan besteler ile belirlenmemişlik arasında şöyle bir ayrım yapmıştır (Latham, 1984, 108'den aktaran Gonzalez, 1992, 25):

“Şans operasyonlarında, insan uğraştığı şeyler ile ilgili az çok fikir sahibidir. Belirlenmemişlikte ise, evren çemberinin dışında olduğumu ve kelimenin tam anlamıyla hakkında hiçbir fikrimin olmadığı şeyler ile uğraştığımı düşünüyorum”.

Bu çalışmada, hem bestecinin tasarım aşamasında şans unsurlarından yaralandığı uygulamalar, hem besteci tarafından icracıya bırakılan inisiyatif uygulamalarının tamamı için “belirlenmemişlik” terimi kullanılacaktır.

4.1. 20. Yüzyıl Öncesi Müzikte Belirlenmemişlik

Raslamsal müziğin kökeni, bir bestenin yorumlanmasında daha büyük sorumluluğun icracıda olduğu erken dönemlere dayanır. *Rubato*, *ad libitum*, *fermata* ve klasik konçertodaki doğaçlama kadans kullanımı ile, “yerleşik” bir tür serbestlik her zaman

mevcut olmuştur. Bununla birlikte, aynı bestenin iki ayrı yorumu hiçbir zaman tamamen aynı olamayacağından, herhangi bir bestenin icrasında, bir dereceye kadar belirlenmemişlikten söz edilebilir (Örneğin *forte* ve *piano* gibi dinamikler, icracının tam olarak ne kadar hafif veya kuvvetli çalması gerektiğini belirtemez). John Cage, Bach'ın *Art of the Fugue* isimli çalışmasını belirlenmemişliğin erken döneme ait bir örneği olarak göstermiştir (Myers, 1972, 10). *Art of the Fugue*'de, icracının, hangi enstrumantasyonu kullanacağına karar vermesi gerekmektedir. Böylelikle yapılan seçimlere göre her icra birbirinden farklı olmaktadır (Myers, 1972, 11).

20. yüzyılın ortalarına kadar batıdaki besteciler, raslamsallığa tamamen karşıt bir tutum olarak, notasyonda sesleri daha kusursuz şekilde belirtebilmelerini sağlayacak gelişmeler ortaya koymaya çalışıyorlardı. Ancak, on sekizinci yüzyılda, zar atışları ile planı oluşturulan basit parçalar gibi bazı raslamsallık uygulamaları mevcuttur. Bu zar oyunları genellikle, örneğin belli bir şema dahilinde ölçülerin sıralamasının düzenlenmesi veya verilen ritmik/armonik patern içerisine yerleştirilen melodi gibi, tek bir yönü, *şans* faktörüne bırakır (Griffiths, [03.02.2018]). Mozart'ın zar atma yöntemiyle oluşturduğu çalışmada (*Musical Dice Game*, K. 294d), önceden yazılmış olan ölçüler zar atılarak seçilmekte ve arka arkaya eklenmektedir (Savaş, 2017, 5). William Hayes'in *The Art of Composing Music by a Method Entirely New, Suited to the Meanest Capacity* (1751) isimli çalışmasında, mürekkebe batırılmış sert bir fırça yardımıyla kağıt üzerine serpiştirilmiş notaları kullanan bir kompozisyon tekniği tarif edilmektedir (Cope, 2001, 82).

Bununla birlikte, tuşlu çalgılarda doğaçlamanın (*keyboard improvisation*) da raslamsallığın öncüsü olduğu düşünülebilir, ancak burada yaratıcı ve icracı aynıdır; bir doğaçlama müzik, diğerlerinin icra etmesi için yayınlandığında, diğer basılı partiyonlar ile aynı şekilde itibar görmesi gerekir. Öte yandan, raslamsallığın birçok örneğinde, yaratıcı, icracıya bir dereceye kadar özgürlük veren bir partiyon sağlar. Benzer şekilde, caz ve halk ezgileri gibi diğer doğaçlama müzikler, başlangıçta raslamsallık üzerinde en önemli etkilerden değildir (Griffiths, [03.02.2018]).

20. yüzyıl öncesi müzikte belirlenmemişliğin en görünür olduğu iki alan, konçerto kadansları ve sürekli bas (*basso continuo*) uygulamalarıdır. Kadans, “solistin tek başına seslendirdiği, özellikle çalgısı üzerindeki teknik hakimiyetinin ön plana çıktığı ve yorum açısından orkestra ile birlikte çalmamanın getirdiği tek kişiliğin ve serbestliğin izlerini taşıyan bir kısım” olarak tanımlanabilir (Berki, 1997, 2). Eldeki

bilgilere göre, önceleri, ilişkin olduğu birinci bölümün temaları üzerine solist tarafından doğaçlanarak seslendirilen kadanslar, Wolfgang Amadeus Mozart ile birlikte, besteciler tarafından yazılmaya başlamış; böylelikle sözkonusu doğaçlama geleneği zaman içinde giderek zayıflamış ve günümüzde ise hemen hemen ortadan kalkmıştır (Berki, 1997, 2).

Sürekli bas icrası (*continuo playing*), kendiliğindenlik, yorumlayabilme ve hayal gücü gerektirir. Şifreli basın genel prensibi, bas sesin üzerine yerleşecek olan temel aralıkların belirtilmesiyle oluşturulacak akor için ipucu sağlamaktır. On yedinci yüzyılın başlarında, aralıklar bazen, (örneğin on birli aralık gibi) tam anlamıyla belirtilirdi. Daha sonra bu uygulama devam etmemiş ve dokuzlu aralıktan daha geniş aralıklar kullanılmamaya başlanmış, örneğin on birli aralık dördü aralık olarak yazılmıştır. Genel olarak, üçlü ve beşli aralıklar eğer belirtilmediyse icracı tarafından varsayılması bekleniyordu. Kök akorlar hiçbir sayı ile belirtilmiyordu. Değiştirici işaretler akorun üçlü aralığını (majör veya minör) belirtiyordu. Diğer semboller ile beraber bulunuyorsa da, çevrim akor olduğunu belirtmekteydi. Bir dizi notanın altında bulunan yatay çizgi, icracının armoniyi değiştirmemesi gerektiğini gösteriyordu. On sekizinci yüzyılda sürekli bas icrası ile ilgili pek çok tez yazılmıştır. En bilinenlerinden biri C.P.E. Bach'ın *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1762) isimli çalışmasıdır. Şifreli basın yorumlanması için tek bir doğru yol olmadığı gibi, kurallar veya belirli formüller de yoktur (Wilson, [05.01.2019]).

4.2. 19. Yüzyıl İtibarıyla Notasyonda Detaylı Anlatım Olanaklarının Geliştirilmesi

Son iki yüz yılda besteci ve icracı rolü arasındaki ayrımın giderek artması, müzik yapıtında belirtilen açıklamaların çoğalmasına yol açmış ve basılı partiyon besteci ve seyirci arasındaki en önemli vasıta olmuştur. Bununla birlikte, Berlioz, Rimsky Korsakov ve diğer bestecilerin orkestrasyon ile ilgili ortaya koydukları tezler ve Mendelssohn'un, Leipzig ve diğer yerlerde orkestranın oturma düzeninin standardizasyonu için girişimde bulunması ile, partiyonların genel planı daha standart hale gelmiştir (Pryer, [03.01.2017]).

Tempo ve vuruşların işleyişleri giderek daha düzensiz ve aşırı hale gelmiştir. Beethoven'ın müziğinde, on altılık nota değerinden ikilik nota değerine kadar, herhangi bir nota, temel tempo işlevi gösterebilmektedir (Pryer, [03.01.2017]).

Ritmik notasyondaki muğlaklık belli bir süre devam etmiştir. Örneğin, Beethoven'ın op. 111 Piyano Sonatı'ndaki Arietta'da (50. ölçü), bazıları *perfect* (üç tane altmışdörtük nota değerinde), bazıları da *imperfect* (iki tane altmışdörtük nota değerinde) olan, noktasız otuzikilik notalar bulunmaktadır. Ayrıca, Verdi'nin operalarındaki koro partilerinin eşliklerinde bulunan noktalı ritmlerin, vokal partisindeki üçlemeler ile senkronize olması gerektiğine dair bazı bulgular vardır. Günümüzde hala ritmin partisyonda yazıldığı halinden ziyade geleneksel şekliyle esnek yorumlanması ile anlaşılan bazı türler (*vals, swing, caz*) vardır (Pryer, [03.01.2017]).

On dokuzuncu yüzyılda, süslemeler giderek stile ait bir unsur olmaya başlamıştır. Örneğin Chopin'in Étude no. 13 (op. 25 no. 1) yapıtında ana melodi, tamamı küçük notalar ile yazılmış olan süslemeleri bulunan daha büyük boyutlu notalar ile seçilmektedir. Wagner'in erken döneme ait partiyonlarında *grupetto* sembolleri bulunmaktadır ancak daha sonraki çalışmalarında (*the Ring*'de *Brünnhilde*'nin ana temasında olduğu gibi) süslemeler tamamıyla yazılmıştır (Pryer, [03.01.2017]). On dokuzuncu yüzyılda süslemeyi simgeleyen özel işaretlerin ortadan kalkmasıyla, mevcut notasyon sistemi, tam olarak amaçlanan ses perdesi ve süreye karşılık gelen notaların yazılabilmesi için tamamen kullanışlı bir yöntem haline gelmiştir. Metronomun icadı, bir saniyenin bölünmelerindeki metrik birimlerin ölçülmesini mümkün kılmıştır. Ölçü çizgilerinin de notasyona dahil olması bu durumu desteklemiştir ancak ilk vuruşun vurgulanmasındaki daimi alışkanlık bu yeniliğin talihsiz bir ek sonucu olmuştur. İcra kişiye has olmaya devam etmiştir ancak yorumdaki serbestlik, dinamikler, tempo varyasyonları ve süslemeler ile sınırlıdır (Kassel, [23.02.2017]).

Nota yazısı her zaman bestecinin amaçladıklarını yansıtmamıştır ve bazı besteciler yeterince, hatta yaklaşık olarak dahi icra edilemeyen pasajlar yazmıştır. Ludwig van Beethoven piyano sonatlarının bir kısmında, armoniyi bozmadan pedal ile uzatılmayan veya o sırada başka sesleri çalmakta olan parmaklar ile çalmanın mümkün olmadığı uzayan akorlar yazmıştır. Robert Schumann'ın piyano için *Études Symphoniques* (1834) isimli yapıtının bas partisinde, bağlı (*legato*) olarak çalınması gereken ancak bunun mümkün olmadığı bir melodi bulunmaktadır (Kassel, [23.02.2017]).

Bestecinin, yazılıdan farklı bir tempoyu izlediği görülen çok sayıda yapıt örneği

vardır. Görülen notasyon ve işitsel algı arasındaki en olağanüstü uyumsuzluk, üç sekizlik notadan oluşan ritmik motifin 6/8lik ölçünün ikinci vuruşu ile başlamasıyla aksanlı notaların ölçü çizgisi ile çakıştığı, Johannes Brahms'ın birinci senfonisinin ilk bölümünde görülmektedir. Modern besteci büyük olasılıkla bir 1/8lik bir ölçü yazdıktan sonra yazılan ritm ve ölçü birbiri ile örtüşene kadar 6/8lik ölçü ile devam edecektir. Çoğu zaman, kulak, hızlı bir tempo içerisinde birkaç ölçüyü tek bir birim olarak gruplamaktadır. Beethoven'ın, Dokuzuncu Senfoni'nin Scherzo bölümünün üç ölçü ritmi (*in ritmo di tre battute*) olarak algılanacağını belirtmesi, notasyonun yetersizliğini ve işitsel algı ile uyumsuzluğunu ortaya koymaktadır (Kassel, [23.02.2017]).

Geçmişte, icraya ait bazı geleneksel yaklaşımlar notasyondaki eksiklikleri telafi etmiştir, ancak modern müzikte bu eğilimler artık yeterli gelmemektedir. Bu sebeple besteciler, istediklerini daha kesin bir şekilde belirlemeye çalışmışlardır. Bu durum, icracıya kesinlikle yardımcı olmayacak şekilde karmaşıklıkların artmasına neden olmuştur. Her ne kadar gerekli olsa da, fazla miktarda kullanılan semboller iyi yorumlamaya engel teşkil etmektedir. Ayrıca, bazı müzikler, karakterlerinin pek çok yönden değişmesiyle birlikte, geleneksel nota yazısı ile yazılamaz duruma gelmiştir. Bu müziğin bestecileri kendi sistemlerini icat etme eğilimindeydi, ancak oluşturulan sistem, bir tür müzik için ideal iken diğerleri için yararsız olabilir. Bu durum, farklı notasyon sistemlerinin bolluğuna yol açmıştır (Brindle, 1987, 175).

5. DİĞER SANAT DİSİPLİNLERİNDE BELİRLENMEMİŞLİK VE BELİRLENMEMİŞLİK VE POSTMODERNİZM İLİŞKİSİ

20. yüzyılın ikinci yarısında, belirlenmemişliğin bilimsel bir gerçek olarak kanıtlanması, müzikte belirlenmemişlik yaklaşımının felsefi temellerini hazırlayan önemli bir etken olmuştur (Yıldırım, 2010, 5). Belirlenmemişlik, 20. yüzyılda kuantum fiziği, izafiyet teorisi, kozmoloji, kimya, ekoloji ve matematik gibi çeşitli bilim alanlarında fiziksel gerçekliğin temel özelliklerinden biri olarak kabul edilmiştir (Shin, 1993, 39). Yeni fizikte postmodern belirlenmemişlik eğilimlerinde şu üç özellik gözlemlenir (Shin, 1993, 41): İlk olarak belirlenmemişlik, yalnızca doğanın kendisinde ve süreçlerinde değil aynı zamanda insanın algısı ve doğayı yorumlayışında da mevcuttur. Yeni fizik, Newton'ın evreni yorumlamasının benzeri olan modern çözülme, bütünlük ve determinizmi zayıflatarak, fiziğin kararsız, belirsiz, paradoksal ve çelişkili gerçeğini kapsar. Bu anlamda yeni fizikte belirlenmemişlik yapıbozumunu teşvik etmektedir. İkincisi, her şey birbiri ile ilişkilidir ve bunlar ancak diğerleri ile bağlantılı olduğunda anlamlıdır. Yani bir şey açıklanmak istendiğinde, onun dünyanın geri kalanı ile bağlantısı açıklanmalıdır. Bir şeyin etrafındaki tüm bağlantıların yapısının açıklanması imkânsız olduğundan, o şey kendi içerisinde belirlenmemiştir (Shin, 1993, 42). Doğanın bu bütüncül görüşü, modern bütünlük görüşüne ait olabilir çünkü bu bakış açısına göre her varoluş diğerleri ile bağlantılıdır ve birlikte bir bütünü oluştururlar. Bununla birlikte bütünsel görüş, çoğulluğu ve çeşitliliği de meydana getirir. Üçüncüsü, her şey canlı, değişken ve sürekli hareket halindedir. Bu yüzden belirli bir zamanda bir şeyi tanımlamak imkânsızdır. Bu organik kavram herhangi bir varlığı bir eylem ve süreç olarak ele alarak, modern bir konsept olan kapalı ve sabit bir sistemi reddeder. Organik doğa kavramı ayrıca fiziksel gerçekliğin belirlenmemiş karakterini de aydınlatır, çünkü canlı olan ve sürekli değişen bir madde, herhangi bir ana izole edildiğinde normalleşmeye direnç gösterdiğinden tamamen kavranamaz. Bu nedenle organik bir bütünlük içindeki bir şey belirlenmemiş durumdadır (Shin, 1993, 42). Newton fiziğindeki modern determinizm, kuantum fiziğinin belirlenmemişliği veya belirsizliği ile yer değiştirmiştir (Shin, 1993, 46).

Werner Heisenberg, atom altı fenomenlerin belirlenmemiş doğasını ispatlamıştır. Dalga parçacıklarının hareketini konum ve momentum gibi sıradan kavramlarla açıklamanın imkânsız olduğunu bulmuştur. Belirsizlik İlkesi'ni (*Indeterminacy/Uncertainty Principle*) bir parçanın konumu ve momentumu belirsizlikleri arasındaki matematiksel ilişki ile açıklar (Shin, 1993, 46).

İzafiyet teorisi de belirlenmemişlik ve içkinlik eğilimini barındırmaktadır (Shin, 1993, 62). Bununla birlikte, izafiyet teorisindeki belirlenmemişlik kuantum fiziğindeki farklıdır çünkü kuantum fiziği doğanın kendisini tanıma ile ilgili sorular sorarken, izafiyet teorisi doğanın belirliliğini kabul eder. İzafiyet teorisinin belirlenmemişliği yalnızca fiziksel gerçeklik ile sınırlıdır. İzafiyet teorilerinin temelini oluşturan Albert Einstein, doğada belirlenmemişliğin var olduğuna inanan Niels Bohr'un aksine, doğanın içsel uyumuna inanıyordu (Shin, 1993, 63).

“Belirlenmemişlik” eğilimi, Doğu mistisizminde doğayı anlamak için iki bin yıldan uzun bir süredir önemli bir özellik olmuştur. Belirlenmemişlik ve içkinlik eğilimi ile ilgili yeni fizik ve Doğu mistisizmi arasında çeşitli benzerlikler kurulabilir: Yeni fizikte olduğu gibi Doğu mistisizminde de belirlenmemişlik, temel olarak doğanın bütünsel ve organik karakterini ortaya çıkaran, her şeyin birbiri ile ilişkili olduğu fikrinde gizlidir. Yeni fizik gibi doğu mistisizmi de, doğanın belirsiz, gizemli ve çelişkili gerçekliğini sürekli olarak kabul etmiş, her türlü eksiksizlik, çözümleme ve determinizmi reddetmiştir. Her ikisi de kapalı ve totaliter doğa görüşünü reddeder ve çoğulcu ve alternatif olasılıklar ortaya koyar. (Shin, 1993, 70). Her ikisinde de, içkinlik, insan bilincinin ve deneyiminin gözlemcilerle bütünsel ve organik bir evren resmi çizimlerinde yardımcı olduğu fikrinde gizlidir. Bu kavramlar birlikte Doğu mistisizmi geleneğinde postmodern “belirlenmemişlik” benzeri özellikleri oluşturur (Shin, 1993, 71).

Belirlenmemişlik postmodernizmin önemli unsurlarından biri olduğundan postmodernizm ile ilişkisinden söz etmek gerekir. Postmodernizm terimi, “sonra” anlamındaki İngilizce “post” ön ekiyle “çağdaş” anlamındaki İngilizce “modern” kelimesinden oluşmuştur. Kelime anlamı olarak postmodernizm, “modernizmin gönderme yaptığı seçkin estetik anlayışının 20. yüzyılın sonlarına doğru kalıplarını kırarak çoğulculaşması-popülistleşmesi sürecidir” (Ünal, 2004, 12'den aktaran Çevik, 2010, 268).

Çağdaş postmodern deneyim çoğunlukla, anarşi, kaos, kriz, yapıbozum, belirsizlik gibi olumsuz ifadelerle tanımlanmaktadır. Bu terimler postmodern dönüşümlerin temelini oluştururken, postmodern düşüncenin karakterini ortaya koymaz. Bu temeli en iyi tanımlayan terim, postmodernizmin dönüştürülmüş gerçekliğini temsil eden “belirlenmemişlik” (*indeterminacy*) dir (Shin, 1993, 1). Postmodernizmde belirlenmemişlik, çoğulculuk, eklektisizm, tesadüfilik, başkaldırı, anarşi ağır basmaktadır. Gerçek, açık uçludur ve gerçeğin yerini belirsizlik ve kararsızlık almıştır. Rastlantı ve belirsizlik, postmodernizmin merkezinde önemli bir yere sahiptir (Cebraioğlu, 2009, 136).

Francis Lyotard “Postmodern Durum” (1979) isimli yapıtında, bilimsel bilgi ve estetik kurallar çerçevesinde ele alınan yapıtların, yerini anlatı serbestisine bıraktığından, postmodernizmde kuralların ve içeriğin değil görüntünün ön planda olduğundan söz etmektedir. Baudrillard’a göre, gerçek, günümüzde doğayla olan ilişkiden değil, daha önceden üretilmiş nesnelere ve gerçeklerden, kısacası kitle iletişim araçlarının da etkisiyle oluşan yapay bir dünyadan hareket edilerek üretilmektedir (Babacan, 2018, 2). Modernizm, özneyi nesneden, kişiyi toplumdaki, sanat ürünlerini sanatsal olmayan ürünlerden ayırmak gerektiğini öne sürerken, evrensel akla ve bilimsel mantığa yer vermeyen postmodernizm ise düşüncedeki her türlü ayrıma ve sınıflandırmaya karşı çıkmaktadır (Babacan, 2018, 6). Modernizmin aristokratik/ otokratik otoritesine zıt olarak postmodernizm, zorunluluk veya eşsizlik yerine değişime (daha iyi bir tanım olarak seçime), yerleşik düzen yerine rastgeleliğe imtiyaz tanır (Willette, [15.01.2019b]).

Ihab Hassan’a göre, “Postmodernizmde romantizm yerine parafizik, birleştiricilik yerine ayırıcılık, amaç yerine oyun, tasarım yerine rastlantı, bütünselleştirme yerine yapıbozum, bütünlüğün yerine parçalanma, büyük anlatıların yerine küçük anlatı, metafizik yerine ironi, nesnelliğin yerine subjektiflik ve belirlenmişlik yerine belirsizlik geçer” (Hassan, 1985, 123-124’ten aktaran Özsevgeç, 2017, 137). Postmodernizm, geç kapitalist kültürlerde “özellikle sanatta, dönüşümselliği, ironiyi, oyunculuğu, keyfiliği, anarşiyi, parçalanmayı, pastişini vurgulayan bir harekettir” (Ryan, 1994, 451’den aktaran Özsevgeç, 2017, 138).

Postmodern sanatın özellikleri arasında, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın kaybolması, yüksek ve kitle kültürü arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü, sanat

üreticisinin özgünlüğünün ve dehasının gözden düşüşü sıralanabilir (Babacan, 2018, 4).

Postmodern müzikte, dinleyiciye kolay ulaşabilme ve hemen anlaşılma isteği, bilinenin sınırları içerisinde kalma ön plandadır. Tonal olma, taklit etme ve anlaşılır tınılar kullanma, yöntemin anlaşılır olması önem kazanmıştır (Çevik, 2010, 273).

Postmodern sanat yapıtında kimliksizleştirme ve kendine mal etme tavrı, fotoğraf sanatında da görülmüş, yeniden fotoğraflama (*rephotography*) gibi kavramlar ortaya çıkmıştır (Babacan, 2018, 30). Postmodernizm, mimaride ise modernizmin işlevsel, ekonomik ve akılcı yapılarına karşı, işlevden çok biçime önem verilmesiyle ortaya çıkar. Modern mimaride merkezileşme, bir araya toplama varken, postmodern mimaride bunun tersi görülmektedir (Özsevgeç, 2017, 139). David Harvey, postmodern mimari ile ilgili, SSCB'nin yıkılışının ardından ABD'de ve İngiltere'de sosyal devlet politikalarının terkedilerek yerini tüketim mantığının almasıyla birlikte, mimarideki bu değişimin göze hitap etme isteğinden ziyade ekonomi ile ilgili olduğunu söylemektedir (Babacan, 2018, 16). Bu dönemde tüketimin önem kazanması ile birlikte, geniş kitlelere ulaşma isteği ve beğenilme arzusu ön plana çıkmıştır.

Baudrillard, postmodernizm ile ilgili her şeyin tükendiğini ve tüm olanakların sonuna varıldığını belirtmiştir (Çevik, 2010, 276). Modern sonrasında her şeyin, kopyanın kopyası olduğunu ifade eden Baudrillard, gerçeğin yerini simülasyonun aldığını söylemiştir (Baudrillard, 2005, 12- 14'ten aktaran Özsevgeç, 2017, 141).

Postmodernizm ile birlikte belirlenmemişlik fikri diğer sanat dalları gibi edebiyat alanında da etkin olmuştur.

1960'larda ve 1970'lerde belirlenmemişlik, sanatın anlamları, kuralları ve malzemeleriyle açık uçlu ve edimsel bir oyun anlamına gelmekteydi. Daha sonra ise postmodern kültürün derinliksizliği ve kaosuyla eşanlı hale gelmiştir. Çağdaş dil ve sanat teorisi bağlamında “belirlenmemişlik” terimi Empson’ın bir metne birden fazla olası anlam sağlayan “belirsizliğinden” (*ambiguity*), oldukça farklıdır. Belirlenmemişlik daha gerçek ve daha dinamik bir şeyi ifade etmektedir. Bu terim, anlam kavramına getirdiği dinamizm ile, insanın zekası veya ölçüsüne tarihsel ve bilimsel bir tür sınırlama getirdiği izlenimini vermektedir (Robertson, 1994, 108). Belirlenmemişliğin, dilin ve “gerçeğin” merkezinde tanınması, modernizmin ikicilik

gibi bazı özelliklerini merkezin dışına itmiş ve bunların yerine, bu tür karşıtlıkları üreten sistemlerin uzağında veya dışında bir hareket odağını getirmiştir (Robertson, 1994, 109).

Dilde ve dolayısıyla edebi metinlerde belirlenmemişliğin ortaya çıkışındaki itici güç, postyapısalcılık ve özellikle de dekonstrüktivizmdir. Jacques Derrida, Paul de Man, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller gibi dekonstrüktivistler, dile dayanan her belirliliği sorgulamışlardır. Dil, bir işaret sistemi olduğundan, bir merkezi olmadığını ve sınırsızca dağılarak yayıldığını, bu nedenle yalnızca dilin kendisinin değil, yazılı herhangi bir metnin belirlenmemiş olduğunu düşünmüşlerdir (Shin, 1993, 227). Dilin ve metnin rastlantısallığını gözlemleyen Paul de Man, dekonstrüksiyon ile ilgili şunları söylemiştir (Shin, 1993, 227):

“Hiçbir şeyin, eylem, sözcük, düşünce veya metnin, öncesinde sonrasında veya başka bir yerde bulunan herhangi bir şeyle, pozitif veya negatif, ilişkisi yoktur. Yalnızca gücünü rastgeleliğinden alan, rastgele bir olay olarak gerçekleşir.”

Çağdaş edebiyat eleştirisi belirlenmemişlik eğilimiyle de karakterizedir. Gerald Graff'in "*Determinacy/Indeterminacy*" de belirttiği gibi, "Yakın zamana ait edebiyat teorisindeki en tartışmalı fikirlerden biri, edebi metinlerin, herhangi bir çalışmanın 'doğru' veya 'yanlış' yorumlanmasını olanaksız kılan radikal bir 'belirlenmemişliğe' sahip olmasıdır." (Shin, 1993, 17).

Şiirde belirlenmemişlik öğelerinin kullanımına önemli bir örnek Behçet Necatigil'in *Kareler* şiir dizisidir. *Kareler* şiir dizisinde sözcükler, aralarında eşit boşluklar olan sütunlar halinde bulunmaktadır. Böylelikle, okuyucunun, geleneksel soldan sağa okuma ile değil, bilinçli veya bilinçsiz seçimleri ile metni farklı şekillerde oluşturabileceği bir açık biçim ortaya konmuştur. Bu açık biçim, İlhan Usmanbaş'ın *Kareler*'inde de icracılara verilen özgürlüklere daha geniş bir alan sağlamaktadır (Öğüt, 2014, 36).

Behçet Necatigil'in *Karışık Tarife* adlı şiirinde, bir merkezin olmayışı ve farklı okumalara açık bir yapının bulunduğu görülmektedir. Mısralar soldan sağa veya yukarıdan aşağıya doğru okunduğunda farklı anlamlar kazanmaktadır (Tunç, 2010, 685).

KARIŞIK TARİFE

Kaç yönde trenler yukardan aşağı hangisi hangi saatlerde	istasyon nerede aşağıdan yukarı sağa sola doğru yolcu katarları.
Kızları oğulları nılır mı hangisi kendi derdinde herkes kime nasıl sormalı	yaşlılar hastalar aktarmalarda kayıp cetvelleri karışık neyi nasıl bulmalı.
Haftanın hangi günleri iç içe kompartımanlar nerde bağlantı yerleri boş öğrenci trenleri	nereye kadar gider yükleri nereye vermeli peronlar tüneller neyi nasıl bulmalı.
Şimdi siz söyleyin ne zaman ve nasıl kolay mı görmek önce bazı şeyleri	gideceğiniz yeri nerelerde olmalı yönleri aynı anda okumasını bilmeli.

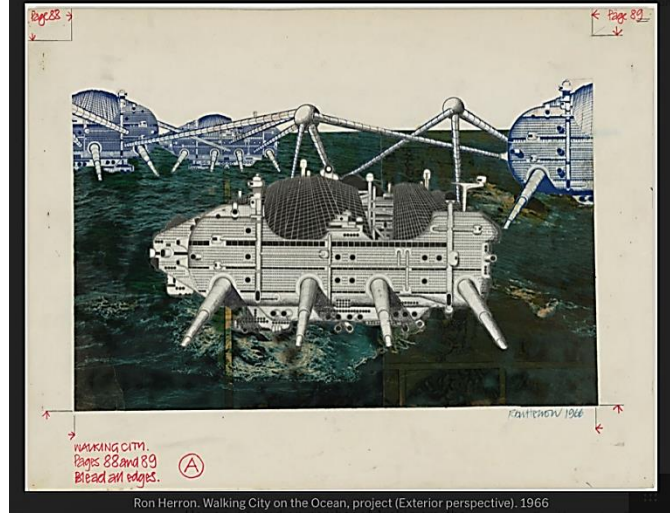
Şekil 1: Behçet Necatigil, *Kareler: Karışık Tarife* (1970)

Necatigil, Behçet. *Şiirler* (YKY, 2009), 285.

Armand Schwerner, ‘(If Personal)’ isimli çalışmasında bazı sayfalara kelimeler ile birlikte boşluklar eklemiştir. Okuyucu veya icracı, kelimeler ve pencerelerin arasına sarı kağıtlar yerleştirerek bu boşlukları değiştirmelidir (Zweig, 1980, 145). Bu şekilde okuyucu, Schwerner’in sağladığı kelimeler ve pencereler ile çok sayıda şiir yaratabilmektedir (Zweig, 1980, 146).

Soyut dışavurumcu ‘*plastic automatism*’de, malzeme, şekil, çizgi, renk vb. seçimleri mevcut iken, süreç tamamen serbestçe işler ve ortaya çıkacak olan sonuç belirlenmemiştir (Keast, 2014, 26). Belirlenmemişliğin plastik sanatlar alanındaki yansımaları Calder’in hareketli (*mobile*) heykelleri, Bruno Munari’nin bir mercekten yansıtılarak farklı biçimlerin elde edildiği hareketli resmi gibi örnekler ile karşımıza çıkmaktadır (Eco, 2000, 79).

Mimaride ise önemli örneklerden biri Ron Herron’ın 1966 yılına ait *Walking City on the Ocean* isimli çalışmasıdır. *Walking City On the Ocean*, Herron’ın belirlenmemişlik konseptini ve değişebilen bir mimariyi ortaya koyan çalışmalarından biridir:



Şekil 2: Ron Herron, Walking City on the Ocean (1966)

Emily Rowlings, “A Walking City — Archigram and Ron Herron”, <https://medium.com/@emilyrowlings/a-walking-city-archigram-and-ron-herron-7dbf2c8fae99> [11.01.2019].

Belirlenmemiş müzikte görsel sanatların etkisi önemlidir. 1950lerde ressamalar, heykeltıraşlar ve mimarlar görsel sanatlarda daima var olan bir faktörü ortaya çıkarmıştır: Farklı açılardan bakıldığında nesnenin görünümü değişir. Buna ek olarak, bir araya getirilen bir grup nesnenin görelî konumları değişmektedir. Bu nedenle bir görsel sanat çalışması çeşitli formlara, veya sonsuz form çeşitliliğine sahip olabilir ve yine de aynı kalabilir (Brindle, 1987, 70).

Müzik ve görsel sanatlar arasında çeşitli benzerlikler kurulabilir. Farklı ressamalara ait bir grup resim muhtemelen belli bir sıralama ile en iyi şekilde düzenlenebilir. Bunun karşılığı, farklı parçaların yalnızca tek bir en iyi sıralamasının olacağı bir konser programıdır. Ancak, aynı sanatçıya ait bir grup fotoğraf, bir kısmı eşit olarak tercih edilebilir şekilde, çeşitli şekillerde düzenlenebilir. Bunun karşılığı da, Berio'nun *Epifanie* isimli çalışması gibi açık formu bir çalışmadır. On iki parçadan oluşan binlerce sıralama mümkündür ancak Berio yalnızca on üç tanesini göstermektedir (Brindle, 1987, 70).

Müzik ve görsel sanatlar arasındaki benzerlikler, müzikte belirlenmemişliği gerekelemek ve örneklemek için kullanılabilir ancak müzik akılda tutulması güç ve soyut iken, görsel sanatlar somut ve kalıcıdır. Müziğin formunun algılanması zordur

ve yalnızca geriye dönük olarak gözlemlenebilirler. Görsel sanat yapıtı ise, her yönüyle bellene dek tekrar ve tekrar görülebilir (Brindle, 1987, 72).

6. 20. YÜZYILDA MÜZİKTE BELİRLENMEMİŞLİK UYGULAMALARI

6.1. Bestecinin İcracıya Serbestlik ve İnisiyatif Sağladığı Yapıtlar (Performer Indeterminacy)

Belirlenmemişlik, çalışmanın en ufak detayından, tamamının şekillenmesine kadar geniş bir aralık içerisinde görülebilir. Bir yanda belirlenmemiş unsurların çok önemsiz olduğu ve herhangi iki icranın çok benzer olduğu çalışmalar, diğer tarafta tamamen doğaçlama olan ve bir icradan diğerine oldukça farklılaşan çalışmalar vardır. Kompozisyonun icracının tercihine bırakılabilecek olan öğeleri arasında (Kostka, 1990, 298):

ortam (enstrümantasyon)

ifade (dinamikler vb.)

süre (ritim ve tempo)

ses perdesi

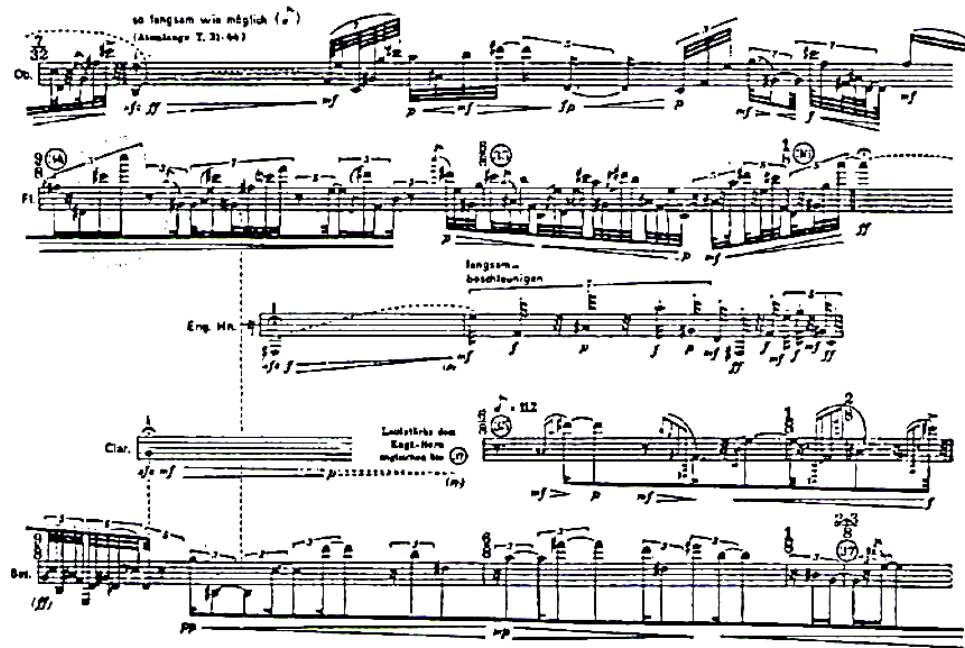
form

bulunmaktadır.

Ortamın/enstrümantasyonun belirlenmemiş olması yirminci yüzyıla has bir uygulama değildir -Bach'ın *Art of Fugue* (1750) isimli çalışması on sekizinci yüzyıla ait bir örnektir- ancak bu uygulama bir süredir kullanılmamaktaydı. Bununla birlikte, yirminci yüzyıla ait bazı çalışmalarda, ortam veya icracı sayısı, veya her ikisi de belirtilmemiştir (Kostka, 1990, 298).

Süre yönünden belirlenmemişlik ise çok farklı şekillerde görülebilir. Örneğin tempo “mümkün olduğunca hızlı” veya “mümkün olduğunca yavaş” olabilir (Kostka, 1990, 299). Süre yönünden belirlenmemişliğin ilk örneklerinden biri Avrupa’da Stockhausen tarafından ortaya konmuştur (Brindle, 1987, 62). Stockhausen’in nefesli

çalgılar beşlisi için 1956 yılında yazdığı *Zeitmasse* isimli çalışmasında, flüt ve fagot belirli bir tempoda (sekizlik nota = 112) çalarken, obua ‘mümkün olduğunca yavaş’, İngiliz kornosu ‘yavaş-hızlanarak’ çalmakta ve klarnet belirli olmayan bir süre boyunca duraksadıktan sonra çalmaya başlamaktadır. Bu nedenle görülen satırların aynı şekilde ikinci kez çalınabilmesi mümkün görünmemektedir. Burada zaman açısından bir dereceye kadar belirlenmemişlik mevcut olsa da, ‘şans’ faktörünün daha sınırlı bir alanı vardır ve bu nedenle ortaya çıkan sonuç tam olarak olmasa da hemen hemen aynı olacaktır (Brindle, 1987, 63).

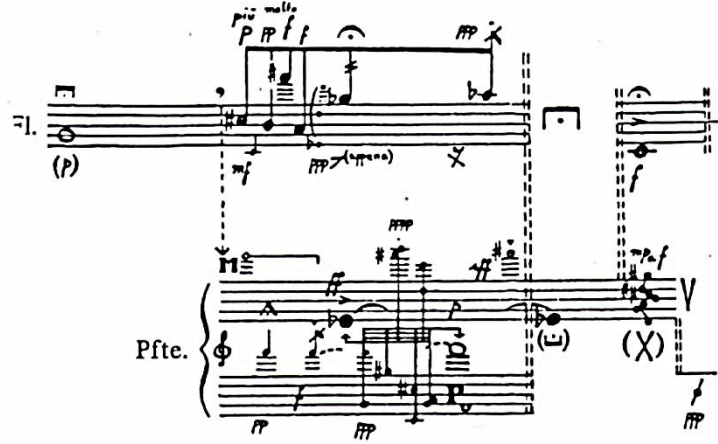


Şekil 3: Karlheinz Stockhausen, *Zeitmasse* (1955-56)

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 62.

Süre yönünden belirlenmemişliğin kabul edilmeye başlanmasıyla birlikte, besteciler geleneksel notasyon yerine, genellikle partisyondaki notaların mekânsal yerleştirilişine dayalı, daha okunaklı bir sistem kullanmaya başlamışlardır (*proportional notation*). Birçok besteci, geleneksel nota değerlerini yalnızca yaklaşık değerleri göstermek amacıyla kullanmıştır. Sylvano Bussotti'nin *Sette Foglie, Couple pour flûte et piano* isimli çalışmasında, geleneksel nota değerleri (birlük,

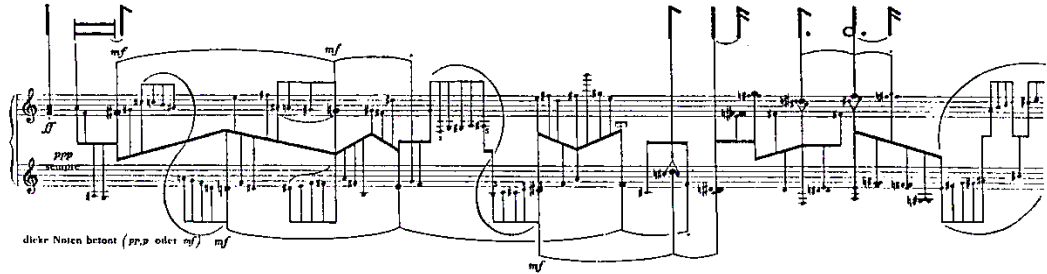
dörtlük, sekizlik vb.) kullanılmış olmasına rağmen, notaların süreleri kapladıkları alana göre belirlenmektedir (Brindle, 1987, 63).



Şekil 4: Sylvano Bussotti, *Sette Foglie* (1959)

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 63.

Süre yönünden belirlenmemiş çalışmalardan bir diğeri olan Stockhausen'ın *Klavierstück X* (1961) isimli çalışmasında tempo “mümkün olduğunca hızlı” olarak belirtilmiştir (Kostka, 1990, 301). Geleneksel nota değerleri grafik semboller ile bir arada kullanılmıştır. Satırların üstünde bulunan simgeler, dörtlük nota, sekizlik notaya bağlı iki tane birlik nota gibi nota değerleri ile, seslerin sürelerini temsil etmektedir. Nota saplarını birleştiren yatay çizgiler, yukarıya doğru ise hızlanarak (*accelerando*) çalmayı ve aşağıya doğru ise yavaşlayarak (*ritardando*) çalmayı belirtmektedir (Kostka, 1990, 301).



Şekil 5: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück X* (1954-61), 1. satır

Kostka, S. M, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990), 302.

Berio'nun solo flüt için 1958 yılında yazdığı *Sequenza* isimli çalışmasında da görülen orantısız notasyon, çeşitli değişiklikler ile birçok besteci tarafından uygulanmıştır (Brindle, 1987, 64). Burada, her üç santimetrelik boşluğun 70 metronoma eşit olduğu belirtilmektedir (sonraki edisyonunda, dörtlük nota 70 metronoma eşit olacak şekilde tempo belirtilmiştir). Sekizlik değerde yazılmış olan notalar, gerçek süreleri ile, ayrı olarak çalınmalıdır. Nota sapları birleştirilmiş halde olan sekizlik notalar, bağlı olarak çalınmalıdır. Legato bağları ise seslerin bir arada çalındığını göstermektedir (Brindle, 1987, 64).

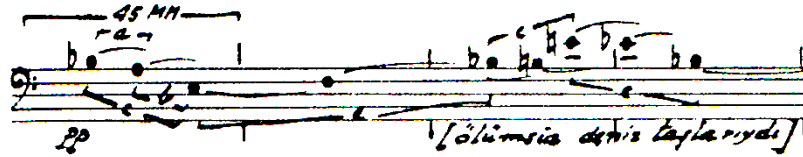


Şekil 6: Luciano Berio, *Sequenza* (1958)

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 64.

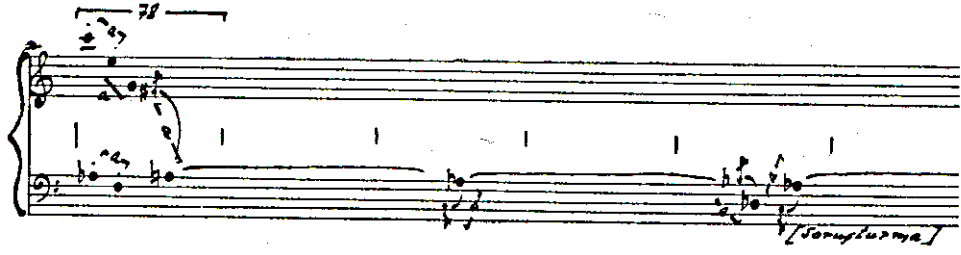
Ses sürelerinin notaların arasındaki boşluklar ile gösterilmesi İlhan Usmanbaş'ın yapıtlarında da görülmektedir. Usmanbaş, bu türdeki çalışmaları ile ilgili şunları söylemiştir (İlyasoğlu, 2000, 15):

“Dizisel yöntemin çok kesin ritim değerleri, bundan sonraki yapıtlarımda notaların dizik üzerindeki diziliş boşluklarıyla görece uzunluk-kısalık değerleri alan notalara dönüştü. 1965'te yazdığım *Ölümsüz Deniz Taşlarıydı* ve *Soruşturma* adlı piyano parçaları bu tür çalışmaların ürünüdür. Bu yazı daha sonra bazı çalgı toplulukları için bir dizi *Raslamsallar* ve piyano için *Biçim/Siz*'lerde kullanıldı, *Parçalanan Sinfonietta* ve *Bale İçin Çeşitlemeler*'de sürdürüldü”.



Şekil 7: İlhan Usmanbaş, *Ölümsüz Deniz Taşlarıydı* (1965)

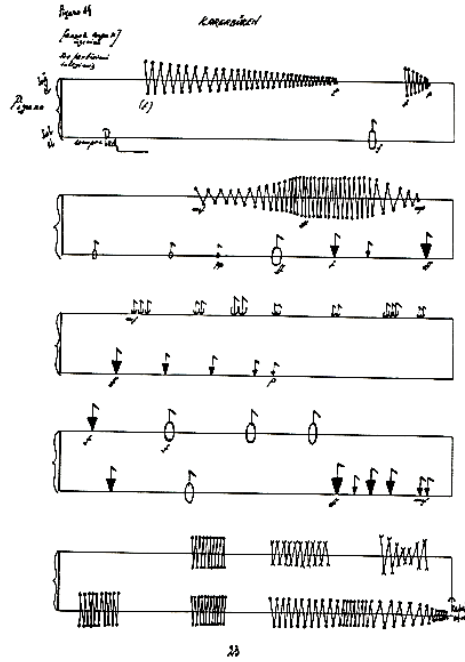
İlyasoğlu, Evin, *İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000), 133.



Şekil 8: İlhan Usmanbaş, *Soruşturma* (1965)

İlyasoğlu, Evin, **İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000), 133.

İlhan Usmanbaş'ın, Ece Ayhan'ın dokuz şiiri (*Bakışsız Bir Kedi Kara, Firavun, Kılıç, Mısrayım, Kargabüken, İki Tekerlekli At, Ey Kanatsızlık, Ortodoks-Ortodoks, İpeka*) üzerine, ses ve piyano için bestelediği *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1970) adlı yapıtında, hem ses perdesi hem de süre yönünden belirlenmemişlik uygulaması bulunmaktadır.



Şekil 9: İlhan Usmanbaş, *Bakışsız Bir Kedi Kara* (1970)

İlyasoğlu, Evin, **İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000), 175.

Süre yönünden belirlenmemişliğe diğer bir örnek David Bedford'un *Music for Albion Moonlight* (1965) isimli çalışmasında görülmektedir. Burada, beyaz notalar *legato*, siyah olanlar *staccato* olarak çalınmalıdır. Tüm ses perdeleri belirli olmasına rağmen, her çalgı için herhangi bir sıralama ve herhangi bir zaman içerisinde ve gösterilen sembolleri uygulayarak çalınmak üzere altı adet nota yazılmıştır. Her çalgı, *f* yazılmış olan kısımlar hariç, *piano* olarak çalınmalıdır. Kısa glissandolar ok simgeleri ile gösterilmiştir (Brindle, 1987, 64).

Şekil 10: David Bedford, *Music for Albion Moonlight* (1965)

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 65.

Burada süre yönünden belirlenmemişlik uygulamasının, geleneksel notasyon ile yazıldığında okunması ve çalınması zahmetli hale gelebilecek olan bir bestede, istenilen etkinin basit şekilde ortaya konmasını sağlayabileceği görülmektedir (Brindle, 1987, 66).

Ses perdesi yönünden belirlenmemişlik ise, “mümkün olduğunca tiz” benzeri talimatlar kullanılması veya ses perdesi açısından icracıya belirli bir ölçüde serbestlik sağlanması şeklinde görülebilmektedir (Kostka, 1990, 299). Süre yönünden belirlenmemişliğin uygulanmasına rağmen, Avrupa’da altmışlı yılların başlarına kadar ses perdesi yönünden belirlenmemişlik besteciler tarafından tercih edilen bir

uygulama olmamıştır. Daha çok, ses perdelerinin az çok belirli olduğu, örnekte görüldüğü gibi hızlı pasajların olduğu besteler vardır (Brindle, 1987, 66).

Şekil 11: Luciano Berio, *Circles* (1960)

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 66.

Berio'nun *Circles* isimli çalışmasının partiyonunda görülen dikdörtgenler veya 'kutular', belirli bir zaman aralığını belirtmektedir. Çizgiler ve notalar, perküsyonist tarafından hangi çalgıların çalınacağını göstermektedir, ancak seslerin düzeni icracının kendi hayal gücüne bırakılmıştır (Brindle, 1987, 84).

The image shows a musical score for Luciano Berio's 'Circles'. It features four staves: Tri., Cym., Vibe., and drums. The Tri. and Cym. parts are marked with a box containing a treble clef and a note. The Vibe. part has a box containing a treble clef and a note. The drums part has a box containing a treble clef and a note. A dashed line connects the Tri. and Cym. parts to the Vibe. part. A dotted line connects the Vibe. part to the drums part.

Şekil 12: Luciano Berio, *Circles*

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 82.

Foss'un *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* (1978) isimli yapıtında, *tape delay* ve ses perdesi belirlenmemişliği de dâhil olmak üzere birçok teknik kullanılmıştır. Onuncu şarkı, flüt ve perküsyon için otuz saniyelik doğaçlama bir düet ile başlar ve perküsyoncu, bant ile kaplanmış üçgen ile piyanonun tellerini çalar. Örnekte, bu düet için bestecinin talimatları ile birlikte örnek bir başlangıç gösterilmektedir (Kostka, 1990, 303).

X
Flute/Perkussion Duet (30")

Use all twelve notes, all registers. Mix these:

Use *p/mf/f*. Pauses $\frac{1}{2}$ " to $1\frac{1}{2}$ ". Sometimes omit * (no pause)

Flute + Perkussion (throughout X) only a sample (improvise a similar texture).

30"

Fl.
Perc.

Şekil 13: Lukas Foss, *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* (1978), X, yönergeler ve 1. satır

Kostka, S. M, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990), 304.

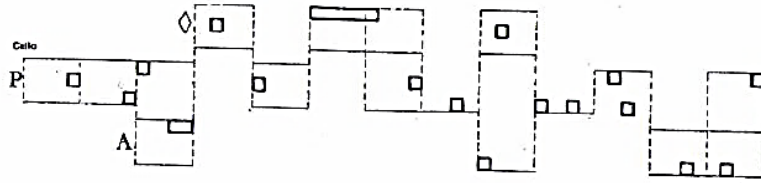
Witold Lutoslawski'nin tek bölümden oluşan yapıtı *Symphony No. 3* (1983), bir dizi *ad libitum* pasajlar içerir. Bunların çoğu bir çeşit kontrolsüz imitasyon içermektedir. Örnekte görüldüğü şekilde, orkestra şefi, dokuz yerde işaret vermektedir (notanın üzerinde bulunan oklar) ve bunun dışında orkestrayı yönetmez. Üflemeli çalgılar, orkestra şefi bir patern değişikliğini işaret edene kadar (sonuncu ok işareti) veya orkestrayı yönettiği bir bölüme geçene kadar, tekrar eden kalıpları koordinasyonsuz bir biçimde, hızlı bir tempo ile çalar. Her grubun (pikolo/flütler, obualar ve kornolar) kendi ses perdesi malzemesi vardır ve tüm korolardaki paternler bir bakıma benzerdir. Böylelikle her grup içerisinde kontrolsüz imitasyon sağlanmaktadır. Örnekteki alıntıda, pikolo hariç tüm enstrumanlar yazıldığı şekilde duyulur ve değiştirici işaretler yalnızca önüne geldiği notaya uygulanır (Kostka, 1990, 304).

Şekil 14: Witold Lutoslawski, *Symphony No. 3* (1983), sayfa 1-2, üflemeliler

Kostka, S. M, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990), 305.

Morton Feldman'ın *Projections* (1950-51) isimli beş çalışması, bestecinin ilk grafik çalışmalarıdır. 1950 yılında solo çello için yazdığı *Projection I* isimli çalışmasının partiyonunda, yatay düzlemde ve birbiri ile bağlantılı şekilde bulunan kutular, zaman birimlerini göstermektedir (Johnson, [03.02.2019]). Tımlar \diamond = armonik, P = pizzicato, ve A = arco sembolleri ile ifade edilmiştir. Görelî perde (*relative pitch*),

yüksek, orta veya düşük registerları temsil eden üç kutudan birininin içerisine yazılmış kare veya dikdörtgen biçiminde gösterilmektedir. Süreler kare veya dikdörtgenin kapladığı alan ile gösterilmektedir. Bu şekiller ise (tam veya yaklaşık) 72 metronomda dört vuruşu simgeleyen noktali çizgilerin içerisinde bulunmaktadır. Burada, (1) her üç register içerisindeki ses perdeleri (2) dinamikler ve (3) ifade, belirlenmemiş parametrelerdir (Brindle, 1987, 60).



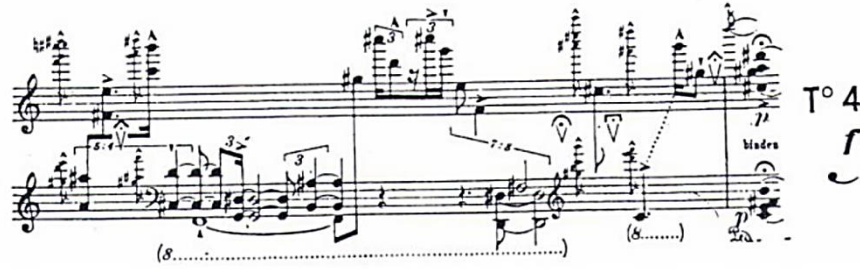
Şekil 15: Morton Feldman, *Projection I* (1950), solo çello için

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 61.

Amerika Birleşik Devletleri'nde bestecilerin, Avrupa'daki çağdaşlarına göre ses perdesi belirlenmemişliğini daha serbest şekilde uyguladığı görülmektedir. Morton Feldman'ın orkestra için yazdığı *Intersection I* isimli çalışmasında, on beş sayfanın tamamında hiçbir ses perdesi tanımlı olarak bulunmamaktadır. Partisyonda yüksek, orta ve düşük ses aralıkları, kareler ile gösterilmektedir. İcracılar, gösterilen aralıklar dâhilinde istedikleri sesi çalmalıdır. Çalınacak seslerin süreleri ise kare ve dikdörtgenlerin uzunlukları ile gösterilmiştir (Brindle, 1987, 67).

Bu çalışmada, ses perdesi dışında birçok belirlenmemiş parametre bulunmaktadır. İcracılar verilen süre aralığı içerisinde istedikleri zaman çalmaya başlayabilir, dinamikleri kendileri belirleyebilirler (Brindle, 1987, 67).

birbiri ile ilintilendirmeden, herhangi bir bölümü rastgele olarak seçerek çalmalıdır (Kostka, 1990, 299). Bölümlerden biri ikinci kez çalınırsa, 8va (bir oktav yukarıdan çalınması) gibi parantez içerisinde gösterilen yönergeler bazı varyasyonlara izin verebilir. Bölümlerden birine “üçüncü kez” gelindiğinde, bazı bölümler hiç çalınmamış olsa bile parça sona erer. Her bölümü, tempo, dinamikler ve kullanılan yeni dizinin başlangıcını belirleyen semboller izler ve bu semboller her durumda *bir sonraki* bölümde uygulanır (icracı, çalınan ilk bölümdeki tempo, dinamikler ve diziyi belirler) (Kostka, 1990, 299). Piyanistin büyük sayfaya bakarak istediği grubu rastgele seçmesi ve tempoyu, dinamikleri ve ses dizilerini kendisinin belirlemesi gerekmektedir (Weisser, 1998, 10). Boulez'in açık yapıt ile ilgili girişimleri yalnız Cage'in belirlenmemişlik fikri ve Brown'ın bu prensipleri geliştirerek açık formda kullanması açısından değil, Stockhausen'in çalışmalarında da oldukça etkili olmuştur (Weisser, 1998, 10).

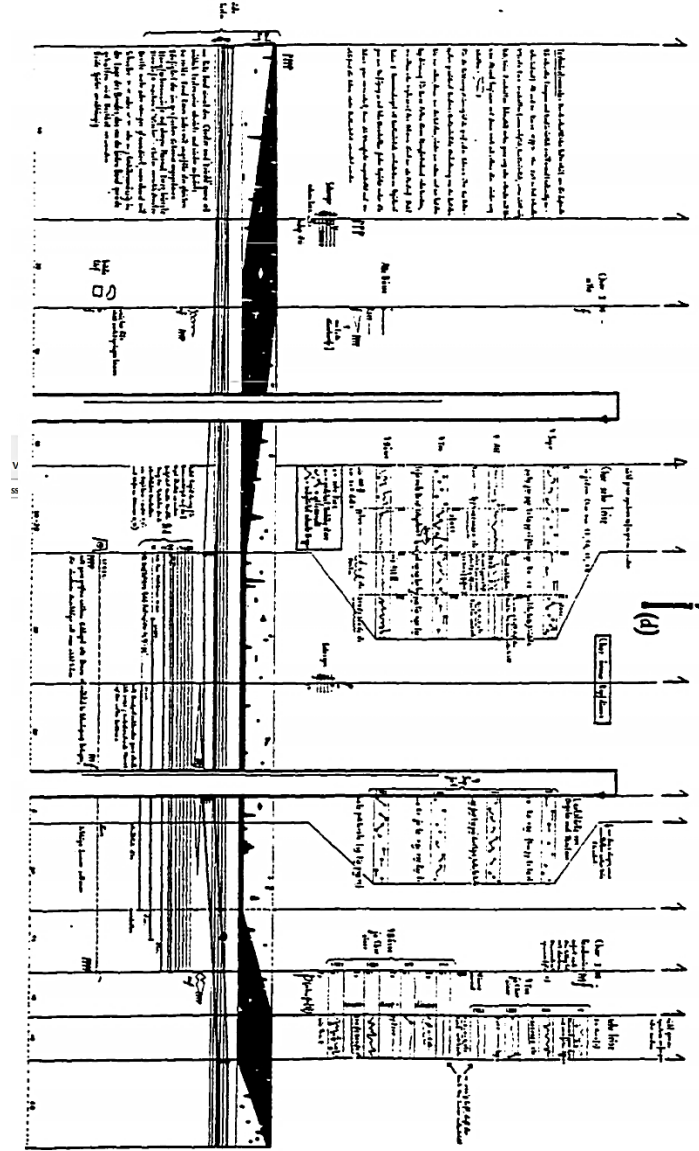


Şekil 20: Karlheinz Stockhausen, *Klavierstück XI* (1956)

Brindle, Reginald Smith, **The New Music: The Avant-Garde Since 1945** (New York: Oxford U Press, 1987), 73.

1950lerin sonunda Stockhausen'in kompozisyonda “moment form” buluşu, açık yapıt fikrinin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Moment form, her anın/hareketin bağımsız bir fikir olduğu ayrı “gestaltlar”dan oluşan bir seri olarak kabul edilebilir. Örnekte Stockhausen'in soprano, dört koro ve on üç enstruman için *Momente* (1962) adlı çalışmasından bir kısım görülmektedir. Partisyon, grafik notasyon ve orantısal (*proportional*) notasyonun karışımını ortaya koymaktadır. Burada, her biri ince, açık bir dikey blokla tasvir edilen üç ayrı moment görülmektedir. Partisyonun üst kısmında bulunan sayılar, her ölçüdeki “ölçü birimini” göstermektedir. Burada vuruşların hepsi aynı uzunlukta değildir ancak bunlar görsel oranların tutarlı bir

dizilimini işaret etmektedir. Her “ölçünün” tam olarak süre uzunluğu sayfanın alt kenarı boyunca saniye cinsinden yazılmıştır. Her momentin ardından, üç kesitten biri eklenmektedir. Her kesitin süresi ve dinamikleri, eklendikleri momentinkileri izlemektedir (Weisser, 1998, 11).

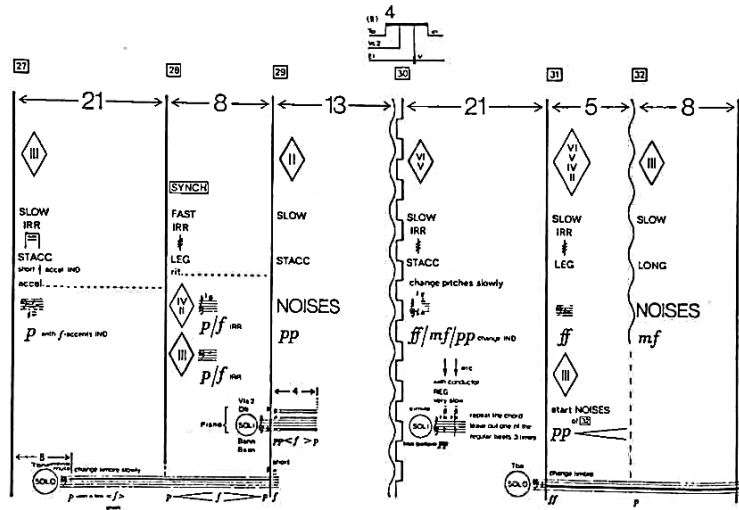


Şekil 21: Karlheinz Stockhausen, *Momente* (1962), sayfa 1

Benedict Weisser, “Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of three Compositional Models: Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough” (Doktora Tezi, The City University of New York, 1998), 13.

Aşağıdaki örnekte ise, Stockhausen’ın *Stop* (1965) isimli çalışmasının yirmi yedinci ölçüden otuz ikinci ölçüye kadar olan kısmı görülmektedir. Bu çalışma, belirli bir

formu olmakla birlikte, verilen talimatlarda görüldüğü şekilde, icra açısından belirlenmemiştir (Cope, 2001, 86).

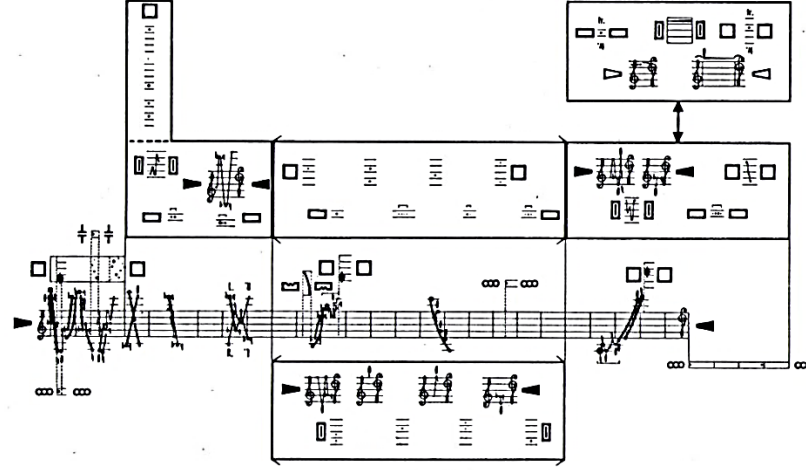


Şekil 22: Karlheinz Stockhausen, *Stop* (1965)

Cope, David, *New Directions in Music* (Waveland Press, 2001), 86.

Boulez'in *Üçüncü Piyano Sonatı*'nda (1955-7) geleneksel notasyon ile birlikte grafik öğeler kullanılmıştır. Sonatın farklı bölümleri icracı tarafından çeşitli şekillerde sıralanabilir. Beş bölümden oluşan sonatın, üçüncü bölüm merkez olmak üzere herhangi bir bölümünden başlanarak çalınması, icracının seçimine bırakılmıştır (İlyasoğlu, 2000, 35). 'Parenthèse' ve 'Commentaire' bölümlerinde, zorunlu veya isteğe bağlı olarak kullanılacak malzemeler bulunmaktadır. Ayrıca içerisine alınmış olan kısımlar icracı tarafından uygulanabilir veya hiç dâhil edilmeyebilir. 'Constellation-Miroir' bölümünde, icracının seçim yapabileceği farklı olası yollar, oklar ile gösterilmektedir (Griffiths, 1994, 163).

Stockhausen'in *Zyklus* isimli çalışmasında da benzer şekilde ayraç içerisinde olan veya dikdörtgenler ile ayrılmış kısımlar vardır ve bunlar icracı tarafından çeşitli kurallara dayalı olarak dâhil edilebilecek öğeler içermektedir. Ayrıca, partiyon ters şekilde konularak herhangi bir sayfadan başlanabilir ve kalanı verilen sıralamada tamamlanabilir (Brindle, 1987, 73).

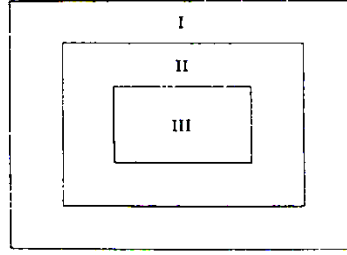


Şekil 23: Karlheinz Stockhausen, *Zyklus* (1959)

Brindle, Reginald Smith, **The New Music: The Avant-Garde Since 1945** (New York: Oxford U Press, 1987), 74.

Bu türde açık formlu çalışmalarda, seçime bağlı olan bölümler bulunsa da, notasyonda belirli bir kesinlik söz konusudur. Bu nedenle icra edilen yapıtta dinleyicinin ayırt edebileceği unsurlar bulunacaktır. Ancak birden fazla icracının olduğu durumlarda, sıralamanın getirdiği olasılıkların sayısının artacağı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu durumda her icra birbirinden oldukça farklı olmaktadır. Örneğin, Arrigo Benvenuti'nin yaylı dörtlü için yazdığı *Folia* isimli çalışmasında, tempo, ses perdesi vb. öğeler belirli olmakla birlikte, beş bölümü dört ayrı icracı tarafından herhangi bir sıralama ile çalınabilmektedir (Brindle, 1987, 73).

Hareketli formdaki çalışmalar genellikle yarı grafik bir tasarıma sahiptir ve icracılar belirli yolları takip ederken seçimler yaparlar (Brindle, 1987, 75). Roman Haubenstock-Ramati'nin ses ve altı çalgı için yazdığı *Mobile for Shakespeare* (53 ve 54. Soneler) de bu türde olan çalışmalara bir örnektir. Partisyon üç alana ayrılmıştır (Brindle, 1987, 76).



Şekil 24: Roman Haubenstock-Ramati, *Mobile for Shakespeare* (1960)

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 76.

Birinci alan, soprano ve üçüncü perküsyon için on iki bölüme ayrılmıştır. İkinci alan, piyano ve celesta için on bölümden oluşmaktadır. Üçüncü alan birinci ve ikinci perküsyon ve vibrafon veya marimba için altı bölümden oluşmaktadır. Her icracı, kendi alanı içerisindeki herhangi bir bölümden başlayabilir ve saat yönünde veya saat yönünün tersinde, istediği tempoda çalabilir (Brindle, 1987, 76). Bazı bölümlerde oldukça belirgin bir notasyon bulunurken, diğerleri büyük ölçüde grafik bir yapıya sahiptir (Brindle, 1987, 77).

Bu tür çalışmalarda genellikle çeşitli sıralama ile çalınacak olan bölümlerin belli bir süre içerisinde tamamlanacağı belirtilmiştir. Örneğin Earle Brown'ın 1965 yılında yazdığı *Yaylı Dörtlü*, benzer formda sekiz modülden oluşmaktadır ve icra istenilen sıra ile toplam bir ila iki dakika süre aralığında tamamlanmalıdır. Kesik çizgiler ile ayrılmış olan bu bölümler, eğer tekrarlanacaksa her tekrarda teknik çeşitlilik yaratılabilir (Brindle, 1987, 77).

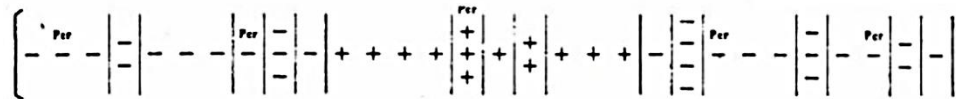


Şekil 25: Earle Brown, *String Quartet* (1965)

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 77.

İcracıya daha fazla serbestlik sağlamak ile ilgilenen besteciler sıklıkla ifade sembollerinden kaçınmışlardır ancak alışlagelen uygulama, eğer çalışmanın diğer yönleri de belirlenmemiş değilse bu sembollerin kullanılmasıdır (Kostka, 1990, 299).

Stockhausen'ın *Prozession* isimli çalışmasında, form belirlenmemiş olmakla birlikte, müzikal malzeme de bestecinin diğer çalışmalarından oluşmaktadır. Stockhausen, bunların, "tamam için MIKROPHONIE I, viyola için GESANG DER JÜNGLINGE, KONTAKTE ve MOMENTE, elektronium için TELEMUSIK ve SOLO, piyano için KLAUIERSTÜCKE I-XI ve KONTAKTE" olduğunu belirtmiştir. (Brindle, 1987, 77). Notasyonda, üç sembol (+, -, ve =) belirli bir sıraya göre yerleştirilmiştir. + sembolü, daha ince veya daha yüksek veya daha uzun veya daha fazla bölüm anlamına gelmektedir. - sembolü, daha kalın veya daha hafif veya daha kısa veya daha az bölüm anlamına gelmektedir. = sembolü, aynı veya benzer ses bölgesi, dinamik, süre, tını ve bölüm sayısı anlamına gelmektedir (Brindle, 1987, 78).

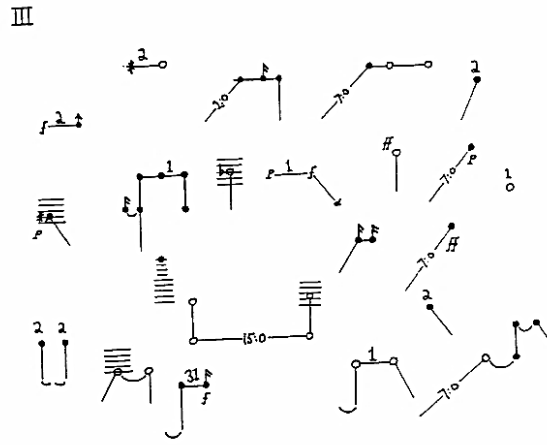


Şekil 26: Karlheinz Stockhausen, *Prozession* (1967)

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 78.

Christian Wolff'un *For 1, 2, or 3 People* (1964) isimli çalışmasında, partiyon, herhangi bir sıralama ile icra edilebilecek olan on sayfadan oluşmaktadır. Tek sayfa,

on defaya kadar istenilen sıklıkta tekrarlanarak icra edilebilir. Bir ila üç icracı, sembolleri istedikleri çalgı ile ve istedikleri sıralama ile çalabilirler. Wolff'un notlarında her grafik sembolün neyi ifade ettiği detaylı olarak açıklanmıştır. Örneğin, sol üstte bulunan ilk sembol, üzerinde iki rakamı bulunan, bir noktaya ve yukarıya bakan bir ok işaretine bağlı olan bir çizgiden oluşur ve hareketin tamamı *f* ile işaretlenmiştir (Weisser, 1998, 17). Bu sembol, icracının herhangi bir sesi kuvvetli olarak çalacağını, bu sesi uzatacağını, bunun iki özelliğini değiştireceğini (dinamik, tını vb.) ve daha tiz bir sesi çalacağını gösterir (Weisser, 1998, 19).



Şekil 27: Christian Wolff, *For 1, 2, or 3 People* (1964), sayfa 3

Benedict Weisser, "Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of three Compositional Models: Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough" (Doktora Tezi, The City University of New York, 1998), 18.

For 1, 2, or 3 People adlı çalışmanın notasyonu, üç icracı arasında çok çeşitli etkileşimlerin yanı sıra, her bölümde sonsuz miktarda koşul ve değişken içermektedir. Wolff, notasyonu, yalnızca icracılar tarafından, hem bireysel hem de kolektif olarak icra sırasında işlenebilecek, tartışılabilir ve tamamlanabilecek olası bir lisan bulmak için kullanmıştır. Bu sebeple, notasyon temel olarak bir sürecin çerçevesini oluşturur ve her icra doğası gereği birbirinden farklıdır (Weisser, 1998, 19).

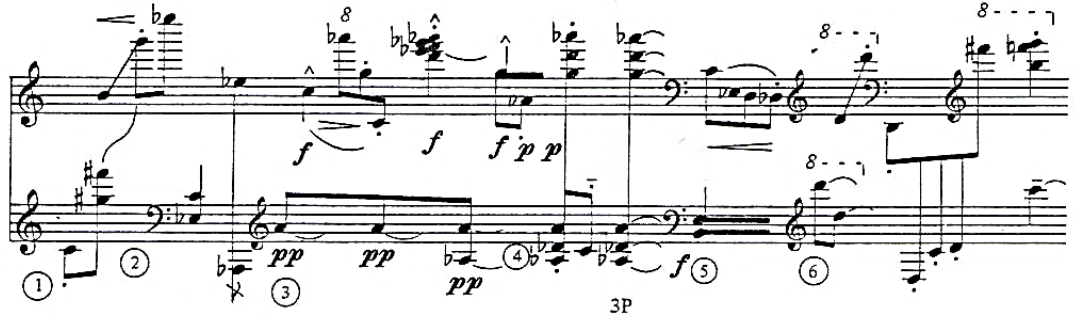
Örnekte Brown'ın "büyük orkestra, dört el" için olan *Available Forms 2* (1962) isimli çalışmasından bir sayfa görülmektedir. Brown, orkestrayı her birinin ayrı orkestra şefi olan iki gruba ayırmıştır. Örnekte ikinci orkestraya ait bir kısım bulunmaktadır (Weisser, 1998, 8).

Her orkestra şefinin, her sayfada üstlerinde oldukça büyük sayılarla belirgin şekilde işaretlenmiş olan dört veya beş etkinlik bulunan bir partiyonu bulunmaktadır. Her bir orkestra şefi, herhangi bir sayfada bulunan herhangi bir etkinlik ile, *Available Forms 2* un icrasına başlayabilir; her sayfadaki beş olası etkinliğin numaraları icracılara şefin sol el parmakları ile gösterilir. Şefler, istedikleri zaman istedikleri bir sayfadan devam edebilirler; sayfalar veya etkinlikler istenildiği şekilde atlanabilir veya tekrar edilebilir (Weisser, 1998, 8). Ses perdesinin notasyonu (sadece nota yuvarlakları biçiminde), daha açıktır, ancak icracının zaman algısı, kişinin uzamsal ilişkiler ile ilgili değişen algıları temelinde, bireysel ve kendiliğinden olmalıdır (Weisser, 1998, 10).

Şekil 28: Earle Brown, *Available Forms 2* (1962), orkestra 2, sayfa 4

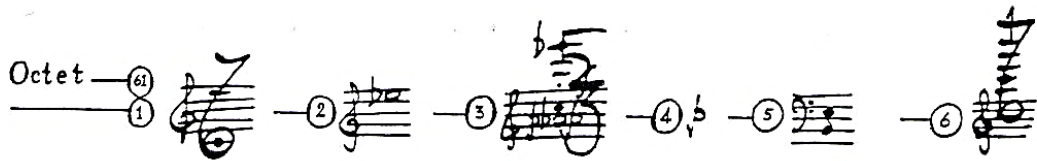
Benedict Weisser, "Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of Three Compositional Models: Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough" (Doktora Tezi, The City University of New York, 1998), 9.

Cornelius Cardew'un *Octet '61 for Jasper Johns* (1961) isimli çalışması, “piyano için olmayan”, serbest formda bestelenmiş bir yapıttır. Partisyon, döngüsel olarak yorumlanacak olan altmış “işaretten” oluşmaktadır. Yani, altmışıncı işareti, birinci işaret takip edecektir. İcracı, istediği yerden başlayıp, istediği yerde parçayı sonlandırabilir ve istendiği takdirde işaretler sondan başa doğru alınabilir. Ek olarak, “herhangi bir yerde ve istenen sıklıkta” kullanılması için bir joker karakter işareti sağlanmıştır. Birinci sembol, altı ve yedi rakamlarını; üçüncü sembol, üç ve beş rakamlarını; altıncı sembol, bir, altı ve yedi rakamlarını göstermektedir. Cardew bu rakamlar ile bazı ipuçları sağlamış olsa da, verilen talimatlar uyumdan ziyade yorumlama ve yaratıcılığın önemini vurgulamaktadır (Kostka, 1990, 300).



Şekil 29: Cornelius Cardew, *Octet '61 for Jasper Johns* (1961)

Kostka, S. M, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990), 300.



Şekil 30: Cornelius Cardew, *Octet '61 for Jasper Johns* (1961), işaretler 1-6

Kostka, S. M, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990), 300.

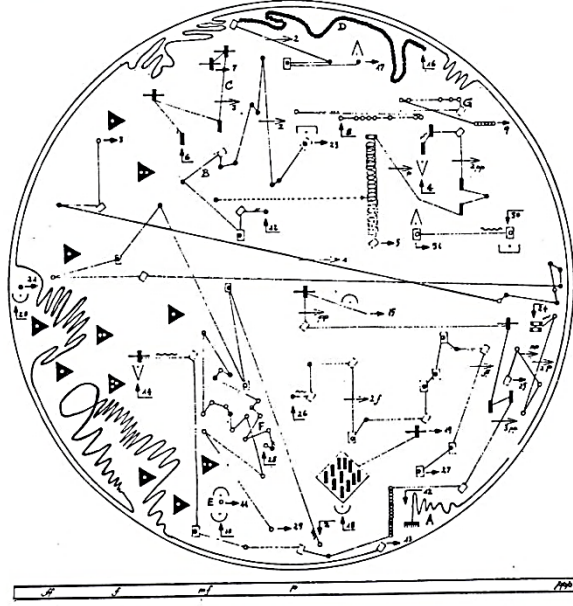
Earle Brown'un *Corroboree* isimli çalışmasında, piyano notasyonu görünümü yaklaşık olarak verilmiştir ancak bütün detaylar piyanist tarafından oluşturulmalıdır (Brindle, 1987, 84).



Şekil 31: Earle Brown, *Corroboree* (1963-64)

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 83.

Englert'in *Aria for Timpani* isimli çalışmasının grafik partiyonunda, timpaninin ne zaman ve ne şekilde vurulacağı, eylemlerin sırası, sesin gürlüğü, görelî ses perdesi vb. gibi detaylar açık olarak belirtilmiştir. Bu nedenle bu çalışmanın icrasının bir dereceye kadar kontrollü bir doğaçlama olacağı varsayılabilir (Brindle, 1987, 84). Süre yönünden belirlenmemiştir.



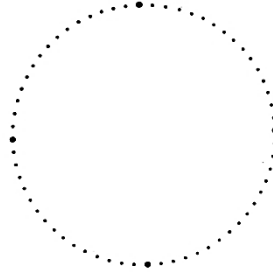
Şekil 32: Giuseppe G. Englert, *Aria for Timpani* (1965)

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 83.

Lukas Foss'un *Baroque Variations* (1967) isimli yapıtının üçüncü bölümü olan *On a Bach Prelude (Phorion)*, Bach'ın solo keman için Mi Majör Partitası'nın prelüdünü temel almaktadır (Kostka, 1990, 301). Orkestra için yazılmış olan bu yapıt, hem orkestra şefi hem de icracılar için bir dizi *seçimi* gerektirmektedir. Örneğin, partisyondaki “yaklaşık olarak iki dakika uzunluğunda olması gereken” bölüm *Rehearsal No. 2*'de, şef, dört çalgı grubu arasında seçim yaparak, önce birine, daha sonra diğerine işaret verirken, hangi grubu ön plana alıp hangisini dışarıda tutacağı ile ilgili partisyondaki genel talimatları gözetir. *No. 3*'te, beş solo çalgıcı, partiyon ile birlikte bulunan “Bach sayfası”ndan, birbirlerinden bağımsız olarak seçtikleri pasajları çalarlar. *No. 5*te, üflemeli çalgılar için nota başları ve “Ölçü içerisinde herhangi bir yere, düzensiz olarak yerleştirin. Sıralamada çeşitlilik oluşturun.” (*Place anywhere within bar, unevenly. Vary placement*) talimatı bulunmaktadır. Bölüm süresince, benzer teknikler kullanılmıştır. Neredeyse tüm ses perdesi malzemesi, Bach'ın çalışmasını temel almaktadır (Kostka, 1990, 303).

Robert Ashley'nin *in memoriam...Esteban Gomez* (1967) isimli çalışması, herhangi bir çalgı kombinasyonu için quartet olarak yazılmıştır. Dairesel partiyon grafikidir ve

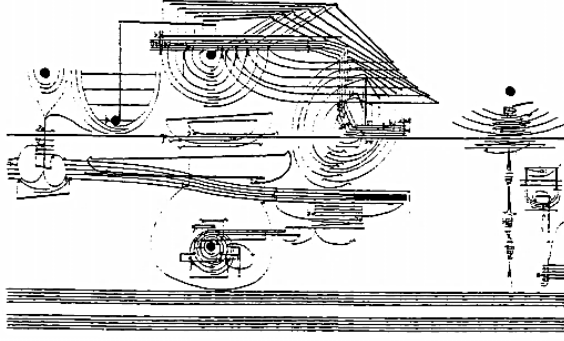
daha büyük noktalar ile biçimlendirilmiş olan dört çeyrek daireye bölünmüş altmış dört noktadan oluşur. İcracılar, grafiği dairesel olarak okurlar. Her bir nokta, her icracının bağımsız olarak ve özel olarak belirlediği sabit bir zaman birimini temsil eder. İcracı, bireysel olarak, her çeyrek daire için ses perdesi, yoğunluk, tını ve gürlük özelliklerinden birini belirler. Bu öğeler herhangi bir örüntüde belirlenebilir ancak bu örüntü sabit kalmalıdır (Weisser, 1998, 25).



Şekil 33: Robert Ashley, *In Memoriam...Esteban Gomez* (1967)

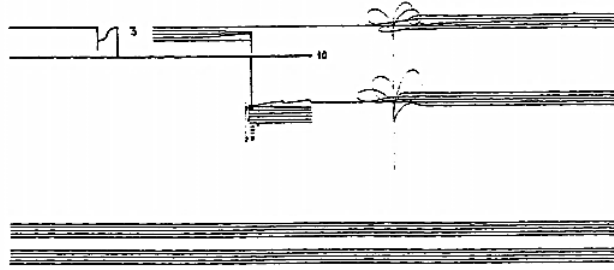
Benedict Weisser, “Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of three Compositional Models: Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough” (Doktora Tezi, The City University of New York, 1998), 26.

İngiliz besteci Cornelius Cardew’un *Treatise* (1963-67) isimli çalışması, şimdiye kadar bilinen en uzun ve en kapsamlı grafik kompozisyonudur. Cardew’un Ludwig Wittgenstein’in *Tractatus Logico-Philosophicus*’u ile benzerlik taşıyan grafik tasarımları, kendi mantıksal anlatısıyla felsefi bir tez olarak tasarlanmıştır. Partisyonun her sayfasında iki sabit materyal vardır. Bunlar, her sayfanın altında bulunan çift dizek ve Cardew tarafından “hayat çizgisi” olarak tabir edilen, sayfayı iki eşit parçaya ayıran yatay çizgidir. Partisyonda nota, anahtar, ses değiştirici işaretler ve dinamikler gibi geleneksel notasyona ait unsurlar, işlevinden soyutlanmış halde bulunmaktadır (Weisser, 1998, 27).



Şekil 34: Cornelius Cardew, *Treatise* (1963-67), sayfa 183

Benedict Weisser, "Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of three Compositional Models: Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough" (Doktora Tezi, The City University of New York, 1998), 28.

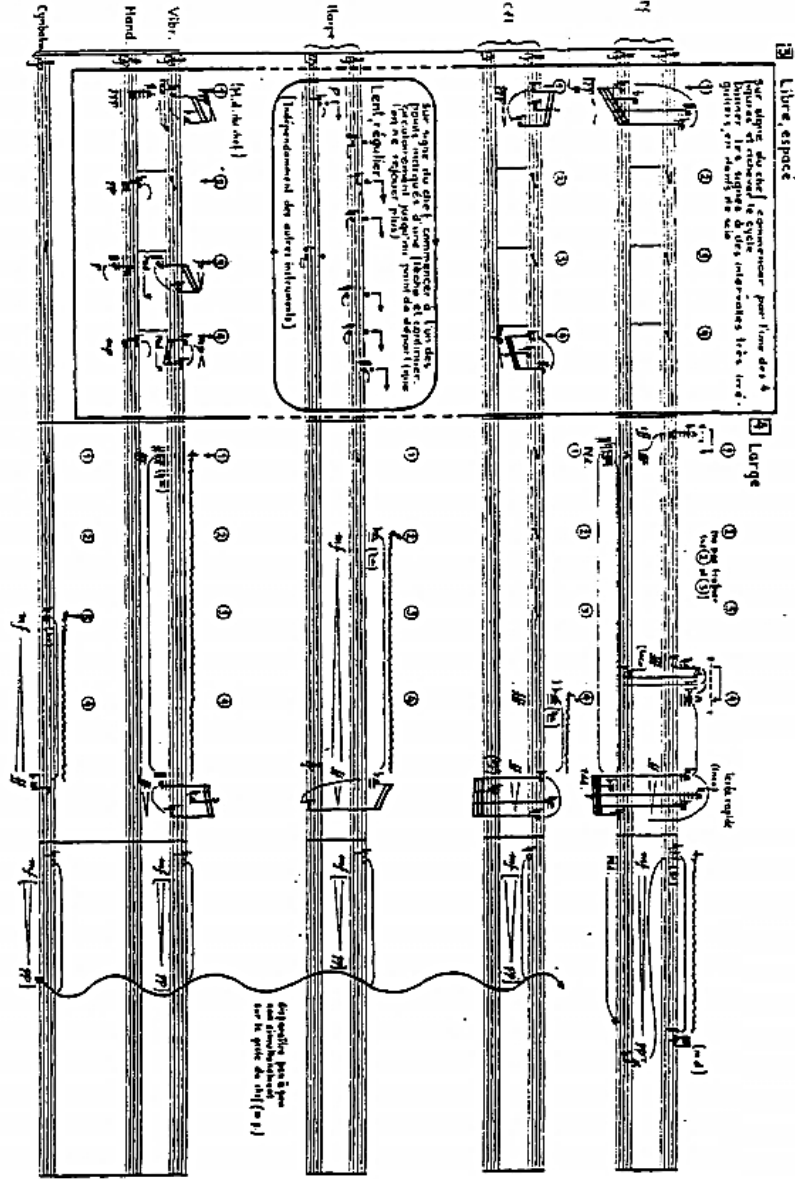


Şekil 35: Cornelius Cardew, *Treatise* (1963-67), sayfa 191

Benedict Weisser, "Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of three Compositional Models: Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough" (Doktora Tezi, The City University of New York, 1998), 28.

Pierre Boulez'in on beş çalgı için *Eclat* (1965) isimli çalışması, bir çeşit "şef için konçerto" olarak (yani Boulez'in kendisi) tasarlanmıştır (Weisser, 1998, 10). Partisyondan bir detay örnekte gösterilmektedir. İcracılara, küçük, üzerinde sayılar bulunan işaretler verilmektedir. Bu sayılar şef tarafından verilen, çalgıcıların girişlerini ve materyalleri belirleyen işaretleri belirtmektedir. Topluluğun görevi, bu işaretlere anında tepki vermektir ve bu oldukça karmaşık bir hal alabilir. Dolayısıyla, şef, *Eclat* çalışmasını hem bestelemekte hem de orkestraya uyarlamaktadır. Her çalgıcının ne zaman çalmaya başlayacağına ve ne kadar süreyle çalacaklarına, ve

herhangi bir anda çalgı kombinasyonunun ne şekilde olacağına karar vermektedir (Weisser, 1998, 11).



Şekil 36: Pierre Boulez, *Eclat* (1965)

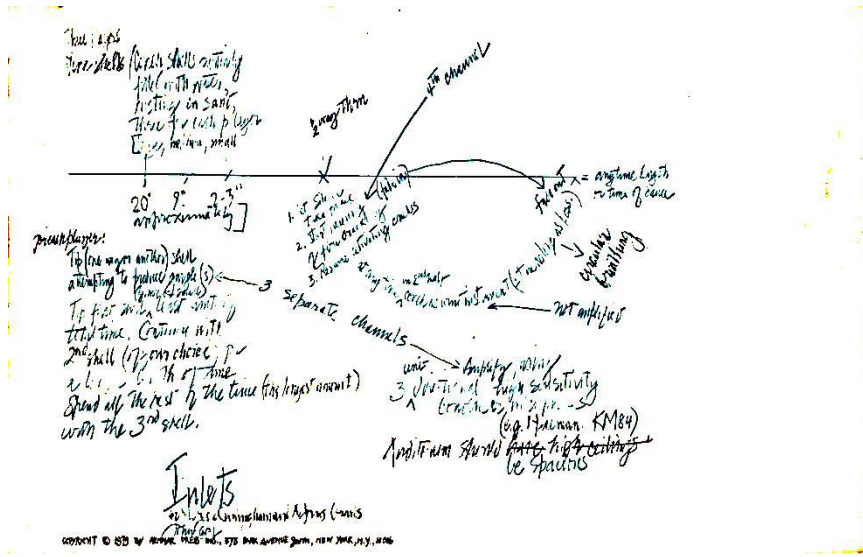
Benedict Weisser, "Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of three Compositional Models: Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough" (Doktora Tezi, The City University of New York, 1998), 12.

Bunların dışında, müzik, hem kompozisyon hem de icra açısından belirlenmemiş olabilir (Cage 1969'dan aktaran Cope, 2001, 88). Örneğin, Christian Wolff'un *Duo II for Pianists* (1958) isimli çalışmasının bir partiyonu bulunmamaktadır ve başlıkta

işaret edilen piyano kullanımı hariç, malzemelerin tümü belirlenmemiştir. Bu çalışmada belirli bir başlangıç ve son yoktur ve bunlar tamamen icraya göre belirlenecektir (Cope, 2001, 88). Nam June Paik'in *In Homage to John Cage* (1959) isimli çalışması da hem kompozisyona hem de icraya göre belirlenmemiştir (Cope, 2001, 88).

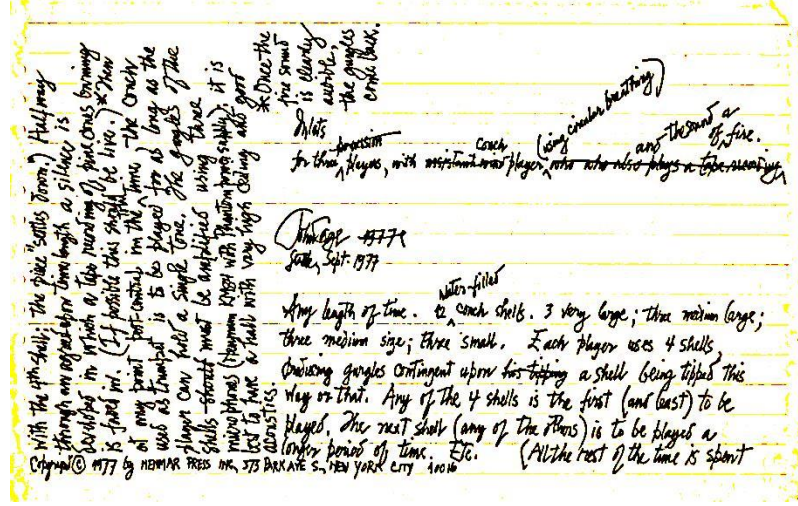
John Cage, *durumsal* belirlenmemişliği şöyle açıklamıştır (Cope, 2001, 88):

“...’durumsal müzik’ (*music of contingency*) olarak adlandırdığım, sebep ve sonuç arasında bir kırılmanın olduğu ve böylelikle belirtilen sebeplerin tam anlamıyla sonucu üretmediği müzikler yazıyorum. Durumsallık budur. Örneğin *Inlets*’te, deniz kabukları kullanılır ve bunlara üfleme yerine su ile doldurup dokunduğunuzda bazen şırıltı sesi çıkar, bazen de çıkmaz. Bunu kontrol edemezsiniz. Kontrol etmek için ne kadar çabalarsanız çabalayın, yalnızca o istediğinde o sesi çıkartır...”



Şekil 37: John Cage, *Inlets* (1977)

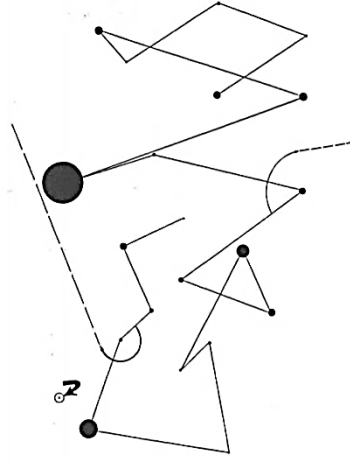
John Cage. [23.01.2019]. *Inlets*. <http://exhibitions.nypl.org/johncage/taxonomy/term/103>.



Şekil 38: John Cage, *Inlets* (1977)

John Cage. [23.01.2019]. *Inlets*. <http://exhibitions.nypl.org/johncage/taxonomy/term/103>.

John Mizelle'in *Radial Energy I* isimli çalışması ses kaynaklarının, katılımcı sayısının, mekânın ve yorumlamanın seçiminde geniş özgürlük sağlar. Partisyonda bulunan açıklamada Mizelle, parça sonlanmadan önce performanslar arasında geçen sessizlik sürelerini detaylı olarak açıklar: Yüz elli sene. Tamamlanan diğer çalışmalar, başlangıçtaki performans süresinin toplama, kare veya küplerinin hesaplanmasıyla oluşan performans sürelerine bağlı olarak, üç yüz seksen iki yıl kadar sürebilir. Benzer şekilde, performans alanı da bestecinin şu sözlerle belirttiği şekilde genişletilebilir (Cope, 2001, 88): "Diğer gezegenlere, galaksilere vesaire. Tüm zaman ve mekân sese dönüştüğünde, parça (ve evren) biter."

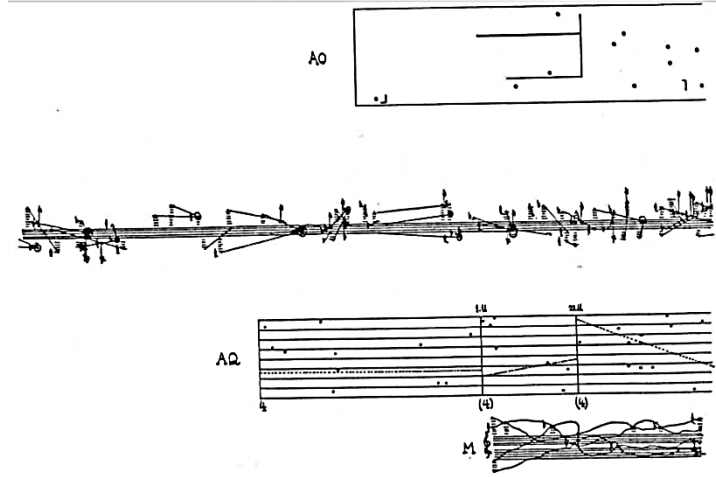


Şekil 39: John Mizelle, *Radial Energy I*

Cope, David, *New Directions in Music* (Waveland Press, 2001), 89.

Barney Child'in dört ve on arasındaki sayıda icracı için ses heykeli *The Roachville Project*, icracıların ve dinleyicilerin mevcut malzemeler ile bir çalgı yaratması ve bu çalgının yapımı sırasında ve sonrasında doğaçlama yapması durumunu tarif eder (Cope, 2001, 88).

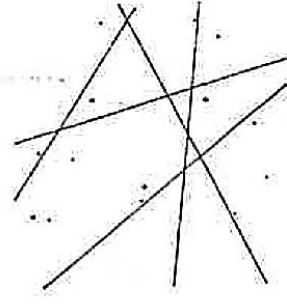
John Cage'in *Concert for Piano and Orchestra* isimli çalışması, 1958'de New York City Town Hall'da *Cage Retrospective Concert*'de icra edilmesi için yazılmış ve ilk performansı burada gerçekleştirilmiştir. Bestecinin şefliği de üstlendiği konserde, sahnede yüklü miktarda elektronik ekipman bulunmaktadır ve Cage, bir saate benzer biçimde ellerini yavaşça başının üzerine getirmektedir. Bu hareket, notaların ve ritmin belirlenmemiş olduğu bu çalışmanın süresini kontrol etmektedir (Cope, 2001, 89).



Şekil 40: John Cage, *Solo for Piano (Concert for Piano and Orchestra)* (1957-58)

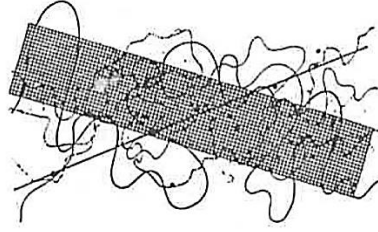
Cope, David, **New Directions in Music** (Waveland Press, 2001), 90.

Cage'in 1955'te bestelediği *26'1.1499'' for a String Player* isimli çalışması, Bertram Turetzky'nin Nonesuch kaydı için Harold Budd tarafından icra edilmiştir. *Fontana Mix*'in partiyonunda, çalgıların bağlantı noktaları ve öne çıktıkları noktalar görülmektedir. Cage, enstrumantasyonda bir sınırlama yapmadığından, bir performansın nasıl sonuçlanacağını öngörebilmek mümkün değildir. Bununla birlikte, partiyon rastgele biçimde üst üste gelen çeşitli şeffaf sayfalardan oluştuğundan, her icrada farklı görünmektedir. Ancak bir kez oluşturduktan sonra, icracıların partiyona kati şekilde uymaları gerekmekte, ve böylelikle doğaçlama veya geçmiş deneyimlerden yardım alma durumu ortaya çıkmamaktadır (Cope, 2001, 89).



Şekil 41: John Cage, *Variations I* (1958)

Cope, David, **New Directions in Music** (Waveland Press, 2001), 92.

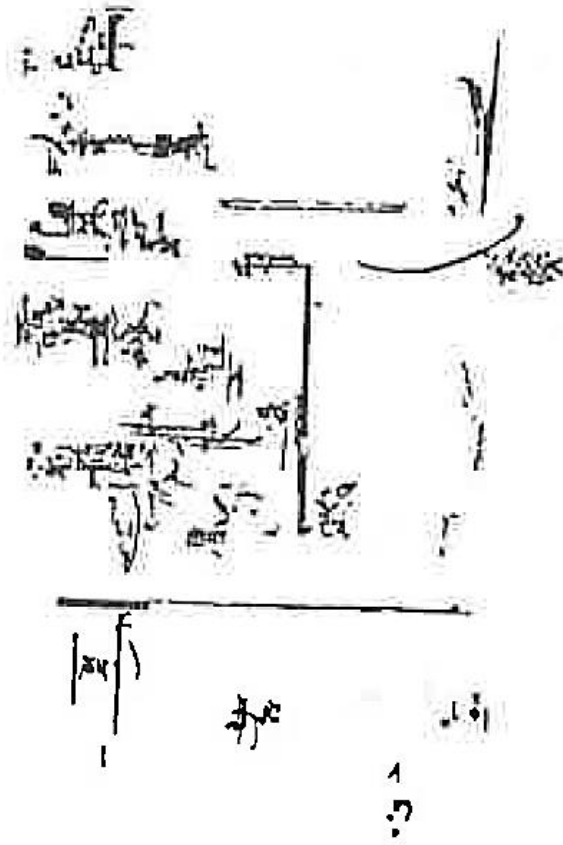


Şekil 42: John Cage, *Fontana Mix* (1958)

Cope, David, **New Directions in Music** (Waveland Press, 2001), 92.

Variations IV (1963), icracıların, performans alanı haritasının üzerine seslerin kaynağını ve yönünü belirleyen şeffaf partiyonları eklemelerini gerektirmektedir. Los Angeles'ta bir sanat galerisinde yapılmış bir kayıta, Cage'in elektronik ekipman ile gerçekleştirdiği ve izleyicilerin karşılıklı konuşmalarının da dahil olduğu performansı bulunmaktadır (Cope, 2001, 91).

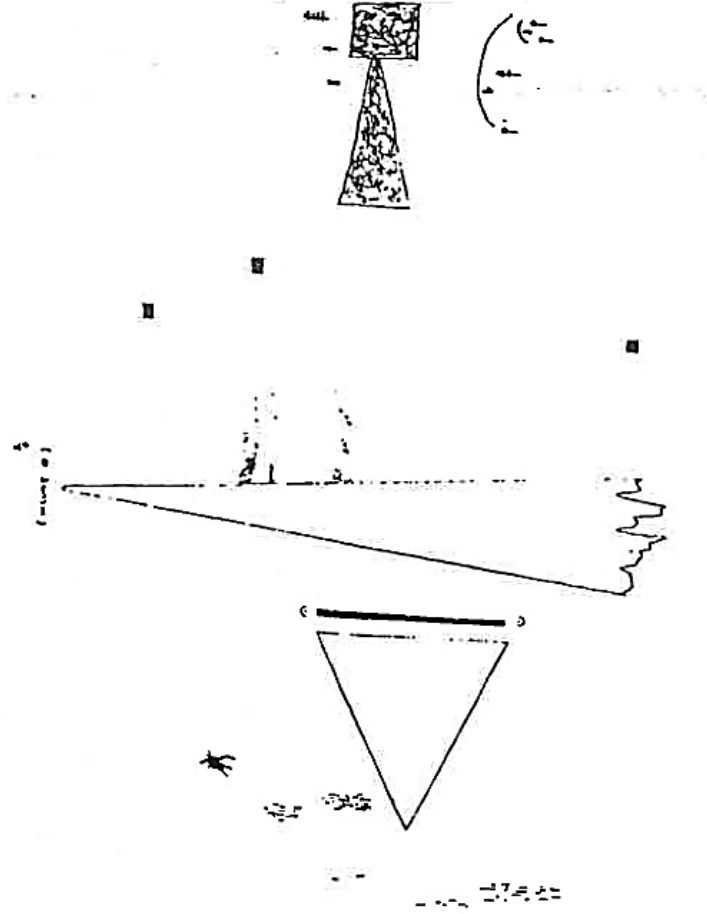
Louis Andriessen'in *Paintings* (1965) isimli grafik çalışmasında, verilen talimatlara rağmen, ortaya çıkacak olan sonuç öngörülebilir değildir (Cope, 2001, 91).



Şekil 43: Louis Andriessen, *Paintings* (1961), flüt

Cope, David, *New Directions in Music* (Waveland Press, 2001), 92.

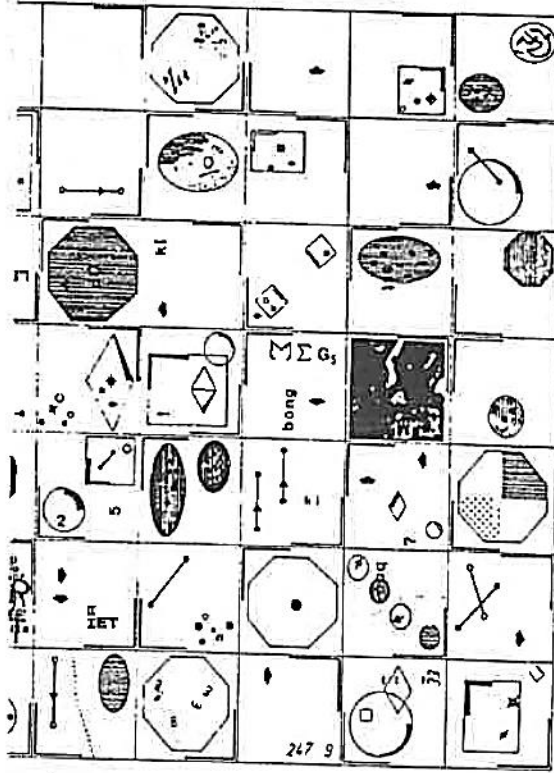
William Bland'ın org için *Speed* (1968) isimli çalışmasında ise, geleneksel şekilde soldan sağa okunan, ses perdesi aralıklarının dikey olarak belirtildiği, salkım akorların olduğu belirlenmemiş icrayı teşvik eden bir notasyon uygulanmıştır (Cope, 2001, 91).



Şekil 44: William Bland, *Speed* (1968)

Cope, David, **New Directions in Music** (Waveland Press, 2001), 93.

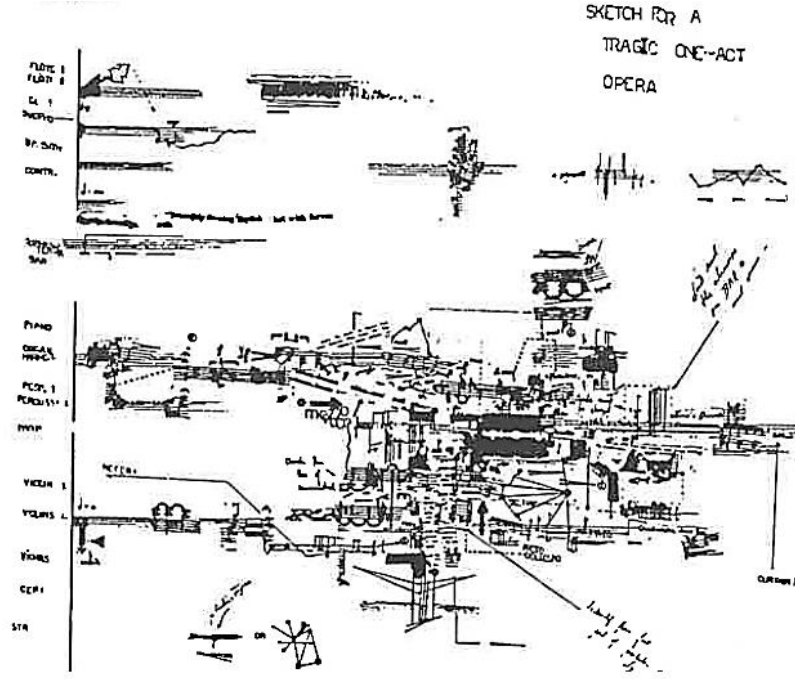
Roman Haubenstock-Ramati'nin iki perküsyonist için *Jeux 2* (1968) isimli çalışması, yapı itibariyle hareketli olmakla birlikte, parçacıkların (*fragments*) grafik doğası belirliliği besteci ya da icracı açısından imkânsız hale getirmektedir. Besteci, *Mobile For Shakespeare* (1959) isimli çalışmasında ise parçacıklar üzerinde kontrol sahibidir ve bu da icracı belirlenmemişliğini (*performer indeterminacy*) işaret etmektedir (Cope, 2001, 92).



Şekil 45: Roman Haubenstock-Ramati, *Jeux 2* (1968)

Cope, David, *New Directions in Music* (Waveland Press, 2001), 93.

Robert Moran'ın *Sketch for a Tragic One-Act Opera* isimli çalışmasının grafik partiyonu (her ne kadar enstrumantasyonu geleneksel olsa da) besteci-icracı belirlenmemişliğine bir örnektir. Bu grafik taslakta, doku ve dinamikler ses perdeleri ve ritimlere göre daha belirgindir (Cope, 2001, 92).



Şekil 46: Robert Moran, *Sketch for a Tragic One-Act Opera* (1965)

Cope, David, *New Directions in Music* (Waveland Press, 2001), 93.

6.2. Besteleme Sürecinde Şans Unsurundan Faydalanılan Yapıtlar (Composer Indeterminacy)

Besteleme aşamasında zar vb gibi şans unsurlarından faydalanılan bu türdeki çalışmalarda çoğunlukla geleneksel notasyon görülür ve neredeyse her zaman belirli bir icrayı işaret eder (Cope, 2001, 84). Kompozisyonda şans unsurunun rol alması için, besteci, çalışmanın hangi yönlerinin şans ile belirleneceğine ve bu yönlerin her birinin olasılık aralığının ne olacağına karar vermelidir. Örneğin, piyano için dinamikleri olmayan bir beste yapıp, dinamikler daha sonra madeni para veya zar atılarak rastgele olarak belirlenebilir. Yine de bu durumda dinamiklerin aralığına (örneğin *ppp* ile *fff* aralığında olabilir) ve bunların ne sıklıkta değişeceğine karar verilmesi gerekmektedir. Bununla birlikte, şans unsurunu besteciler genellikle bundan çok daha geniş şekilde kullanmaktadırlar (Kostka, 1990, 296).

Kompozisyonda şans uygulamalarıyla bilinen en etkili bestecilerden biri John Cage olmuştur. Şans kompozisyonlarının bazılarında, her kararın madeni paranın altı kez atılması ve altmış dört olası sonucun (ikinin altıncı kuvveti) sembolik olarak gösterildiği “hexagram” tablosundan sonuca bakılması ile oluşturulduğu *I-Ching*'den

faydalanmıştır (Kostka, 1990, 296). *Imaginary Landscapes No. 4* (1951) isimli çalışmasında Cage, muhtemel olarak enstrumantasyona (on iki radyo) ve icracı sayısına (her radyo için iki) karar verirken *şanstan* faydalanmamıştır. *I-Ching*, her bir radyonun ayarlanacağı değişen dinamik seviyelerini ve dalga boylarını belirlemek için kullanılmıştır. Bunların tamamı, geleneksel müzik sembolleri ile birlikte sayıların da bulunduğu on iki porteli bir partisyonda gösterilmektedir (Kostka, 1990, 297). Partisyonda notalar eksiksiz şekilde belirtilmiş olsa da, radyoların seçtiği sinyaller tahmin edilmez olduğundan ve her icrada değişeceğinden, *şansın* icrada da rolü vardır. Cage, *I-Ching*'i *Williams Mix* gibi birçok çalışmasında kullanmıştır (Kostka, 1990, 297).

Besteciler, diğer rastgele-seçim-yapma tekniklerini de uygulamışlardır. Cage, *Music for Piano* (1952-56) isimli çalışmasında notaların yerlerini belirlemek için kâğıttaki kusurları, *Atlas Eclipticalis* (1962) isimli çalışmasında gökbilimsel haritalar kullanmıştır. Şans kullanımının belki de en ilginç olanı, Dick Higgins'e ait olan, "partisyonunun" kağıda makineli tüfeğin ateşlenmesi ile oluşturulduğu *The Thousand Symphonies* (1968) isimli çalışmasıdır (Kostka, 1990, 297).

Bilgisayarlar, belirli bir aralıkta rastgele sayı dizileri oluşturmak ve bu sayıları karar verme süreçlerinde kullanmak için programlanabildiğinden, şans kompozisyonlarında da bir ölçüde kullanılmıştır. Bilgisayarın hızı, daha da karmaşık olan olasılıksal süreçlerin kullanımını pratik hale getirmiştir. Koşula bağlı olasılıklar, önceden belirlenen bir veya birden fazla koşula göre değişebilir. Basit bir örnek olarak, aşağıdaki koşulları sağlayacak olan bir melodi üretmek istendiğinde (Kostka, 1990, 297):

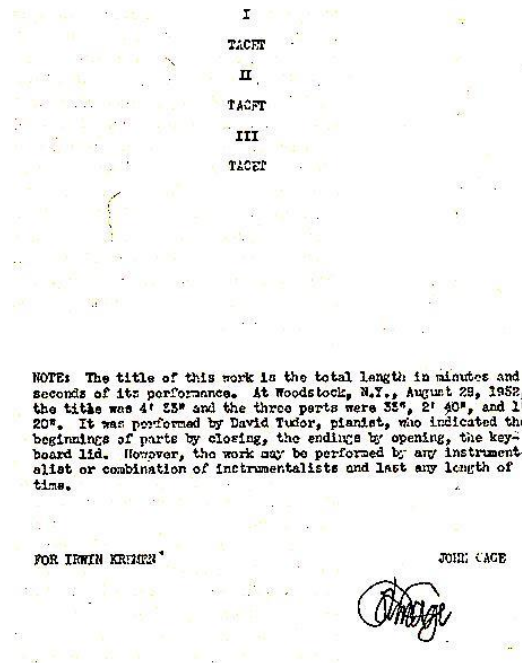
1. Yalnızca Do, Mi ve Sol notaları kullanılacak.
2. Notalar tekrarlanmayacak.
3. Do ve Mi notalarından daha az sayıda Sol notası kullanılacak.
4. Do ve Mi notalarının dağılımı eşit olacak.

Gösterilen tablo ile bu melodi oluşturulacaktır ancak yine de melodinin uzunluğunu ve başlangıç notasını belirlemek gerekmektedir. Tabloyu kullanmak için, oluşturulan en son nota, sol sütunda bulunmalıdır. Daha sonra bu sırada bulunan yüzdeler kullanılarak üstteki sütunda bir nota oluşturulur. Örneğin, oluşturulan en son nota Do ise, sonraki nota büyük olasılıkla Mi olacaktır (%75) ancak Sol de olabilir (%25)

(Kostka, 1990, 297).

	C	E	G
G	%50	%50	%0
E	%75	%0	%25
C	%0	%75	%25

Besteci yönünden belirlenmemiş yapıtlardan biri olan, John Cage'in 4' 33" isimli çalışmasının partiyonunda, her bir bölüm I, II ve III numaralarıyla gösterilmiştir. Bölümlerin her biri "tacet" olarak işaretlenmiştir ve bu bölümlerde önerilen belirli süreler toplamda dört dakika otuz üç saniyeye tamamlanmaktadır. Partiyonda, bestenin herhangi bir süre için herhangi bir çalgı ile çalınabileceği anlaşılmaktadır. İlk halka açık performansı David Tudor tarafından 1952'de gerçekleştirilmiştir. David Tudor, bölümlerin her biri için piyanonun kapağını sessizce açıp kapatmıştır. Bu hareket, partiyonda belirtilmemiştir ancak muhtemel olarak sürenin seyirciye gösterilmesi amacıyla yapılmıştır (O'Grady, 1981, 366).



Şekil 47: John Cage, 4' 33"

John Cage. [24.01.2019]. <https://openlab.citytech.cuny.edu/noproblemunsolvable2017/09/25/the-score-for-john-cages-433/>

7. 20. YÜZYILDA MÜZİKTE BELİRLENMEMİŞLİK UYGULAMALARINDA KULLANILAN NOTASYON BİÇİMLERİ

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle başlayan süreç itibariyle çağdaş müzik notasyonundaki yenilikler, bu dönemde ortaya çıkan; New York merkezli, John Cage'in öncülüğündeki Amerikan deneysel ekolü ve başlangıçta Batı Almanya, Darmstadt'da bir araya gelen ve Anton Webern'in müziğinden etkilenen Avrupa avangard akımı ile ilişkilendirilmektedir (Weisser, 1998, 1). Ses üretiminde orkestra için geliştirilen yeni buluşlar ile eşzamanlı olarak, bestecilerin icracılara amaçladıklarını iletmeleri için yeni notasyonlar da geliştirilmiştir. Stuckenschmidt, "Yeni ses materyalleri kullanmanın en büyük problemlerinden biri, notasyon ile ilgilidir. *Musique concrete* veya elektronik müzikteki duyulmamış sesler, Xenakis'in glissandileri veya konuşma sesindeki tüm nüanslar nasıl nota edilebilir?" (Stuckenschmidt, 1969, 228'den aktaran Myers, 1972, 34).

1960larda, besteciler o kadar hızlı şekilde yeni notasyonlar üretmişlerdir ki, bunların kataloglanması sonsuza dek sürdürülebilir durumdaydı. Her bir yeni ses, yeni bir sembolü gerektiriyordu ve notasyonlar çok hızlı şekilde geliştirildiğinden bu semboller standart hale gelemiyordu. Hatta, bazı bestecilerin notasyonları kompozisyondan kompozisyona değişiyordu. Besteci ve müzikolog Gardner Read'in üç ciltlik yeni notasyon formları ansiklopedisi çok geniş bir referans kaynağı olmasına rağmen, yazımı ve yayın tarihi arasındaki zaman aralığından dolayı eksik kalmaktadır (Myers, 1972, 35).

Yeni notasyon biçimleri çok çeşitli olduğundan ve standart hale gelemediğinden, birçok besteci notasyonun işleyişi ile ilgili icracıya daha detaylı açıklamalar sağlamak amacıyla yazılı talimatlar kullanmaktadır. Besteciler, kendi kompozisyonlarının icrasında kısmen kontrol sağlamak için yazılı talimatlara bağlı kalmaları gerektiğini düşünmektedir ve raslamsallık uygulamalarının bulunduğu bir bestenin, notasyonu açıklayan bir veya iki sayfalık talimatlar içermesi yaygındır. Örneğin Stockhausen'in Klavierstück XI. isimli çalışmasının basılı partiyonunda, işaretlemelerin üç dilde açıklandığı bir sayfa bulunmaktadır. Yazılı açıklamaların

gerekliliği ile ilgili Witold Lutoslawski Őyle söylemiştir (Witold Lutoslawski, 1970, 150'den aktaran Myers, 1972, 35):

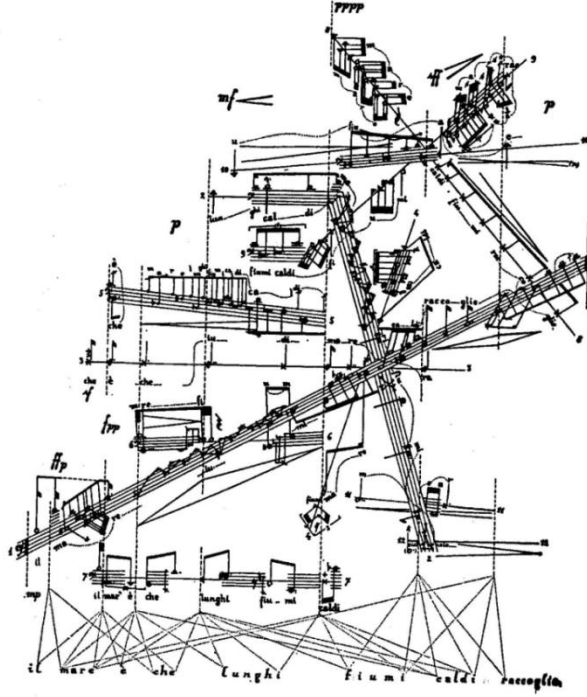
“Partisyonun bazı Şefler tarafından, ölçüler, zamanlar ve diğerlerini eklemek suretiyle yanlış yorumlanabileceğini deneyimledim. Tabii ki bu, bestecinin amaçladıklarını çarpıtır ve çalışmayı üzücü bir karikatüre indirger. Bu nedenle, tereddütle de olsa, partisyonlara çok sayıda yorum ve açıklama eklemeye ve hatta yorumlanması ile ilgili detaylı talimatlar vermeye mecbur kaldım”.

Doğaçlama stilinde olması gereken belli müzikal fikirler çoğunlukla nota edilmek için çok karmaşık olmakla birlikte, nota edilse bile kontrol edilemiyordu. Sonuç olarak, geleneksel notasyon sistemindeki kısıtlılıklar nedeniyle yeni bir notasyon sisteminin geliştirilmesi gerekiyordu ve birçok bestecinin bu denemelerinin baŐlangıı grafik notasyon ile oldu (Myers, 1972, 36).

Grafik notasyon, geleneksel notasyon yerine veya onunla birlikte, görsel Şekiller veya paternlerin kullanıldığı, 1950'lerde geliştirilen bir sistemdir. Teorik olarak herhangi bir görsel patern kullanılabilir ancak kısmen geleneksel notasyonun - özellikle artikülasyon ve dinamikler ile ilintili Őekillerin tercih edilmesi, ve bir partisyonun dikey ekseninde perde aralığı ve yatay ekseninde zaman leği olan grafiği temsil etmesi fikri ile- etkisi görülmektedir (Bent ve diğer., [04.01.2017]).

Grafik partisyonların iki kategoriye ayrıldığı düŐünülmektedir. İlk olarak, bestecinin amaçladıklarını iletmeye yönelik olanlar vardır. Feldman'ın bu konuda nc olan *Projection* (1950-1) yapıtı ve Stockhausen'ın *Prozession* (1967) isimli yapıtı bunlara örnektir (Pryer, [20.02.2018]). İkinci olarak ise, daha çok görsel, çoğunlukla estetik kaygılar güdülen, sembollerin icracının hayal gücünü belli Őartlara bağlı olmaksızın özgürce ortaya koymasına ilham veren türü vardır (Pryer, [20.02.2018]). Logothetis ve Cardew'un yapıtlarında olduğu gibi, bazı durumlarda, grafik notasyonun estetik yönlerinin geliŐtirilmesine özellikle önem verilmektedir (Bent ve diğer., [04.01.2017]). Grafik olarak soyut örüntülerin kullanılması, metinlerin talimatlar olarak değil müzikal yanıtı ortaya koymak için 'notasyon' olarak kullanılması (George Brecht'in, yalnızca 'exchanging' kelimesinden oluşan *Concert for Orchestra* yapıtında olduğu gibi) ile benzerdir (Bent ve diğer., [04.01.2017]). Logothetis, Cardew (*Treatise*, 1963-7) ve diğer besteciler, bu yönde devam etmiş, grafik notasyonu bir görsel sanat yapıtı seviyesine, fakat müzikal olarak anlaŐılabilirlik seviyesinin çok ötesine (bu tür partisyonlar, genellikle, sembollerin nasıl yorumlanacağına dair çok az bilgi

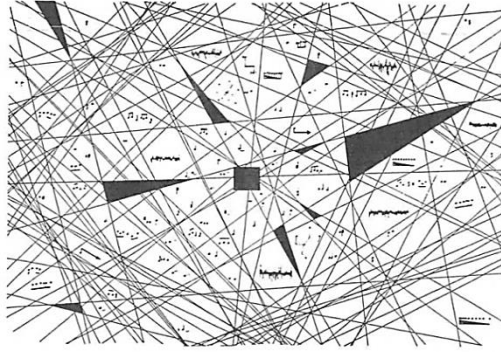
içerdiğinden ve ortaya çıkarılabilecek seslerle ilgili olasılıklar çok çeşitli olduğundan) taşımışlardır (Griffiths, [03.02.2018]). Bununla birlikte, grafik notasyona ait sembollerin geleneksel semboller ile bir arada kullanıldığı çalışmalar da vardır. Bussotti'nin Siciliano isimli çalışmasında yine grafik öğeler geleneksel semboller ile bir arada kullanılmıştır:



Şekil 48: Sylvano Bussotti, *Siciliano* (1962)

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 170.

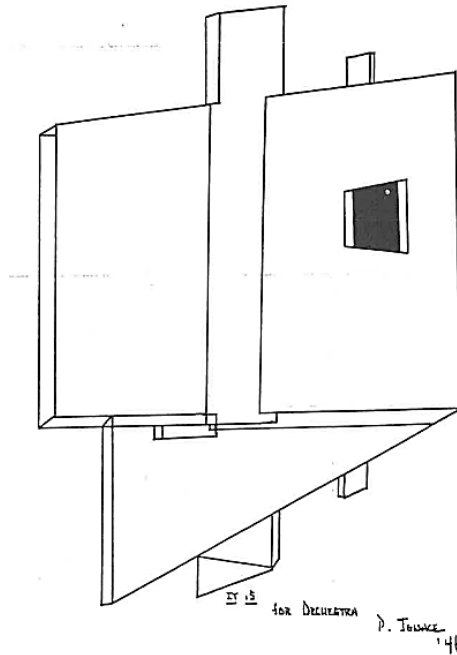
William Duckworth'ün *Walden Variations* isimli çalışması, bir doğaçlama grafik notasyon örneğidir (Cope, 2001, 79). Örnekte, partiyonun üçüncü ve sonuncu sayfası görülmektedir. Çalışmada görülen etkinlikler belirsizdir ve serbestçe yorumlanabilir. 1971de tamamlanan bu çalışma, yapısal olmayan ve doğaçlama temelli açık enstrumantasyona sahip bir çalışmadır (Cope, 2001, 79).



Şekil 49: William Duckworth, *Walden Variations* (1971-72)

Cope, David, **New Directions in Music** (Waveland Press, 2001), 80.

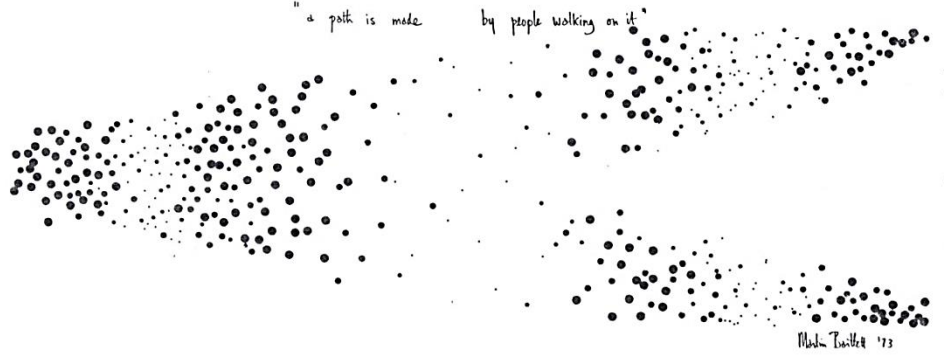
Paul Ignace'ın *It Is* (1946) isimli çalışmasının partiyonunda, yapıtın yorumlanması için herhangi bir yönerge bulunmadığından, iki icra hem enstrumantasyon hem de içerik açısından birbirinden oldukça farklı olacaktır (Cope, 2001, 79).



Şekil 50: Paul Ignace, *It Is* (1946)

Cope, David, **New Directions in Music** (Waveland Press, 2001), 83.

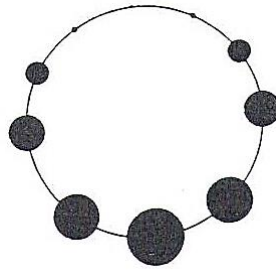
Örnekte, Martin Bartlett'in belirlenmemiş bir müzik topluluğu için yazdığı *Lines from Chuang-Tzu*'nun (1973) ikinci bölümü görülmektedir. Bu bölümde, dinamikler, noktaların büyüklüğü ile gösterilmektedir. Bunun dışında hiçbir şey belirtilmemiştir (Kostka, 1990, 304).



Şekil 51: Martin Bartlett, *Lines From Chuang-Tzu* (1973), II

Kostka, S. M, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990), 306.

Robin Mortimore'un *Very Circular Pieces* (1970) isimli çalışmasının örnekte gösterilen bölümünde, "Tekrar et" (*repeat*), icra ile ilgili verilen tek açıklamadır (Kostka, 1990, 307).



Şekil 52: Robin Mortimore, *Very Circular Pieces* (1970), "Circular Piece"

Kostka, S. M, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990), 307.

Yalnızca sözcüklerden oluşan metin kompozisyonların da bir tür grafik kompozisyon olduğu söylenebilir. Metinden oluşan partiyonlar, doğaçlamanın nasıl yapılacağı ile ilgili sözlü açıklamalar içerir. Tüm partiyon bu şekilde tamamlanabilir (Stockhausen'ın 1968 yılına ait *Aus den sieben Tagen* isimli çalışmasında olduğu gibi) veya daha sık görülen şekilde, yalnızca küçük bir 'metin partiyon' alanı, müziğin bir bölümü olarak çalışmaya dâhil edilebilir. Stockhausen'ın çeşitli müzik toplulukları için (üç veya daha fazla icracı için) yazdığı *Aus den sieben Tagen*, her biri icracıların yaratması gereken bir duygu durumu, bir tutum, bir çeşit müzikal eylem veya bunların kombinasyonlarını vb. ortaya koyan bir dize veya metin içeren parçalardan oluşur (Brindle, 1987, 96):

<i>for small ensemble</i>	küçük topluluk için
<i>GOLD DUST</i>	GOLD DUST
<i>live completely alone for four days</i>	Dört gün boyunca tamamen yalnız ol
<i>without food</i>	Yemek olmadan
<i>in complete silence, without much movement</i>	Tam bir sessizlik içerisinde, fazla hareket etmeden
<i>sleep as little as necessary</i>	ve mümkün olduğunca az uyuyarak
<i>think as little as possible</i>	mümkün olduğunca az düşün
<i>after four days, late at night,</i>	Dört gün sonra, gece
<i>without conversation beforehand</i>	öncesinde konuşma olmadan
<i>play single sounds</i>	tek sesler çal
<i>WITHOUT THINKING which you are playing</i>	ne çaldığını DÜŞÜNME
<i>close your eyes</i>	gözlerini kapat
<i>just listen</i>	yalnızca dinle

Şekil 53: Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, "Gold Dust"

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 96.

<i>for circa 4 players</i>	yaklaşık dört çalgıcı için
RIGHT DURATIONS	RIGHT DURATIONS
<i>play a sound</i>	Tek bir ses çal
<i>play it for so long</i>	uzun süre
<i>until you feel</i>	durman gerektiğini
<i>that you should stop</i>	hissedene kadar
<i>again play a sound</i>	Tekrar bir ses çal
<i>play it for so long</i>	uzun süre
<i>until you feel</i>	durman gerektiğini
<i>that you should stop</i>	hissedene kadar
<i>and so on</i>	devam et
<i>stop</i>	dur
<i>when you feel</i>	durman gerektiğini düşündüğünde
<i>that you should stop</i>	
<i>but whether you play or stop</i>	ancak çalarken veya durduğunda
<i>keep listening to the others</i>	diğerlerini dinlemeye devam et
<i>At best play</i>	Yalnızca
<i>when people are listening</i>	İnsanlar dinlerken çal
<i>do not rehearse</i>	tekrarlama

Şekil 54: Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, “Right Durations”

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 97.

Diğer bir örnek, Stockhausen'ın *For Times to Come* (1970) isimli çalışmasıdır (Kostka, 1990, 307):

<i>Overtake the others</i>	Diğerlerini geride bırak
<i>Hold the lead</i>	Öncü ol
<i>Allow yourself to be overtaken</i>	Geride bırakılmana
<i>Less often</i>	Daha az izin ver

Şekil 55: Stockhausen, *For Times to Come*

Kostka, S. M, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990), 307.

Sözlü metinler, icracıya hem form hem de içeriğin belirlenmesinde çok büyük ölçüde serbestlik sağlamak amacıyla kullanılabilir. Metin, eylem -çoğunlukla, bilinen anlamda müzikal bir eylem olmaktan çok uzak bir eylem- için, oldukça anlaşılır bir talimat olabilir. Örneğin, Young'ın *Compositions 1960 No. 5* adlı yapıtında, temel koşul, 'bir kelebeğin (veya herhangi bir sayıda kelebeğin), performans alanında serbest bırakılması'dır. Diğer metin partiyonları daha belirsizdir. Örneğin Young'ın *Piano Piece for David Tudor No.3* isimli yapıtı, 'birçoğu oldukça yaşlı çekirgelerdi' (*most of them were very old grasshoppers*) cümlesinden oluşur (Griffiths, [03.02.2018]).

Dick Higgins'in *Constellations for the Theater (Number X)* (1965) isimli çalışmasının son bölümü, yalnızca aşağıdaki metinden oluşmaktadır (Kostka, 1990, 308):

Any number of people may perform this composition. They do so by agreeing in advance on a duration for the composition, then by going out to listen in the falling snow (Herhangi bir sayıda insan bu besteyi icra edebilir. Bunu, bestenin süresini önceden kararlaştırarak ve daha sonra yağan karda dinlemeye giderek yapabilirler).

Pauline Oliveros'un *Bonn Feier* (1976) isimli çalışması, performans alanı olarak bütün bir şehri veya üniversiteyi kullanmaktadır. Çevrede gerçekleşen normal aktivitelerin tamamı performansın bir parçasıdır. Aynı zamanda oyuncular, müzisyenler, boş tabelalar taşıyan nöbetçiler gibi farklı alanlardan birçok icracı da orada bulunmaktadır. Ayrıca gündelik çevresel seslerin kaynağına (trafik vb.) yakın yerlerde bulunan ve oradan geçen kişilere bu kaynakları işaret eden "kostümlü gardiyanlar" da orada bulunur. Parça, icracıların bir şenlik ateşi etrafında bir daire oluşturarak hareket ettiği ve "Feier" sözünü tekrarladıkları "son ritüel" ile sona erer (Kostka, 1990, 308).

Mortimore'un *Very Circular Pieces* (1970) isimli çalışmasının bir bölümü, icracı için "2000 yılına kadar çal" (*Play until 2000 A.D.*) talimatını içerir (Kostka, 1990, 308).

Stockhausen'in, grup doğaçlamaların olduğu *Aus den sieben tagen* (1968) isimli çalışmasından "Intensitat", tüm talimatların sözlü olduğu bu çalışmalardan biridir (Weisser, 1998, 25):

<i>play single sounds</i>	tek sesler çal
<i>with such dedication</i>	adanmışlık ile
<i>until you feel the warmth</i>	kendinden yayılan
<i>that radiates from you</i>	sıcaklığı hissedene kadar
<i>play on and sustain it</i>	çal ve sesi
<i>as long as you can</i>	uzatabildiğin kadar uzat

Şekil 56: Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, “Intensität”

Benedict Weisser, “Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of three Compositional Models: Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough” (Doktora Tezi, The City University of New York, 1998), 25.

Başka bir örnek, “*Treffpunkt*” (Weisser, 1998, 25):

<i>everyone plays the same tone</i>	herkes aynı notayı çalar
<i>lead the tone wherever your thoughts</i>	düşüncelerin seni nereye
<i>lead you</i>	yönlendiriyorsa
	sesleri oraya yönlendir
<i>do not leave it, stay with it</i>	onu bırakma, onunla kal
<i>always return</i>	her zaman
<i>to the same place</i>	aynı yere geri dön

Şekil 57: Stockhausen, *Aus den sieben Tagen*, “Treffpunkt”

Benedict Weisser, “Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of three Compositional Models: Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough” (Doktora Tezi, The City University of New York, 1998), 25.

Müzik, konuşma ve eylemin bir arada olduğu *Sonant 1960/...* isimli çalışmasında Mauricio Kagel, *Fin II/ Invitation au jeu, voix* bölümünün tamamını metin partiyon olarak yazmıştır ve her çalgı için ayrı talimatlar vardır. Bazı partiler sesli olarak söylenmeli, bazıları ise okunarak yorumlanmalıdır. Örnekteki elektrogitar partisinin ilk elli dört saniyesinde, büyük harflerle yazılmış olan kısımlar sesli olarak okunmalıdır. Küçük harf ile yazılmış olan diğer kısımlar ise müzikal etkinlikleri ve manuel eylemleri belirtmektedir (Brindle, 1987, 97). Sol kenarda, toplam süreler ve kısmi süreler belirtilmiştir. Konuşma sesinin ‘normal ile *quasi falsetto*’ arasında,

yoğunluğunun “çok hafif (fısıldama) ile çok yüksek (neredeysse bağırma) arasında değişen şekilde”, dalgalanması gerekir (Brindle, 1987, 98):

SONANT (1960/....)
for guitar, harp, double bass and membranophones

FIN II / Invitation au jeu, voix
Electric guitar Mauricio Kagel

T / ? 00" / 11" 11" / 11" 22" / 32" 54" / 20" 1'14" / 09" 1'23" / 20" 1'43" / 20"	<p><i>mf</i> full</p> <p><i>f</i> ↓ pp</p> <p><i>mf</i> p <i>f</i></p> <p>pp full ↓ pp ↓ pp</p> <p><i>pp</i> full ↓ <i>pp</i></p> <p><i>f</i> full</p>	<p>FIRST, WOULD YOU GIVE A SIGN TO THE OTHER PLAYERS TO MAKE SURE THAT THEY'RE WITH YOU ? AND THEN PLAY chords composed of tones sounding close together, in the middle register, separated by relatively large leaps. (I WOULD LIKE TO CONVINC MYSELF - WHATEVER ONE'S INTERPRETATION OF THE EXISTENCE IN THE WORLD OF PROBABILITY LAWS - THAT THE SAME PROBLEMS PLAY A PART NOT ONLY IN COMPOSITION, BUT ALSO IN LISTENING.)</p> <p>Might I be so bold as to ask you to play the chords strictly periodically, but in such a way that the vertical density - continually varied - suggests to the listener an aperiodicity of the intervals of attack, WHY NOT BRING THE TONE-CONTROL INTO IT ? Have a try. THAT'S RIGHT. A BIT MORE TO THE LEFT . . . and then suddenly way over to the right. Meanwhile keep playing the chords more narrowly and irregularly, till you reach a monodic articulation in low register. Play each note "on the fret". HOW ABOUT A FAST SEQUENCE OF HARMONICS ? If that doesn't appeal to you, slide with fingernail or plectrum slowly along the 6th string. You know that the glissando is brightest when approaching the bridge, and you can emphasize this with the tone-switch, turned to maximum trouble.</p> <p>(THERE ARE SEVERAL MECHANISMS WHICH IT IS IMAGINABLE TO CREDIT WITH THE ABILITY TO TRANSFORM A FLEETING TEMPORAL ORDER INTO A LASTING SPATIAL ONE, AND VICE VERSA. OF COURSE IT'S ALL PURE SPECULATION, FOR WE KNOW VIRTUALLY NOTHING OF PROCESSES AT THE DEEPER BRAIN-LEVELS, IF IT EVER BECOMES POSSIBLE TO SURVEY THE EFFECTS OF THE EMERGENCY-EPOCH IN THEIR TOTALITY, IT WILL BE EVIDENT THAT . . .)</p> <p>Silent barré. Violent movements of the left hand between the VIth and XVIIIth positions. Use the volume pedal to maximum effect. At the same time strike the fingerboard with the fingertips of the right hand from XIXth to the bridge, and then gradually cut down to plucking with the nails.</p> <p>(THE AUDIBILITY-THRESHOLD OF THE ROOM WILL DETERMINE THE MINIMUM LOUDNESS-LEVEL OF THE PERFORMANCE. WE HAVE SPOKEN A LOT ABOUT MOTORIC AUTOMATISMS, OR SPONTANEITY OF MOVEMENT.) Play, using the low E-string, a chord consisting of three major sevenths. HOLD TO EXTINCTION !</p> <p>(HOW ARE PARTS CONNECTED WITH A WHOLE ? IN SEARCH OF SWITCH-PRINCIPLES.)</p>
--	---	--

UTAH / PETA 2000 © 1964 by Henry Kahn's Verlag

Şekil 58: Mauricio Kagel, *Sonant 1960/...* (1960)

Brindle, Reginald Smith, *The New Music: The Avant-Garde Since 1945* (New York: Oxford U Press, 1987), 98.

8. SONUÇ

Müzikte Belirlenmemişlik, Raslamsallık Ve Şans Kavramları adlı bölümde; belirlenmemişlik, raslamsallık, şans müziği gibi 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren müzik literatüründe yer edinen kavramlar incelenmiş ve bunların tanımları ile ilgili görüşlere yer verilmiştir. Konu ile ilgili araştırmada, bu terimler ile ilgili görüş farklılıkları olduğu görülmüş ve belirlenmemişliğin ve raslamsallığın kimi yazarlarca aynı başlık altında ele alındığı, bazı çalışmalarda ise belirlenmemişliğin çeşitli bestelerde ortak olarak görülen bazı özellikleri ele alınarak, sayılan diğer kavramların üst başlığı halini aldığı gözlemlenmiştir. Buradan hareketle, belirlenmemişliğin özelliklerinin, beste ve icra temelinde incelendiği bu kaynaklar temel alınmış ve çalışmada bu kavramlar belirlenmemişlik başlığı altında incelenmiştir. Belirlenmemişlik uygulamalarının 20. yüzyıl öncesine ait temelleri araştırıldığında, ‘belirlenmemişlik’, ‘raslamsallık’, ‘şans’ gibi terimlerle isimlendirilmemekle birlikte, benzer uygulamaların yer aldığı örnekler görülmektedir: Özellikle Barok dönemde sıkça rastlanan şifreli bas, konçerto kadansı veya doğaçlama gibi uygulamaların, icracıya tanınan serbestlik ve icracının kompozisyon sürecine dâhil olması anlamında, 20. yüzyılda görülen belirlenmemiş müzik tanımı ile benzer özellikler barındırdığı görülmüştür. Yine 20. yüzyılda görülen, zar atımı gibi çeşitli yöntemler doğrultusunda rastgele sonuçlar elde edilerek bestenin oluşturulduğu ‘şans uygulamaları’ (*chance operations*) adı verilen uygulamanın da 20. yüzyıl öncesine ait örnekleri olduğu görülmüştür. Ancak geçmişteki uygulamalar ile 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülen belirlenmemişlik uygulamalarının, bestecinin amaçları ve ortaya koyduğu çalışmayı şekillendiren fikirler anlamında farklılaştığı görülmektedir.

Grafik notasyon gibi yeni notasyon yöntemlerinin kullanılmaya başlanması ile ilgili, 19. yüzyıl itibariyle notasyonda görülen yenilikler ve notasyonun gelişimi incelendiğinde, İzlenimcilik ile başlayan süreç itibariyle notasyonda artan bir detaycılık olduğu görülmektedir. Bu dönemde besteciler tarafından, yapıtın nasıl yorumlanacağı, dinamikler veya süslemelerin nasıl çalınacağı ile ilgili çok detaylı

ifadeler partisyona eklenirken, diğ er yandan, geleneksel notasyonda yazılması mümkün olmayan veya yazıldığından farklı şekilde yorumlanması gereken ritim kalıplarının da kullanıldığı görülmüştür. Bunlarla birlikte, geleneksel yöntemlerle notaya almanın çok zor veya zahmetli olduğu, daha pratik yöntemleri araştırmaya iten besteler de yazılmıştır. Ayrıca elektronik müziğin ortaya çıkması da, yeni notasyon yöntemlerinin geliştirilmesini zorunlu kılmıştır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, nota yazısında yeni notasyon biçimlerine yönelme gerekliliğinin kaçınılmaz olduğu görülmektedir. Böylece, besteciler kendi yöntemleriyle, birtakım semboller ve bunların nasıl yorumlanacağı ile ilgili açıklamaları da barındıran yapıtlar üretmişlerdir. Bu sembollerden bazıları birçok besteci tarafından kullanıldığından standart hale gelmiştir ancak her besteciye veya her besteye özgü olan işaretlemelerin de olduğu görülmektedir.

Çalışmanın beşinci bölümünde, genel itibariyle belirlenmemişlik kavramı ve bu kavramın postmodernizm ile ilişkisi incelenmiştir: Belirlenmemişliğin edebiyat, resim, plastik sanatlar, mimari gibi diğ er sanat disiplinlerindeki uygulamaları ve bu uygulamaların postmodernizm ile ilişkisi incelenmiş ve çeşitli örnekler üzerinden ele alınmıştır. Bununla birlikte, bu dönemde müzik ve diğ er sanat disiplinlerinin belirlenmemişlik çerçevesindeki etkileşimi ile ilgili araştırmalara yer verilmiştir.

Altıncı bölümde belirlenmemişlik uygulamaları iki başlık altında ele alınmış, birinci başlıkta, bestecinin icracıya kısmen veya büyük ölçüde serbestlik sağladığı uygulamalar ve icracının yapıtın hem üretim hem icra sürecine dâhil olduğu uygulamalar; ikinci başlıkta ise besteleme sürecinde şans unsurundan faydalanılan uygulamalar incelenerek, bu özelliklerin görüldüğü beste örneklerine ve bu bestelerin icraları ile ilgili açıklamalara yer verilmiştir. Bestecinin icracıya kısmen veya büyük ölçüde serbestlik sağladığı uygulamalar; ortam/enstrümantasyon, ifade, süre, ses perdesi ve form yönünden belirlenmemişlik uygulamalarının bulunduğu yapıtlar örneklenerek açıklanmıştır.

Çalışmanın yedinci bölümünde, belirlenmemişlik uygulamalarında kullanılan yeni notasyon türleri genel çerçevede ele alınmıştır. Bu bölümde grafik notasyon ve metin notasyon örnekleri yer almaktadır. Yalnızca metinlerden oluşan veya yapıtın icrası ile ilgili yazılı açıklamaların veya talimatların da notasyona dâhil edildiği, metin ve geleneksel notasyonun bir arada kullanıldığı, veya metin ve grafik işaretlemeler ile birlikte geleneksel notasyona ait özelliklerin de bulunduğu türdeki yapıtların da

çeşitli kaynaklarda grafik notasyon başlığı altında ele alındığı görülmüş ve bu türdeki yapıtlar bu çalışmada da grafik notasyon başlığı altında ele alınmıştır. Yine çeşitli kaynaklarda grafik işaretlemelerin, grafik notasyonların bir kısmında daha çok tasarım özelliği taşırken, diğerlerinde geleneksel notasyona ait sembollerin kullanımı ile aynı şekilde, yapının icrası ile ilgili yönlendirmeler sağlamak amaçlı kullanıldığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Aktuğ, Elif, Ferda Konya. 2018. Kaos Teorisi, Bilgi Teorisi Ve Entropi Yasasının 20. Yüzyıl Müzik Sanatına Etkileri. **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**. c. 6. s. 77: 194-204.
- Atalay, Mustafa Cevat, Kanat, Sevtap. 2017. Görsel Sanatlarda Rastlantı ve Yaratıma Etkisi. **İdil Dergisi**. c. 6. s. 39: 3475-3500.
- Babacan, Onur. [22.12.2018]. Postmodern Estetik. <https://slideplayer.biz.tr/slide/9283091/>.
- Bayram, Yavuz. 2007. Postmodernizm Üzerine. **Baykara Dergisi**. s. 5: 37-39.
- Bent, Ian D., David W. Hughes, Robert C. Provine, Richard Rastall, Anne Kilmer, David Hiley, Janka Szendrei, Thomas B. Payne, Margaret Bent, Geoffrey Chew. [04.01.2017]. Notation. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020114>.
- Berki, O. Türev. Mozart'ın Piyanonun Konçertolarına İlişkin Bir Çerçeve Kadans Modeli. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi, 1997.
- Brindle, Reginald Smith. 1987. **The New Music: The Avant-Garde Since 1945**. 2. bs. New York: Oxford U Press.
- Cebraioğlu, Orhan. 2009. Modern/Postmodern Sürecinde Plastik Sanatlarda Estetik Arayışlar ve Sanatçının Avangard Tutumu. **Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**. c. 29. s. 1: 127-139.
- Cope, David. 2001. **New Directions in Music**. United States of America: Waveland Press.
- Cordes, Joan Kunselman. A New American Development In Music: Some Characteristic Features Extending From The Legacy Of Charles Ives. Doktora Tezi. The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 1976.
- Çevik, Deniz Beste. 2010. Postmodern Düşünce Çerçevesinde Müzik Sanatı. **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**. c. 23. s. 1: 267-291.
- Eco, Umberto. 2000. **Açık Yapıt**. çev. Tolga Esmer. İstanbul: Can Sanat Yayınları.

- Gonzalez, Juan Carlos. *The Paradox of John Cage*. Yüksek Lisans Tezi. Florida Atlantic University, 1992.
- Griffiths, Paul. [03.02.2018]. Aleatory.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000509>.
- Griffiths, Paul, Arnold Whittall. [01.02.2018]. Indeterminate Music.
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-3412>.
- _____. 1994. **Modern Music-A Concise History**. 2. bs. London: Thames and Hudson.
- Harbinson, William G. 1989. Performer Indeterminacy and Boulez's Third Sonata. **Tempo, New Series**. s. 169: 16-20.
- İlyasoğlu, Evin. 2000. **İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Johnson, Steven [03.02.2019]. Feldman, Morton.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009435>.
- Kassel, Richard. [23.02.2017]. Notation.
https://search.alexanderstreet.com/view/work/bibliographic_entity%7Creference_article%7C1002903641.
- Keast, Lindsay M. *The Indeterminacy of Abstraction: Philip Guston 1947-1951*. Yüksek Lisans Tezi. University of Oregon, 2014.
- Kim, Rebecca Y. In *No Uncertain Musical Terms: The Cultural Politics of John Cage's Indeterminacy*. Columbia University, 2008.
- Kostka, Stefan M. 1990. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Kutschke, Beate. 1999. Improvisation: An Always-Accessible Instrument of Innovation. **Perspectives of New Music**. c. 37. s. 2: 147-162.
- Myers, Marceau Chevalier. *A Study And Interpretive Analysis Of Selected Aleatory Compositions For Orchestra By American Composers*. Doktora Tezi. Columbia University, 1972.
- Necatigil, Behçet. 2009. **Şiirler**. 4. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- O'Grady, Terence J. 1981. Aesthetic Value in Indeterminate Music. **The Musical Quarterly**. c. 67. s. 3: 366-381.

- Öğüt, Evrim Hikmet. 2014. İlhan Usmanbaş'ın Üç Yapıtı Bağlamında Çağdaş Müzik-Şiir İlişkisine Bir Bakış. **Müzik-Bilim Dergisi**. s. 5: 27-39.
- Özsevgeç, Yıldırım. 2017. Postmodernizm Üzerine. **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**. c. 10. s. 54:135-142.
- Peykoğlu, Melis. 20. Yüzyıl Müziğinde Grafik Notasyon Kullanımı. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, 2007.
- Pryer, Anthony. [20.02.2018]. Graphic Notation. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-3008>.
- _____. [03.01.2017]. Notation: From the 19th century to the present day. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-4761>.
- Rinne, Henry Q. Concepts Of Time And Space In Selected Works Of Jazz Improvisation and Painting. Doktora Tezi. Ohio University, 1991.
- Robertson, Catherine Anne. The Aesthetics and Politics of Indeterminacy in Experimental Video. Doktora Tezi. Northwestern University, 1994.
- Robinson, Julia. 2004. The Sculpture of Indeterminacy: Alison Knowles's Beans and Variations. **Art Journal**. c. 63. s. 4: 96-115.
- Rowlings, Emily. [11.01.2019]. 'A Walking City' — Archigram and Ron Herron. <https://medium.com/@emilyrowlings/a-walking-city-archigram-and-ron-herron-7dbf2c8fae99>.
- Savaş, Mesruh. 2017. Rastlantısal Müziğin Tarihsel Sebepleri. **Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik Ve Sahne Sanatları Dergisi**. c. 1. s. 1: 1-10.
- Shin, Doo-ho. The Aesthetics of Indeterminacy: A Meeting Ground Between Eastern Mysticism and Postmodernism and Selected Novels by Tom Robbins, Richard Brautigan, and Robert Pirsig. Doktora Tezi. Indiana University of Pennsylvania, 1993.
- Tan, Eugene Jui-Te. Engagements With Time and Seriality in American Art of the 1960's. Doktora Tezi. University of Manchester, 2003.
- Tuncer, Lerzan. Stockhausen'ın Yapıtlarının Vurmalı Çalgılar Tekniği Ve Kullanımı Açısından Önemi. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, 2010.
- Tunç, Gökhan. 2010. Atonal Müzik Bağlamında İkinci Yeni ve Behçet Necatigil Şiiri. **Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**. c. 5. s. 2: 675-687.

- Weisser, Benedict. Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of three Compositional Models (Luciano Berio, John Cage and Brian Ferneyhough). Doktora Tezi. The City University of New York, 1998.
- Willette, Jeanne. [15.01.2019a]. Ending Modernism: Introduction to Postmodern Theory. <https://arthistoryunstuffed.com/ending-modernism-postmodern-theory>.
- _____. [15.01.2019b]. Postmodernism and the Meaning of Art: Re-Defining Art as Text in the Postmodern Era. <https://arthistoryunstuffed.com/postmodernism-meaning-of-art/>.
- Wilson, Christopher. [05.01.2019]. Continuo: Realizing a figured bass. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1591>.
- Wollman, William A. The Effect of a Contemporary Compositional Process Derived From Aleatory Techniques on the Musicality of College Level Non-Music Majors. Doktora Tezi. New York University, 1972.
- Yıldırım, M. Çağlar. A.B.D. ve Avrupa’da Rastlamsal Müzik. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi, 2010.
- Zweig, Ellen Marcia. Performance Poetry: Critical Approaches to Contemporary Intermedia. Doktora Tezi. The University of Michigan, 1980.

ÖZ GEÇMİŞ

1986 yılında İstanbul'da doğdu. 2005 yılında İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nden mezun oldu. 2011 yılında mezun olduğu Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Toplulukları Programı'nda Ali Darmar, Çiğdem Erken, Ceylan Ünal Akbulut'tan piyano dersleri aldı. Halen Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.