

“ÇAĞDAŞ” MÜZİK NE KADAR “YENİ”?

How New Is Contemporary Music?

DOI NO: 10.36442/AMADER.2022.77

Mehmet Can ÖZER¹

Özet

Bu makale, 2014’te kaleme aldığım “Besteci Açısından Yeni Müzik ve Bestecinin Yeni Sorunları” başlıklı yazının devamı niteliğindedir. İmlediği alan 1945 sonrası Avrupa ve Amerika kıtaları sanat müziği olan “yeni müzik”, günümüzde ne yazık ki çok kısıtlı bir perspektifte değerlendirilmektedir. Makale, bu konuyu müzikteki “yeni” ve “çağdaş” estetik algılarını ve bu algıların kökenlerini ve gelişimlerini inceleyerek daha kapsayıcı bir yaklaşım sergilemeyi amaçlamaktadır. Kavramların incelenmesinin ardından, günümüz “yeni/çağdaş” müziğine gelene kadarki tarihsel süreç objektif ve eleştirel bir şekilde ele alınarak, bir besteci gözüyle çağdaş müzik kavramına “yeniden” bakıp, geleceğe dair öngörülerde bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yeni, Sanat, Yeni Müzik, Çağdaş Müzik, Elektronik Müzik.

Abstract

This article is a continuation of the article titled "New Music from the Composer's Perspective and New Problems of the Composer" that I wrote in 2014. Unfortunately today, "new music", whose field it refers to is the art music of Europe and the Americas after 1945, is evaluated in a very limited perspective. The article aims to present a more inclusive approach to this subject by examining the "new" and "contemporary" aesthetic perceptions in music, and the origins and developments of these perceptions. Following the analysis of the concepts, the historical process until today's "new/contemporary" music will be handled objectively and critically, by looking at the concept of contemporary music from perspective of a composer and making predictions “anew” about the future.

Keywords: New, Art, New Music, Contemporary Music, Electronic Music.

Makalenin başlığındaki tırnak içi kelimelerin yerini değiştirerek de benzer bir sorunsal işaret edebiliriz. Günümüzde “yeni” ya da “çağdaş müzik” kavramı, net bir alanı işaret edememektedir. Bunun temel nedeninin “yeni” ve “çağdaş” müzik terimlerinin sürekli olarak birbirlerinin yerine kullanılması olarak değil, onlara atfedilen kavramsal çerçevedeki boşluklar olduğunu düşünüyorum. Öncelikle kelimelerin sözlük anlamlarına bakarak anlam kümesini değerlendirelim.

Yeni kelimesinin sözlük tanımı; kullanılmamış olan, eski karşıtı; oluş veya çıkışından beri çok zaman geçmemiş olan; en son edinilen; o güne dek söylenmemiş, görülmemiş, gösterilmemiş, düşünülmemiş olan; tanınmayan, bilinmeyen; daha öncekilerden farklı olan (TDK, 2005: 2165); henüz tanınmış olan (DD, 1999: 1453) şeklinde açıklanır. Etimolojik olarak “yeni”, eski Türkçe yini/yenği (yanı)’den gelmektedir. Geri gelen, yeni ay, yeni sözcüğünden geldiği kabul edilir. Sanskr. navah, fars. nev, hit. nevas, fr. nouveau ve neuf, ing. new, gr. neos, iti. novo, isp. nuevo, alm. neu, lat. novus kelimeleri bazı dillerdeki karşılıklarıdır (Eyuboğlu, 1998: 750).

¹ Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Programı, mehmetcan.ozer@yasar.edu.tr



Günümüz çoksesli müziği, 1945 sonrasında milat kabul edip, buradan itibaren üretilen eserler için öncelikle “yeni” müzik terimini kullanmıştır. Hemen ardından ise “Contemporary Music” tercih edilmiştir. “Contemporary” kelimesi Latince kökenli olup İngilizce’deki ilk kullanımı 1631 yılıdır (Merriam-Webster, 2014). “Şimdi ya da yakın zamanda başlayan veya olan” (Longman, 1991: 159) anlamına gelen bu kelime, dilimizde “güncel, akran, muasır, çağdaş, yaşıt, günümüze ait” (İz, 1955; Arıkan, 1998: 314) şeklinde çevrilmektedir. Çağdaş müzik, Türkiye’de ise müzik okulları çerçevesinde 1900 ve sonrasında bestelenen müziği anlamlandırmak için kullanılan yaygın adlandırma olarak kabul edilebilir.

“Yeni” sıfatı; 1917 yılından itibaren, o günün uygulamalı sanat disiplinlerini imlemek için kullanılmaktadır. Dışavurumcu yazar ve yayımcı Kasimir Edschmid’in, “günün sanat ve zamanının kısa tarihi”ni yeni mimarlık, yeni heykel gibi başlıklarda altı fasikül halinde yazdırıp yayınlaması ile başlamıştır. Yeni Müzik kavramını ilk kullanan ise Alman müzikolog Paul Bekker’dır. 1919 yılında yazdığı “Neue Musik” adlı fasikül zamanının bestecileri ve güncel yaklaşımlarını ele alır (Bekker & Eichhorn, 2013). O halde yeni müzik diyerek aslında eski müziklere mi atıfta bulunuyoruz?

Günümüzde Avrupa sanat müziği geleneği devamında üretilen eserleri tek bir başlıkta genellemek mümkün değildir. Bu çağda bestelenen eserlerin ne kadarı yenidir ve hangi yönlerden? Makaleyi yazdığım 2022 yılında tamamen yeni bir üretim söz konusu mudur? Öncelikle her besteci, (varsa) zamanın modasına uymak zorunda değildir, farklılaşmalar da buradan hareketle olur. Polemikten kaçınmak için besteci ismi vermeden, kullandığı malzeme 1700’lerden kalan, teknik özgünlüğü olmayan ancak kitlesel üne sahip pek çok çağdaş sanatçının yeni müziklerinin varlığını siz değerli okuyuculara hatırlatmayı bir borç bilirim. Bu tartışmayı modernizm ve Avrupalılaşmak üzerinden ele almak, kavram kargaşasının yalnızca günümüze dair olmadığını gösterebilir.

Karl Signell, gelişmekte olan ülkeler için modernleşme ve Avrupalılaşmanın aynı şey olup olmadığını sorgular ve makalenin sonunda ikisinin aynı olmadığı sonucuna varır. Örnek olarak, trompet, yaylılar ve Beatles’ın Avrupalı; nota kullanma, ücretli konser, radyo ve televizyonun modern örnekler olduğunu ifade eder (Signell, 1976: 72). Modern olmak, çağın gerekliklerine göre şekillenmek bir tercihtir. Bu tercihi Avrupalıların yoluyla gerçekleştirmek ise seçeneklerden yalnızca biridir (Özer, 2013: 50). Şimdi yeni sıfatının 20. yüzyıl başı itibarıyla neyi imlediğine bakalım.

Theodor Wiesengrund Adorno, 12 ton müziğine Marksizm, psikanaliz, Frankfurt Okulu sosyolojisi gibi farklı eleştirel yöntemleri özgün bir şekilde harmanlayan çalışmasıyla, yakın tarihin tüm sorunlarını eleştirel biçimde yeniden düşünmüştür (Fubini, 2006: 125). Adorno, “Estetik Teori” adlı eserinde geçmiş sanatın modern sanat ışığında kavranabileceği görüşünden hareketle, geleneksel olmayan burjuva toplumunda estetik geleneğin *a priori* kuşkulu olduğunu savunur (Adorno, 2004: 140). Burada modernizmle Baudelaire sonrası sanatı kasteder ve estetik bir kategori olarak “yeni”nin modernizmden çok daha önce mevcut olduğunu iddia eder (Bürger, 2003: 102-103). Saray ozanlarının



yeni şarkı ve şiirlerinde ya da Fransız trajikomedisinde yeni temalar, motifler icat edilebilse de olay örgüsü aynı kalır, hatta bazı temalar içindeki motifler de geçmişten gelmektedir. Yenilik burada bir türün dar, belirlenmiş sınırları içindeki bir çeşitleme anlamına gelir (Bürger, 2003: 121). Modernizmin “yeni”si ise, o döneme dek hakim olan unsurlardan radikal bir kopuşu sağlamış olmasıdır (Bürger, 2003: 122).

Adorno’nun teorisine göre, Beethoven’ın ölümü (1827), müziğin toplumsal alandan estetik alana kaymasının miladıdır (Adorno, 1973). Modern ve çağdaş müziğin bu bağlamda yalnızlığını ve kitlesel olamamasını buna dayandırmak olasıdır. “Kişilik itibarıyla asosyal bir yapıda, dizisel yöntemlerin tümüyle akılcılaştırdığı, aşkıncılığın yok edilmesini, kısaca o zamana dek müziği nitelemiş her şey yani doğaçlama, yaratıcılık, kompozisyon, varyasyon ve toplumsallık gibi kavramlar artık felçli bir hareketsizliğe girmiştir (Adorno, 1973: 102)”. Artık yabancılaşma, sanat çalışmasının özü olmuştur. Modern müzik kendisine dünyanın bütün karanlığını ve suçunu yüklemiştir. Onun bütün güzelliği, güzelliği reddetmesindedir... O, gemi enkazından kurtulan çaresizlik mesajıdır (Adorno, 1973: 133).

İkinci Dünya Savaşı sonrası insanların ilk öğrendikleri, o savaşı bitiren ve çağa adını veren “atom” olmuştur. Yüz binlerce kişinin bir anda ölümü insanlar üzerinde hiçbir şeyin kalıcı olamayacağı etkisini doğurmuş ve insanlığın potansiyel olarak kendini yok edebileceği bir çağı da başlatmıştır (Taruskin, 2010: 1). Savaşın tek galibi Amerika Birleşik Devletleri, hakimiyetini pekiştirmenin yolunun sanattan geçtiğini bildiğinden, merkezi Avrupa olan sanatı, yeni merkezi New York olacak şekilde değiştirmek üzerine doktrinler hazırlayıp uygulamaya geçer. Bu dönem itibarıyla sanat; hayat, gerçeklik, temsiller ve retoriklerden arındırılır (Artun, 2003: 17). Hareketin fikir babası ise Clement Greenberg’dir. Avrupa’da ise müziğin Stravinski, Schönberg gibi bazı usta isimleri Amerika’ya göç etmiş ve yeni hayatlarını kurmuşlardır. Ancak dünya müziğinin merkezi halen Avrupa’dır. 1946 yazı itibarıyla, Amerikan kontrolünde olan Darmstadt’da “Internationale Ferienkurse für Neue Musik (Darmstadt Uluslararası Yeni Müzik Yaz Okulu)” adıyla düzenlenen etkinlikler, başta Hindemith, Schönberg, Stravinski gibi isimlerin yönettiği, kısa bir zaman sonra ise zamanın ruhuna uygun “yeni” bestecilerin dodekafoniye giderek fetişsel bir hevesle dayattığı (ki Hans Werner Henze bunu yayımladığı makalelerde eleştirmiş, tavrının devamı üzerine de afazoz edilmiştir) dizisel müzik yazarların yönettiği bir okula evrilmiştir (Iddon, 2013: 141). Bu noktada kişisel görüşüm, Amerika tarafından başlangıçta bir propaganda malzemesi olarak kullanılan (Saunders, 2013) “yeni” sanata (sadece müzik değil) fazla anlam yüklemek ve Avrupa kaynaklı çağdaş sanat müziğinin hunharca indirgenmesinin, farklı biçimlerde üretim pratiklerini dışarıklık hale getirdiği yönündedir.

1947-1958 yılları arasında Darmstadt ve hinterlandında bestelenen müziğe baktığımızda, hakim unsurun dizisellik, köklerinin ise Anton von Webern ve Olivier Messiaen olduğunu biliyoruz.



Az önce alıntılıdığım “hakim unsurlardan kopuş” müziği oluşturan perde, gürlük ve ritim bileşenlerine uygulansa da, özellikle tını kavramı eksik kalmış², zaman ise döngü (ritim) ve nabza (hız) dayanan özellikleri dışında pek fazla irdelenmemiştir. Buradaki müzik henüz İtalyan Fütüristler’in tasarladığı özel çalgıların ve bu çalgıların doğasındaki müziğin arayışına ya da Edgar Varése’in kendi müziğini tanımlamak için kullandığı “örgütlenmiş sesler (organized sounds³)” özgünlüğüne erişememiştir. Bence müzikteki esas yenilik buradan hareketle gerçekleşmiştir. John Cage’in “4.33” adlı tartışmalı eseri de bu sürecin olağanüstü bir çözümlemesidir.

Burada günümüz sanatının izlediği yolu anlamak için, Batı sanatının geçmişindeki amaç, işlev ve alımlama (Bürger, 2003: 101) yönlerinden bir analizini yapabiliriz. Bürger’in tarihsel olarak Dinsel Sanat, Saray Sanatı ve Burjuva Sanatı olarak isimlendirdiği bu süreçler, kolektif üretimden ve zanaatten (dinsel sanat) burjuva sınıfının kendine dair kavrayışlarının nesneleşmesine evrimidir. Sanatta dile getirilen kendine dair kavrayışın üretimi ve alımlanması, artık hayat pratiğiyle ilişkili değildir (Bürger, 2003: 102). Bu durum “l’art pour l’art (sanat için sanat)” kavramının (Poe, 1850) sanatın burjuva toplumundaki özerkliği ve sonrasının şekillenmesine yol açmıştır.

Hegel’e göre doğada da güzel vardır ancak insan yapısı güzel, doğadakinden çok daha üstündür. Özkaya buradan hareketle sanatın doğada değil, insanın bakışında olduğunu vurgular (Özkaya, 2000: 18). Bu aslında Duchamp’ın mucidi olduğu kavramsal sanatın (kendi deyiimi ile sadece görsel algıyı tetikleyen, boyutsuz “retinal sanat”ın karşıtı) bir nedenselleştirmesidir. Nasıl ki plastik sanatlarda Duchamp sonrasında zemin kaymış ve geri dönülmez bir kopuş yaşanmışsa, müzikte de bu Varése ile gerçekleşmiştir.

Varése’in “müzik, seslerin zaman içerisinde örgütlenmesidir” önermesi ve kendini besteci olarak değil, “ritimler, frekanslar ve yoğunluklar üzerine çalışan bir işçi” olarak tanımlaması, gürültüyü ise “istenmeyen ses” olarak açıklaması, aslında 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren vücut bulmuş müziğin kavramsal çatısını 1930’ların sonunda güçlü bir biçimde ortaya koymasından başka bir şey değildir (Varese, 1966).

20. yüzyılın ilk başlarındaki sanatta sınırsız özgürlük Dadaistler ve Fütüristler tarafından heyecanla kullanılmış ancak skandal ve şok etkisiyle varolma savaşı, insanların şoka kolayca alışması nedeniyle ilgi çekici gelmemeye başlamıştır. Batı müziğindeki modernizm Avrupa kaynaklı Schönberg-Hindemith ve dış gelenekten gelen Bartok-Stravinski tarafından farklı estetik arayışların ve teknik çözümlemelerin sunumuyla şekillenmiştir (Nemutlu, 2007: 12). Yeniliğin her zaman çağdaşlarınca kabul edilmeyeceği, “yenilik başka bir şeydir, devrim başka bir şey” diyen Stravinski tarafından da iyi bilinmektedir (Stravinski, 2000: 27). Burada tamamen estetik ve teknik gelişimle içine kapanan müzik Schönberg ve öğrencileri tarafından temsil edilmekteyken, Hindemith tarafından

² Messiaen’in “Mode de valeurs d’intensités” ile Cage’in hazırlanmış piyano eserlerini tınısallık yönünden karşılaştırmız.

³ “Ses” burada notalar değil tınlar ya da ses nesnelere olarak algılanmalıdır.



ortaya atılan Gebrauchsmusik (işlevsel, yararlı müzik) ile bestecinin talep gelmedikçe eline kalem almaması, besteci ile tüketicinin anlayış birliği sağlamak zorunda olduğu öne sürülmektedir (Nemutlu, 2007: 20). Hindemith “sanat için sanat”a karşı çıkararak işlevselliğe, toplumsal ve eğitsel faydaya önem verir. Ankara Devlet Konservatuarı, Hindemith’in “Mavi Kitap” diye bilinen raporları doğrultusunda (ki burada müziğin temel üretim ve tüketim modellerine ilişkin pek çok öneri bulmak olasıdır) şekillendirildiğinden, belki de ülkemizde çağdaş müziğe karşı takınılan olumsuz tavrın nedenlerini buradan okuyabiliriz.

Şimdi makalenin başlığına tekrar dönelim, yeni müzik ne kadar çağdaş? Paul Griffiths 1970’lerden günümüze bilgisayarlı müzik, spektral müzik, yeni karmaşıklık ve minimalizmin ötesinde büyük bir buluş gerçekleşmediğini söyler (Griffiths, 2010: 413). Daha da ileri giderek, 1950’ler itibariyle çağ açan eserlerin 20’li yaşlarda besteciler tarafından yaratıldığını, bunun da genç sanatçıların daha zayıf köklere sahip olmasından kaynakla, ileriye doğru hareketi mümkün kıldığını dile getirir (Griffiths, 2010: 414). Bu görüş çalgısal besteler için büyük oranda doğru olmakla birlikte elektronik müzik ya da bilgisayar müziği bağlamını üstünkörü geçtiği için gerçeği yansıtmamaktır.

1945 sonrası kuşağında temel yaratı alanı çalgısal bestecilik olan Ligeti, Berio ve Boulez gibi pek çok sanatçı, imkânlar dahilinde elektronik müziği deneyimlemiştir. Bu bağlamın yaratıcılıklarına etkilerini kendi yazılarından ve eserlerinden takip etmek oldukça kolaydır. 1960’ların ortalarında çalgısal bestecilik alanında çığır açan Helmut Lachenmann, kendi müziğini “çalgısal somut müzik (musique concrète instrumentale)” olarak tanımlar (Lachenmann, 1996). Minimal besteci Steve Reich’in ritimleri kaydırarak yarattığı tarzı da yine 1965 tarihli “Its gonna rain” adlı sabitlenmiş ortam eserinden hareketlidir. Listeyi uzatmak mümkün, ancak gözardı edilmemesi gereken şudur; elektronik müzik 1930⁴’lar itibariyle (elektronik çalgılar değil) çalgısal müziği yönlendirmiştir, yönlendirmeye de devam edecektir. Bu noktada geleceğe dair öngörüm, kapsayıcı ses (immersive audio), yapay zeka, eklemlemeli sentezleme, tanecik sentezlemesi gibi pek çok yeni unsurun çalgısal müzikte tezahür edebileceği yönündedir. “Stüdyoyu bir çalgı olarak kullanma⁵” edimi, yalnızca klasik müzik bestecilerini değil, popüler kültür üreticilerini de derinden beslemiş, beslemeye de devam edecektir. Beatles bu bağlamdaki çığır açıcı ilk topluluk sayılabilir. Görünmeyen ancak beşinci elemanları sayılan prodüktörleri George Martin’in buluşları popüler kültürdeki icra-kayıt (hücum kayıt olarak da geçer) doğrusallığını kırarak, katmanlı bir yaratıcılığa neden olmuştur.

Aslında yeni ve çığır açan buluşların yokluğundan ziyade, onların gölgede kalması ve özellikle bilgisayar müziği bağlamının ne yazık ki halen kısıtlı bir çevre içinde sıkışması, insanları bilmek noktasında yalnızlaştırmaya devam etmektedir⁶. Bugünün eğitim olanaklarına baktığımızda,

⁴ Walter Ruttmann’ın “Weekend(1930)” adlı eserine referansla.

⁵ Bu kavram için: <https://www.ableton.com/en/blog/studio-as-an-instrument-part-1/>

⁶ Çalgılarda kullanılan “çağdaş müzik teknikleri” kavramını de bu bağlamda inceleyelim. Çalgıların geleneksel olmayan icra yöntemlerini açıklayan bu kavram, Batı’da “gelişkin teknikler (extended techniques)” olarak kullanılmaktadır.



eskiye oranla çok daha geçişli, dünya ile bağlantılı ve alanın güncellemelerini her an takip edebileceğimiz bir noktada olduğunu görebiliriz. Griffiths'in dediği gibi, yalnızca daha köksüz ve cesur bestecilerin yokluğundan kaynaklı bir tıkanıklık söz konusu değildir. Kanımca en temel eksik, siyasal ve toplumsal olarak artık böyle bir ihtiyacın kalmamasıdır.

20. yüzyıla değin, besteci olmayan çoğu konser icracısı, rutin olarak çağdaşları bestecileri konser programlarına koyardı. Rubinstein bunu gerçekleştiren son piyanist olarak sayılabilir. Klasik Batı müziği icraları günümüzde yoğunlaştırılmış, nadideleştirilmiş, uç noktalara taşınmış hadiselerdir. Yalnız bilet satılmasıyla değil, büyük kayıt şirketlerinin satışlarıyla da bağlantılı ticari ilkelere dayanmaktadırlar (Said, 2006: 14). Dünyada ciddi salonlarda konserler veren solistlerin, gerek oda müziği, gerekse orkestra müziğinde çağdaş bestecileri programlarına alamamaları, çoğunlukla kendi isteksizliklerinden değil, konser organizatörlerinin satış kaygılı yaklaşımlarından kaynaklanmaktadır (Barenboim, 2014). Günümüz konserlerinin boy ölçüşebileceği şey, Said'e göre "uzmanlaşmış becerinin başka (spor, sirk, dans yarışmaları gibi) kamusal sergilemeleri"dir (Said, 2006: 14).

Günümüzde yalnızca kendi müziğini icra eden bir besteci çok nadirdir ve olasılıkla "meşhur" değildir. Bernstein ve Boulez gibi bestecilikte de eşit önemli isimlerin ünleri kendi eserlerinin icracıları olmalarından gelmez. Mozart, Beethoven, Chopin ve Liszt ise öyleydiler (Said, 2005: 3). Oysaki müzik, sivil toplumun estetik ve kültürel deneyim ve edinimlerinin bir özelliği olarak yerleşiktir (Crehan, 2002: 41). Toplumların iletişim aracı ve ifade aracı olarak müzik var olagelmıştır, var şeydir (entity). Bunun toplum ya da sanat için olması meselesi aslen ikincildir çünkü halk sunulanın peşinden gitmektedir. Halk kültürü için de şehir kültürü için de, sahiplenilen eser çağlara meydan okumaktadır. Kendindenliğin yansımaması (aidiyet duygusu) ve üstel niteliklerin önemsizleştirilmesi, ne yazık ki rafineleşmiş bir sanat müziğinin halk tarafından kabul edilmesi beklentisini yok eder. Schönberg, bu durum karşısında Viyana'da 1918'de Privatauffrungen (Özel Müzik İcraları Derneği) kurar. Dernek küçük toplulukların ve yalnızca Mahler'den bu yana bestecilerin eserlerini seslendirir. Konserlerinde alkış, eleştirmenler, reklam ve kariyer dünyası yoktur. Ticari müzik yaşamından çekilen bunun türevi müzik dernekleri ve etkinlikleri, yaratıcı müzikçiler ve yakınlık duyan dinleyicileri bir araya getirmiştir (Griffiths, 2011: 239). Bu durum, günümüzde de devam etmektedir. İleri kültürler, işler durumda besteciler birlikleri ile, bunun dışındaki disiplinlerarası üretim gerek kendi sanatçı kolektifleri ya da inisiyatifleriyle, üretimlerini halen küçük ancak samimi bir biçimde devam ettirmektedirler. Avrupa'nın refah düzeyi yüksek ülkelerinde (Fransa, Hollanda, Almanya gibi) çağdaş sanat ve çağdaş müzik merkezleri, ya devlet teşviği modeliyle (Fransa-IRCAM, GRM, CCMIX, Almanya'da ZKM, TU Berlin gibi) ya da kolektif sanatçıların uzun soluklu ve halk/belediye/devlet destekli modelleriyle (İsveç-Flykingen, Norveç-NOTAM, Hollanda-STEIM gibi) devam etmektedir. Bu işlerin özelleşmiş festivalleri, yayınları, konserleri, radyo programları olmakta, maddi döngüsü kısıtlı da olsa seçimini bundan yana kullanan insanlara bir hayat sunabilmektedir.



2022 yılı itibariyle çağdaş müziğin durumuna biraz değinmekte fayda görüyorum. Pandemi sonrası dünyanın ilk aylarını idrak ettiğimiz şu günlerde, festival ve konserlerin yeniden başladığını gözlemlemek mümkün. Avrupa'nın zengin ülkelerinde pandemi süreci devlet fonlamalarıyla geçtiği için, sanatçıların üretimi sekteye uğramış gibi görünmüyor. Tam aksine, besteciler 2 yıllık süreçte ürettiği eserleri gün ışığına çıkartıyorlar, festival ve konserlerde de icraları sürerken, kayıt altına alınarak artık dünyanın gerçeği olan dijital platformlarda paylaşıyorlar. Üretim pratiklerinde ise, bilgisayar destekli tutarlı bir üretim modeline sahip spektral müzik, yerini hiper-spektralizm ve doygunculuğa (saturationism) bırakıyor. Franck Bedrossian, Yann Robin, Raphaël Cendo, Dmitri Kourliandski gibi besteciler çalgısal bestelerinde kompleks inharmonik tını arayışlarını sürdürerek, zaman zaman canlı elektronik ses işlemlerini de dahil ediyorlar. Lachenmann'ın Amerika tarafından yeniden keşfi tınısal kompozisyonun özgün bir biçimde ele alınmasını, perde odaklı olmayan bestelerin daha fazla yer tutmasını sağlıyor. Özellikle IRCAM tarafından üretilen Open Music ve pek çok yeni orkestrasyon yazılımları, kaydedilmiş ses dosyalarının analizlerini doğrudan çalgılamaya yardımcı olarak tınısal bestecilik noktasında henüz adı konmamış bir süreci başlatıyor.

Çağdaş müziğin karşılaştığı en büyük sorun, çağdaş sanattan farklıdır. Günümüz aktörleri, ressamı, dijital sanatçıları ve yazarlar eserleriyle var olabiliyorlar, besteciler müzikleriyle ancak yok olmaktadır. Yani müzik yazdıkça girdaba daha da kapılmak, kara delikte yok olmak gibi. Peki, bu şartlar altında (ya da daha da kötülerinde) besteciler nasıl bir yol izlemelidirler? Öncelikle, kitle iletişim araçlarında gazete, radyo ve televizyonun tekel olduğu sınırlama artık kalmamıştır. İnsanlar internet sayesinde varlık alanlarını “sanal” olarak genişletebilirler. Örneğin, notalarını dünyanın çeşitli ülkelerinde icracılar tarafından seslendirilebilir, kayıtlarını insanlar tarafından her amaçla (dinlemek, yayınlamak, ders malzemesi olarak kullanılmak) değerlendirilebilir, üstelik bunlardan para bile kazanılabilir. Peki, yanı başımızdaki insanların maruz kaldığı (ya da kaldığını düşündüğümüz) ve asla sizi içine almayacak düzende yer bulabilir miyiz? Bu kulvar doğrudan popüler kültürün olduğu için temel kurallar ticari olarak belirlenmektedir. Yapılan işi “sanat” değil “zanaat” olarak görerek, gereksinimler ve arz-talep ilişkisi üzerinden düşünülebilir. “Toplumsal olan müzik, yeniden inşa edilebilmesinin şartlarını çoktan kaybetmiştir (Fukuyama, 2006)” diyen Fukuyama'ya katılmayarak, dönüşümün farkında olan bestecilerin bu durumu iyi okuyabileceklerini, şanslılar ise yapıtlarının insanlarla buluşabileceğini öngörüyorum.



KAYNAKÇA

- ADORNO, T. W. (2004). *Aesthetic Theory*. New York: Bloomsbury Academic.
- ADORNO, T. W. (1973). *Philosophy of Modern Music*. New York: Seabury Press.
- ARIKAN, N., YENAL, G., TAŞPINAR, G. (1998). "Contemporary", *Altın Sözlük*, s. 315. Ankara.
- ARTUN, A. (2003). *Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BARENBOIM, M. (2014). *Kişisel görüşme*. Berlin.
- BEKKER, P., EICHHORN, A. (2013). *Neue Musik*. Bonn: Georg Olms Verlag.
- BÜRGER, P. (2003). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- CREHAN, K. (2002). *Gramsci, Culture and Anthropology*. USA: California University Press.
- EYUBOĞLU, İ. Z. (1988). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. "Yeni" içinde (s. 750). İstanbul.
- FUBINI, E. (2006). *Müzikte Estetik*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- FUKUYAMA, F. (2006). *The End of History and The Last Man*. USA: Simon and Schuster.
- DANESI, M. (2004). *Messages, Signs and Meanings*. Toronto: Canadian Scholars' Press.
- Dil Derneği. (1999). *Büyük Türkçe Sözlük*. "Yeni" içinde (s. 1453). Ankara: Dil Derneği.
- Dictionary of English. (1991). In "Contemporary". Glasgow: Longman Publishing Group.
- DUNSBY, J. (2002). *The Cambridge History of Western Music Theory*. UK: Cambridge University Press.
- GRIFFITHS, P. (2011). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- GRIFFITHS, P. (2010). *Modern Music and After*. ISBN 978-0-19-974050-5. UK: Oxford University Press.
- IDDON, M. (2013). *New Music at Darmstadt*. UK: Cambridge University Press.
- İZ, F., HONY, F. C. (1955). *An English-Turkish Dictionary*. In "Contemporary". London: Oxford University Press.
- LACHENMANN, H. (1996). *Klangtypen der Neuen Musik*". Wiesbaden: Breitkopf & Haertel.
- McCRELESS, P. (2002). *The Cambridge History of Western Music Theory*. UK: Cambridge University Press.
- Merriam-Webster. (2014). "Contemporary" içinde, www.merriam-webster.com
- NEMUTLU, M. (2007). *Ses İşçiliği*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.



ÖZKAYA, S. (2000). Sanatta Deha ve Yaratıcılık. İstanbul: Pan Yayıncılık.

ÖZER, M. C. (2013). Modernizm ve Avrupalılaşıma'nın makamsal müziğe etkileri ve günümüz bestecilerinde yansımaları. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1 (1), 46-61.

POE, E.A. (1850). The Poetic Principle. Baltimore: E. A. Society Publishing.

SAİD, E. (2005). Müzikal Nakışlar. İstanbul: Agora Kitaplığı.

SAUNDERS, F. S. (2013). The Cultural Cold War. New York: The New Press.

SIGNELL, K. (1976). Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia. Asian Music, 7 (2)

STRAVİNSKİ, İ. (2000). Müzik Sanatı. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

TARUSKIN, R. (2010). Music in the Late Twentieth Century. USA: Oxford University Press.

Türk Dil Kurumu. (2005). Türkçe Sözlük. “Yeni” içinde (s. 2165). Ankara: 4. Akşam Sanat Okulu Matbaası.

VARESE, E. (1966). The Liberation of Sound. Perspectives of New Music, 5 (1), 11-19

