T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

MORTON FELDMAN'IN ERKEN DÖNEM PİYANO MÜZİĞİ VE MÜZİĞİNİN DİĞER SANAT VE ZANAAT DALLARI İLE ETKİLEŞİMİ

MEHMET FATİH TURAN

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ AKIN ARABOĞLU

EDİRNE 2023

Tezin Adı: Morton Feldman'ın Erken Dönem Piyano Müziği ve Müziğinin Diğer Sanat ve Zanaat Dallarıyla Etkileşimi

Hazırlayan: Mehmet Fatih TURAN

ÖZET

Bu araştırmada, 20. yüzyıl Amerikalı New York Okulu bestecisi Morton Feldman'ın erken dönem piyano müziğinin yanı sıra erken dönemine yön veren diğer konular da araştırılmış, Feldman'ın erken dönemine ait öne çıkan piyano eserleri için de analizler yapılmıştır. Araştırmanın sonunda Feldman'ın diğer sanat ve zanaat dallarından nasıl etkilendiği, bu etkilerinin sonucu olarak ne gibi eserler bestelediğine dair bilgiler verilmiş, bu etkiler sonucu var olan eserlerden öne çıkanlar ise detaylıca incelenmiştir. Feldman'ın erken dönem eserlerinden öne çıkanları ve diğer sanat ve zanaat dallarının etkileri sonucu var olan bu eserleri icra etmek, incelemek veya eğitim amaçlı kullanmak isteyenler için bu araştırma, yeterli bilgiyi sunacaktır.

Feldman resim, şiir ve dokumacılık gibi sanat ve zanaat dallarından etkilenip 20. yüzyıl ve devamı için çok önemli kabul edilebilecek eserler bestelemiştir. Özellikle geç döneminde Türkiye'de yapmış olduğu gezilerde aldığı halıların Feldman'ın müzikal görüşünde ve notasyon tekniklerinde yapmış olduğu yenilikler yadsınamaz. Feldman, müzik literatürüne pek çok yeni fikir ve yeni notasyon tekniği kazandırmıştır. Bu kazandırmış olduğu yeniliklerin kaynaklarının resim, şiir, dokumacılık ile olan bağıntısının gün yüzüne çıkartılması ve Feldman'ın müziğe getirdiği yeniliklerin irdelenmesiyle bu araştırmanın pek çok müzisyene yol gösterici olması amaçlanmıştır. Araştırma, Feldman'ın adı geçen eserlerinin daha kolay anlaşılmasını, eserlerinin daha geniş müzisyen kitlelerce icra edilmesinin teşvikini sağlayacak, Feldman'ın müziğindeki sanat ve zanaat dallarının izleri müzisyenlere örnek olacaktır.

Anahtar kelimeler: Morton Feldman, Piyano, Resim, Şiir, Dokumacılık

Name of Thesis: Morton Feldman's Early Piano Music and The Interaction of His Music with Art and Craft

Written by: Mehmet Fatih TURAN

ABSTRACT

In this research, besides the early piano music of the 20th century American New York School composer Morton Feldman, other issues that shape the music of his early period were also investigated and analyzes were made for the prominent piano works of Feldman's early period. At the end of the research, information was given about how Feldman was influenced by other arts and crafts, what kind of works he composed as a result of these influences, and the prominent works as a result of these influences were examined in detail. This research will provide sufficient information for those who want to perform, examine or use these works, which are the highlights of Feldman's early works and the effects of other arts and crafts, for educational purposes.

Feldman was influenced by art and craft such as painting, poetry and weaving and composed works that could be considered very important for the 20th century and beyond. It is undeniable that the carpets he bought during his travels in Turkey especially in his late period, made innovations in Feldman's musical vision and notation techniques. Feldman introduced many new ideas and new notation techniques to the music literature. This research will guide many musicians by revealing the relationship of the sources of these innovations with painting, poetry and weaving and examining the innovations that Feldman brought to music. The research will provide an easier understanding of Feldman's works, encourage the performance of his works by wider musicians, and the traces of arts and crafts in Feldman's music will set an example for musicians.

Key words: Morton Feldman, Piano, Painting, Poem, Weaving

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans eğitimim boyunca bana yol gösterip, desteğini ve tecrübesini esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Akın Araboğlu'na, lise ve lisans eğitimim boyunca piyano eğitmenim olup, üzerimde emeği çok olan değerli hocam Öğr. Gör. Gökçe Güven'e, eğitim sürecim boyunca sergilemiş olduğum konserlerden desteğini esirgemeyen Konservatuvar Müdürümüz Prof. Dr. Ahmet Hamdi Zafer'e, kıymetli fikirleri ile yanımda olan dostum Çağatay Kurcan'a, hayatım ve tez yazım sürecimde her zaman yanımda olan sevgili anneme, babama ve kardeşime en içten teşekkürlerimi sunarım.

Mehmet Fatih TURAN

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **i**
ABSTRACT ..... **ii**
TEŞEKKÜR ..... **iii**
İÇİNDEKİLER ..... **iv**
TABLOLAR LİSTESİ ..... **vi**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **vii**
RESİMLER LİSTESİ ..... **ix**

I. BÖLÜM **1**
GİRİŞ **1**
1.1. Problem 1
1.2. Alt Problemler 2
1.3. Amaç 2
1.4. Önem 2
1.5. Sınırlılıklar 3
1.6. Varsayımlar 3
1.7. Tanımlar 3

II. BÖLÜM **5**
YÖNTEM **5**
2.1. Araştırma Modeli 5
2.2. Evren ve Örneklem 5
2.3. Verilerin Toplanması ve Çözümü 5
2.4. İlgili Literatür 6
2.4.1. Morton Feldman (1926-1987) 6
2.4.2. Feldman'ın Müziğinde Belirlenmemişlik/Rastlamsallık ve Grafik Notasyon 12

III. BÖLÜM **24**
BULGULAR VE YORUM **24**

3.1. Feldman'ın Erken Dönem Piyano Müziği 24
3.1.1. Extensions 3 (1952) 31
3.1.2. Piano Piece 1952 (1952) 37
3.1.3. Intermission 6 (1953) 42
3.1.4. Intersection 3 (1953) 48
3.1.5. Last Pieces (1959) 52
3.2. Feldman'ın Müziğinin Diğer Sanat ve Zanaat Dalları ile Etkileşimi 58
3.2.1. Resim 58
3.2.2. Şiir 86
3.2.3. Dokumacılık 97

SONUÇ 109
KAYNAKÇA 111
İNTERNET KAYNAKLARI 115

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Projections serisinin ses bölgesi grafiği 19

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Earle Brown: December 1952 13
Şekil 2. Projection 1 eserinin başlangıcı 16
Şekil 3. Projection 2 eserinin başlangıcı 18
Şekil 4. Feldman'ın erken dönem müziğinin yapısı 25
Şekil 5. Extensions 3 eserinin ilk sekiz ölçüsü 32
Şekil 6. İkinci ve dördüncü motifler arası benzerlik 34
Şekil 7. 127-129. ölçüler 35
Şekil 8. 131-132. ölçüler 36
Şekil 9. Piano Piece 1952 eserinin ilk 33 notası 38
Şekil 10. 70-74. notalar 39
Şekil 11. 160-164. notalar 39
Şekil 12. Simetri Örneği 40
Şekil 13. 18-26. Notalar 41
Şekil 14. Intermission 6 43
Şekil 15. Kromatik dizi 45
Şekil 16. A7 akoru 46
Şekil 17. Küçük dokuzlu aralıklar (üçlü öğeler) 46
Şekil 18. Küçük dokuzlu aralık (dörtlü öğeler) 46
Şekil 19. Intermission 6 eserinin dizisi 47
Şekil 20. Intersection 3 eserinin başlangıcı 49
Şekil 21. Birinci bölümün sonu ve ikinci bölüm 50
Şekil 22. Üçüncü bölümün sonu, dört ve beşinci bölümler 50
Şekil 23. Kümeler 51
Şekil 24. Last Pieces eserinin birinci bölümü 55
Şekil 25. Benzerlik örneği 56
Şekil 26. 2-7. ses grupları 56
Şekil 27. 19-21 ve 29-31. ses grupları 57
Şekil 28. 38-41. ses grupları 57
Şekil 29. Intermission 5 eserinin 22-24. ölçüleri 83

Şekil 30. For Franz Kline eserinin üçüncü sayfası 85
Şekil 31. For Franz Kline eserinin son sayfası 85
Şekil 32. O'Hara'nın Wind şiiri 91
Şekil 33. Spring of Chosroes eserinin ilk ölçüsü 101
Şekil 34. Spring of Chosroes eserinin 146-150. ölçüleri 101
Şekil 35. Spring of Chosroes eserinin 291-295. ölçüleri 101
Şekil 36. Why Patterns? 103
Şekil 37. Why Patterns? 103
Şekil 38. Patterns in a Chromatic Field 104
Şekil 39. Patterns in a Chromatic Field 105
Şekil 40. Örnek 1, Örnek 2 ve Örnek 3 106
Şekil 41. Crippled Symmetry 107
Şekil 42. Crippled Symmetry 108

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Morton Feldman 7
Resim 2. New York Okulu bestecileri (Soldan sağa: Christian Wolff, Earle Brown, John Cage, David Tudor, Morton Feldman) 8
Resim 3. Feldman'a ait bir eskiz örneği 15
Resim 4. New Directions in Music plağının kapağı 61
Resim 5. Piet Mondrian: Composition II with Red, Black, Blue and Yellow, (1929) ... 62
Resim 6. Philip Guston: Friend - To M.F. (1978) 63
Resim 7. Jackson Pollock 67
Resim 8. Jackson Pollock: Galaxy (1947) 68
Resim 9. Jackson Pollock 51 filmden bir kare (1951) 70
Resim 10. Willem de Kooning 71
Resim 11. Mark Rothko 74
Resim 12. Mark Rothko: Black in Deep Red (1957) 75
Resim 13. Rothko Şapeli'nin içi 79
Resim 14. Franz Kline 81
Resim 15. Franz Kline: Mahoning (1956) 82
Resim 16. Frank O'Hara 88
Resim 17. Feldman ve O'Hara 89
Resim 18. Feldman, koleksiyonuna ait bir halıyı incelerken 97
Resim 19. Crippled Symmetry eserine ait bir eskiz örneği 98
Resim 20. Halı dokuması örneği 99
Resim 21. Halı desenleri 108

I. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem

Morton Feldman'ın erken dönemi, geç dönemine kıyasla olgunlaşma sürecinde olan, kendine göre deneme, yanılmaları ve bu yanılmalardan doğan problemlere nasıl çözümler getirmeyi denediğini en ince ayrıntısıyla görebileceğimiz bir dönem olmuştur. Feldman'ın bu dönemdeki müziği farklı sanat ve zanaat dallarından izler taşısa da bu izler ilk bakışta kolaylıkla fark edilememiştir. Bunun başlıca sebebi, Feldman'ın neredeyse her eserinde bu izleri farklı bir teknikler ile sergilemesi ve bu izleri açıklamaya yönelik bir gayesinin olmamasıdır.

Müziğindeki sanat ve zanaat dallarının etkileri ilk olarak erken dönemine ait piyano eserlerinde görülmektedir. Bu izleri daha bariz olarak fark edebilmek için hem bestecinin o dönemki sanatçılar ile olan ilişkisi, paylaşımları, düşünceleri incelenmeli hem de döneme ait öne çıkan erken dönem eserlerindeki yansımaları karşılaştırılmalıdır. Bu eserlerin incelenmesinden elde edilen bilgi ve müzik anlayışı ile ilgili fikirler sayesinde Feldman'ın orta ve geç dönem eserlerindeki sanat ve zanaat dalı etkilerinin izlerini görmemiz daha kolay olacaktır.

Bu müzik anlayışını daha iyi anlamak için önce Feldman tanıtılmış, resim sanatına ait izlerin ilk örneği olan belirlenmemişlik ve grafik notasyonu müziğinde nasıl kullandığını incelenmiş, öne çıkan erken dönem piyano eserleri incelenip, diğer sanat dallarına ait izlerin ilk örneklerini, bu izlerden doğan problemlere orta ve geç dönem eserlerinde nasıl çözümler getirdiği karşılaştırılmıştır. Çalışma, pek çok araştırmacının ve Feldman'ın kendisine ait verilerin dikkat ile derlenip yorumlanması ile neticelendirilmiştir.

1.2. Alt Problemler

1.2.1. Morton Feldman'ın hayatı hakkında hangi verilere ulaşılmıştır?

1.2.2. Morton Feldman, müzikte belirlenmemişliği ve grafik notasyonu nasıl kullanmıştır?

1.2.3. Morton Feldman'ın erken dönem piyano eserlerinin incelenmesi ile hangi verilere ulaşılmıştır?

1.2.4. Morton Feldman, diğer sanatçılardan nasıl etkilenmiş ve bu etkiler müziğine nasıl yansımıştır?

1.2.5. Morton Feldman dokumacılık zanaatından nasıl etkilenmiş ve bu etkiler müziğine nasıl yansımıştır?

1.3. Amaç

Bu araştırma, Morton Feldman'ın erken dönem piyano eserlerinden öne çıkanları müzikal olarak inceleyerek, bu eserleri icra etmek, araştırmak veya eğitimde kullanmak isteyenler için yol gösterici olması ve Feldman'ın müziğinde diğer sanat ve zanaat dallarının ne gibi etkiler bıraktığını inceleyerek, bestecilere sadece müzisyenlerden değil diğer sanatçı ve zanaatkârlardan alabilecekleri ilhamlara önayak olabilecek bir Türkçe kaynak ortaya koymayı amaç edinmiştir.

1.4. Önem

Yapılan literatür taramasında araştırmada bahsi geçen eser ve konular hakkında Türkçe herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Araştırma, bu literatür boşluğunu doldurması, gelecekte yapılacak olan araştırmalar için kaynak teşkil etmesi ve müziğin yanı sıra araştırmanın "Dokumacılık" adlı alt başlığında bahsi geçen, topraklarımızın kadim zanaatı dokumacılığın kıymetini vurgulamak bakımından önem arz etmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma Morton Feldman'ın erken dönem müziği, erken dönemine ait öne çıkan eserleri, New York Okulu sanatçıları ilişkisi ve müziğinin resim, şiir gibi sanat dalları ve bir zanaat dalı olan dokumacılık ile olan etkileşimi ile sınırlıdır.

1.6. Varsayımlar

Bu araştırma Morton Feldman'ın erken dönem müzikal anlayışının resim, şiir, dokumacılık gibi sanat ve zanaat dallarının eserlerine etkilerinin ve erken dönemine ait öne çıkan eserleri için yapılan yapısal analizlerin, bu eserlerin yorumlanması, araştırılması için yeterli olduğunu, araştırma için yararlanılan kaynakların da bu konular için yeterli bilgi sağladığı varsayılmaktadır.

1.7. Tanımlar

Biyomorfik: Eğrisel çizgilerin kullanılarak hayvan ve bitki gibi canlı organizma formlarının dış çizgilerle oluşturulmasını karşılayan soyut sanat biçimidir.[1]

Coll'arco: Yayla çalış.[2]

Doğuşkan: Armonik sesler.[3]

Glissando: Parmağı tuş ya da telde hızla kaydırarak ses dizisini çabuk çalmak.[4]

[1] Biyomorfik Nedir?, https://www.nedirs.com/biyomorfik-nedir/ (E.T. 03.05.2023)
[2] İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 4. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 125.
[3] İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 170.
[4] İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 242.

Gürlük/Dinamik/Nüans: Müzikal seslerin yoğunluk derecelerini ve seslerin yoğunluk derecelerini gösteren güçlü-forte (f) ve hafif-piano'dan (p) kaynaklanan işaretler.[5]

Pizzicato: Keman gibi yaylı, piyano gibi vurmalı çalgılada tellerin parmakla çalınması.[6]

Puandorg: Durgu.[7]

Ses bölgesi/Ses alanı/Register: Bir grup sesin, ses sınıfının, melodinin, kısmın, enstrümanın ya da bir grup enstrümanın genişliği ve aralığı. Daha yüksek perde terimi daha tiz ses grubunu ifade eder.[8]

Ses sınıfı/Pitch class: Set teorisinde sınıf kelimesi grup anlamına gelir. Ses sınıfı ses grubu anlamını taşır. Tüm sesler birbirinin oktavı ve armonik dengidir.[9]

Sul Ponticello: Yay tele köprüye çok yakın bir noktadan sürtülür.[10]

Sinestezik: Duyu deneyimlerinin algıları harekete geçirip birden fazla kanaldan uyarılmasıyla ortaya çıkan bir algı farklılığı.[11]

---

[5] İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 163.
[6] İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 467.
[7] İrkin Aktüze, *a.g.e.*, s. 489.
[8] Register (music), https://en.wikipedia.org/wiki/Register_(music) (E.T. 03.05.2023)
[9] Pitch and Pitch Class, https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/pitch-and-pitch-class/ (E.T. 03.05.2023)
[10] Ertuğrul Sevsay, *Orkestra Çalgılama ve Orkestrasyon Sanatı*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 40.
[11] Sinestezi, https://www.tzv.org.tr/#/haber/7374 (E.T. 03.05.2023)

II. BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada, nitel araştırma modeli, kaynak ve betimsel tarama modelleri kullanılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Morton Feldman'ın hayatı, erken dönem eserleri, diğer sanat ve zanaat dallarının müziğine etkileri, örneklemini ise erken dönem piyano eserlerinde öne çıkanlardan olan *Extensions 3, Piano Piece 1952, Intermission 6, Intersection 3, Last Pieces* eserleri ve diğer sanat ve zanaat dallarından etkilenip bestelediği *For Philip Guston, De Kooning, Rothko Chapel, For Franz Kline, For Frank O'Hara, Three Voices, Spring of Chosroes, Why Patterns?, Patterns in a Chromatic Field* ve *Crippled Symmetry* eserleri oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması ve Çözümü

Bu araştırmadaki veriler; kitap, tez, dergi, e-dergi, internet siteleri ve Morton Feldman'ın yapmış olduğu röportajlar ile toplanmıştır. Feldman'ın geleneksel yöntemler ile bestelenmeyen eserlerinin incelenmesi için farklı yöntemler denenmiş ve bu yöntemler veriler ile desteklenmiştir. Ulaşılan veriler, Feldman'ın erken dönem piyano eserlerinin yapısını, icra yöntem ve tekniklerini; Feldman'ın farklı sanat ve zanaat dallarından etkilenip, bunları müziğinde nasıl kullandığı ve bu yeni tekniklerin ne olduğu, müziğinde ne gibi değişiklikler yaptığı yorumlanıp, çözümlenmiştir.

2.4. İlgili Literatür

2.4.1. Morton Feldman (1926-1987)

Morton Feldman 1926 yılında New York eyaletinin Queens şehrinde Rus asıllı Yahudi bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. İlk piyano eğitimini Ferruccio Busoni'nin (1866-1924) öğrencisi olan Vera Maurina Press (1876-1969) ile almıştır. Feldman, Press'i ve ilk müzik eğitimini şu şekilde anlatmıştır:

"Müzikle ilgili ilk hatıram (beş yaşından daha büyük değilimdir) annemin parmaklarından birini tutup piyanoda "Eli Eli"yi çaldırmasına dair. Neredeyse herkes gibi, benim de ilk öğretmenlerim çok kötüydü. Ne var ki, on iki yaşımdayken Madam Maurina Press'in himayesine girme şansını yakaladım. Madam Maurina Press, geçinmek için devrimden sonra piyano öğretmeye ve kocası ve kayınbiraderiyle birlikte bir trioda çalmaya başlamış bir Rus aristokratıydı. Aslında bakılırsa, o günlerde epey tanınıyorlardı. Onun sayesinde (öyle zannediyorum çünkü kendisi disiplin yanlısı değildi) müzisyenlikten ziyade canlı bir müzikalite fikrini benimsedim."[12]

Daha sonra ilk kompozisyon eğitimini Henry Cowell (1897-1965) ve Charles Ives (1874-1954) gibi 20. yüzyılın büyük bestecilerinin statülerinde büyük önemi olan Wallingford Riegger (1885-1961) ile almıştır. Bu eğitim aralığını Feldman şu şekilde anlatmıştır:

"Yıllar neredeyse aynı şekilde ve bu açılış cümleleri kadar gelişigüzel geçiyordu. Scriabinvari ufak parçalar besteledim. Zaten az yaptığım alıştırmaları bıraktım, en sonunda öğretmenimi terk ettim ve on beşimde kendimi benim kadar kaygısız olan Wallingford Riegger'le çalışırken buldum." [13]

[12] Bernard Friedman, *Sekizinci Caddeye Selamlar*, 1. Baskı, Lemis Yayın, İstanbul, 2017, s. 25.
[13] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 25.

Bestecilik eğitimine üç yıl sonra David Tudor'un (1926-1996) da öğretmeni olan besteci Stefan Wolpe (1902-1972) ile devam etmiş; fakat dersleri daha çok müzik hakkında tartışmalardan ibaret olmuştur. Feldman derslerden verim alamadığını düşünüp Wolpe ile olan eğitimini de bırakmıştır.



Resim 1. Morton Feldman[14]

1949 yılında Carnegie Salonunda bir Webern senfonisi konserinde büyük Amerikalı besteci John Cage (1912-1992) ile tanışma fırsatı yakalamış ve bu tanışma, Feldman'ın müzik üzerine düşüncelerinde büyük bir etki bırakmıştır. Cage, Feldman'ın hem yakın bir dostu hem de akıl hocası konumunda olmuştur. Feldman sık sık Cage'in Grand Street'teki apartmanında diğer sanatçılar ile de bir araya gelmiş, görüşmeler yapmış ve fikir alışverişinde bulunmuştur. Amerikalı soyut dışavurumcu ressam Philip Guston (1913-1980) ile de bu görüşmelerde tanışmıştır. Feldman, Cage ile olan ilk görüşmesini şu şekilde anlatmıştır:

"İlk buluşmamızda John'a bir yaylı dörtlüsü götürdüm. Uzun süre inceledikten sonra, "Bunu nasıl yaptın?" diye sordu. Aklıma Wolpe'yle sürekli

[14] "Morton Feldman"
https://www.cnvill.net/mfhome.htm (E.T. 13.04.2023)

yaptığımız münakaşalar geldi; üstelik daha bir hafta önce, Milton Babbitt'e bir bestemi gösterip sorularını elimden geldiğince akıllıca yanıtlamaya çalıştığımda bana, "Morton, söylediklerinin bir kelimesini bile anlamıyorum," demişti. Bu yüzden, John'u son derece cılız bir sesle yanıtladım: "Nasıl yaptığımı bilmiyorum." Aldığım tepki ürkütücüydü. John zıplayıp duruyor, maymunu andıran tiz bir sesle ciyaklıyordu: "Ne harika. Ne müthiş. O kadar güzel bir şey, üstelik nasıl yaptığını bilmiyor." Açıkçası, o ilk günlerde John bana içgüdülerimi takip etme icazetini vermiş olmasa müziğimin nasıl bir hal alacağını ara sıra merak ederim."[15]

Feldman aracılığıyla Wolpe'un bir diğer öğrencisi olan David Tudor da Cage ile tanışma fırsatı yakalamıştır. Tudor'u da o dönemde Cage ile kompozisyon çalışmak isteyen bir lise öğrencisi olan Christian Wolff (1934-) takip etmiştir. Earle Brown'ın (1926-2002) gruba katılma tarihi ise belirsiz olmuş ve çeşitli kaynaklarda 1950 ila 1952 yılları arasına olduğu yazmıştır. Böylelikle de tüm New York Okulu bestecileri bir araya gelmiştir.



Resim 2. New York Okulu bestecileri (Soldan sağa: Christian Wolff, Earle Brown, John Cage, David Tudor, Morton Feldman)[16]

[15] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 26.
[16] "Beyond 4'33"
https://www.newsounds.org/story/102265-beyond-433/ (E.T. 13.04.2023)

Feldman bu konu ile ilgili şöyle söylemiştir: *"1950 ve 1951 yılları arasında, John Cage, Earle Brown, Christian Wolff ve ben arkadaş olduk, birbirimizi sık sık gördük ve bir şey oldu."*[17]

Feldman, Guston gibi daha pek çok ressamla da arkadaşlıklar kurmuştur. Bu edindiği arkadaşlıklar Feldman'ın sanatın diğer dalları ile de yakından bir bağ kurmasına vesile olmuş, müziği farklı noktalardan ele almasını sağlamıştır. Yenilikçi fikirleri ve bu fikirleri mümkün kılmak için gerekli araçları üretmek için 1950 ve 1960'larda ressam, şair gibi farklı sanatların önde gelenleriyle buluşmalar yapmıştır. Bu sanatçılar topluluğu New York Okulu olarak anılmaktadır.

New York Okulu, 1950 ve 1960'larda aktif olan şair, ressam, yazar, fotoğrafçı ve müzisyenlerden oluşan gayriresmî bir oluşum olarak anılmıştır. Dönemin ressamları genellikle gerçeküstücülük, soyut dışavurumculuk, avangart, aksiyon resmi gibi sanat hareketleriyle; müzisyenler ise rastlamsallık (müzikte belirlenmemişlik), elektronik, deneysel müzik üzerine çalışmalarda bulunmuşlardır. Bu dönemin sanatçıları sadece kendi sanat dallarından olan sanatçılar ile birlikte çalışmamış, diğer sanat dallarının öncüleri ile de yakın ilişkiler kurup, fikir alışverişi yapmış ve haliyle de her bir sanatçı bu fikirleri kendi sanatlarına nasıl entegre edebilecekleri konusunda çalışmalarda bulunmuştur.

Dönemin ressamlarından olan Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-1997), Mark Rothko (1903-1970), Guston, Franz Kline (1910-1962), Bradley Walker Tomlin (1899-1953), Robert Goodnough (1917-2010), Rosemarie Beck (1923-2003), Joan Mitchell (1925-1992) New York Okulunun ileri gelen ressamları; dönemin şairlerinden olan John Ashbery (1927-2017), Barbara Guest (1920-2006), James Schuyler (1923-1991), Kenneth Koch (1925-2002) ve Frank O'Hara (1926-1966) ise birinci nesil New York Okulu'nun ileri gelen şairleri ve Wolff,

[17] David Nicholls, *Getting Rid of the Glue: The Music of the New York School*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, s. 336-337.

Brown, Cage, Tudor ve Feldman da New York Okulunun bestecileri olarak bu grubun ileri gelenleri olmuştur.

New York Okulu bestecileri; Brown, Cage, Feldman, Wolff ve Tudor'dan oluşmuştur. Ressam ve yazarlar gibi besteciler de geçmiş gelenekleri reddetmiş ve bu doğrultuda yenilikçi ve özgün fikirler geliştirmiştir. Bu bestecilerin tek bir stili olmasa da bireysel ve toplu olarak yaptıkları çalışmaların özellikle Avrupa ve Japonya'da modern müzik üzerinde derin bir etkisi olmuştur.[18] Bu topluluğun asıl amacı geleneksel kompozisyon tekniklerinden (tonalite, 12 nota tekniği gibi) vazgeçerek bir yenilik getirmek ve daha önceki bestecilerden de ilham alarak (Ives, Cowell, Edgard Varèse (1883-1965) gibi) sesin özgürleştirilmesi yolunda çalışmalar yapmak olmuştur. New York Okulu bestecileri tonalite, 12 nota (serializm) gibi tekniklerin müziği ve sesi sınırladığını; bu yüzden kompozisyonda ve icrada daha esnek olabilecek tekniklerin geliştirilmesinin gerekli olduğunu düşünmüşlerdir. Bunun için ise öncelikle besteleme süreci ve notasyonda değişiklikler yapılmasını öngörmüşlerdir.[19]

Brown'ın, Pierre Boulez'in (1925-2016) de müziğinde kullandığı 12 nota tekniğini savunması, Wolff'un Harvard Üniversitesi'nde filoloji okumaya başlaması ve Tudor'un da başka bir şehre taşınmak zorunda kalması, grubun dağılmasına sebep olmuştur. Daha sonra Feldman da kendisinin sihirli ev olarak bahsettiği ve Cage'in de yaşadığı apartmanından taşınmıştır. Her ne kadar böyle olsa da bu besteciler sık sık fikir alışverişinde bulunmaktan geri kalmamıştır.[20]

Feldman'ın neredeyse tüm eserlerinin merkezinde müziğin sesi olarak adlandırdığı bu kavrama duyduğu derin etki bulunur. Feldman, yazılarında ve röportajlarında sürekli olarak ses konusunu dile getirmiştir. Bir eserdeki sesler ile o esere ait fikirleri ve kurulu olduğu sistemi birbirinden ayırmıştır. Feldman sesleri bir motifin veya tonal bir sistemin üzerine kurmakla değil, belirli enstrüman

[18] David Nicholls, *a.g.e.*, s. 335.
[19] Clemens Gresser, *Defining the relationships between composer, performer and listener: Earle Brown, John Cage, Morton Feldman and Christian Wolff*, University of Southampton, Southampton, 2004, s. 44.
[20] Kazusa Haii, *Morton Feldman und die Maler der New York School*, University of Vienna, Vienna, 2011, s. 11.

kombinasyonlarından doğan ses renkleriyle ilişkilendirmiştir. Seslerin güzelliğinin, enstrümanların kendi tınılarında olduğunu savunmuştur. Onu rahatsız eden ise bu enstrümanların tınılarının ve renklerinin kompozisyon sürecinde ikinci plana atılması olmuştur. Feldman'ın misyonu, kompozisyon malzemelerinin duyusal yönlerini ortaya çıkartmaktır. Bu yönüyle Claude Debussy (1862-1918) ve Varèse gibi bestecilerin yolundan gittiğini söyleyebilsek de bu konuda asıl ilhamı soyut dışavurumcu ressamlardan aldığını belirtmeliyiz.

Feldman'ın müziği 1970'te radikal bir şekilde değişmiştir. Müziğinde kullandığı grafik notasyon ve bu teknikten doğan müzikte belirsizliğin yerini daha geleneksel bir kompozisyon tekniği almıştır. Bu yeni tekniğe sahip ilk eser ise 1970 yılında yazdığı *Madame Press Died Last Week at Ninety* olmuştur. Eserin başlığından da anlaşılacağı üzere bu eseri ilk piyano öğretmeni olan Press'e ithafen yazmıştır.

1973 yılında Feldman'a, Buffalo şehrinde bulunan State University of New York'un Edgard Varèse profesörü unvanı verilmiştir. Feldman 1987 yılındaki ölümüne kadar da bu okulda öğretmen olarak çalışmıştır. Sonraki yıllarda ise genellikle kesintisiz ve bir süreklilik halinde olan, nadiren yarım saatten kısa, uzun eserler bestelemeye başlamıştır. Bu eserlere örnek olarak 1985 yılında yazdığı, yaklaşık iki saat süren *Violin and Strings* ve 1983 yılında yazdığı, altı saatin üzerinde olan *String Quartet 2* verilebilir. Bu dönemki eserler genellikle düşük bir gürlüğe ve tempoya sahiptir. Eserlerin böylesine yavaş olması, müzikal elementlerin gelişimlerini de yavaşlatır ve dinleyicinin bu gelişimleri fark etmesini güçleştirir.

Feldman, pek çok enstrüman için oda müziği ve orkestra eserleri de bestelemiştir. Erken dönem çalışmalarının bazıları dışında da eser başlıklarında müzikal bir form belirtmez. Bu başlıklar daha çok hangi enstrüman için yazıldığını belirten küçük açıklamalar gibidir. Feldman, 1987 yılında pankreas kanserinden ölümüne kadar 184'e yakın eser bestelemiştir.

2.4.2. Feldman'ın Müziğinde Belirlenmemişlik/Rastlamsallık ve Grafik Notasyon

"Müzikte belirlenmemişlik" ve "belirlenmemiş müzik" kavramları İngilizcede kullanılan 'Indeterminacy in music' ve 'indeterminate music' kavramlarının Türkçedeki tam karşılığıdır. 'Şans müziği,' 'aleatori' ya da 'aleatorik müzik' kavramları ise, 'Chance Music,' 'aleatory' veya 'aleatoric music' kavramlarının Türkçe anlamlarını etimolojik açıdan eksiksiz olarak karşılar.[21]

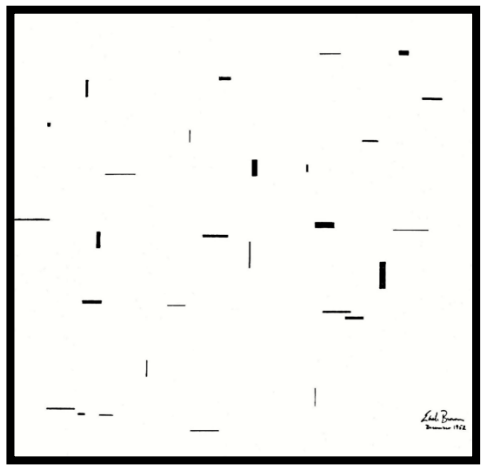
"Raslamsal (aleatory) yöntemde besteci, parçanın bir bölümünü yorumcunun değerlendirmesine bırakabilir. Bir bakıma, yönlendirilmiş bir doğaçlama yapar yorumcu. Aleatory sözcüğü, alea (zar) sözcüğünden kaynaklanır. Zar benzeri, "şansa, raslantıya bağlı" anlamı taşır. Notaların üstüne rastgele mürekkep döküp ne okunabilirse onu çalmak, nota sayfalarını bir şapkadan kura çekercesine çekmek ve ne çıkarsa o sırayı uygulamak, ya da yorumcunun birkaç sayfa yere düşürüp doğaçtan çalmayı sürdürmesi gibi doğaçlama deneyler yapılmıştır."[22]

Amerika Birleşik Devletleri'nde modern müziğin temelleri 19. Yüzyılda Ives, Cowell ve daha sonra Aaron Copland (1900-1990) ve Roy Harris (1898-1979) gibi bestecilerle, 1915'te Paris'ten Amerika Birleşik Devletleri'ne gelen Varèse ile de deneysel müziğin ilk temelleri atılmıştır. Varèse'nin müzikal fikirleri Feldman tarafından ele alınmış ve daha sonra bu fikirler daha da geliştirilmiştir. Varèse, rastlamsallık tekniğini (Feldman için: belirsiz nota ve süre) kullanarak o zamanki geleneksel kompozisyon kurallarından uzaklaşmış ve grafik notasyon kullanımıyla da New York Okulu bestecilerinin müziğe farklı açılardan bakabilmelerine vesile olmuştur.[23]

1950'ler ve 1960'lar müzikte belirsizlikle en çok ilişkilendirilen yıllar olmuştur. Sadece iki yıl içinde, Feldman tarafından bestelenen, belirli ses bölgeleri dahilinde

[21] M. Çağlar Yıldırım, *A.B.D ve Avrupa'da Rastlamsal Müzik*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2010, s.6.
[22] Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 253.
[23] Kazusa Haii, *a.g.e.*, s. 11.

icracının istediği notayı seslendirebileceği *Projection 1* eseri ve Brown tarafından bestelenen, sayfa boyunca dağıtılmış farklı uzunluk ve kalınlıklardaki dikey ve yatay çizgilerin icracının seçimlerine bağlı olarak seslendirildiği *December 1952* gibi önemli eserler bestelenmiştir. Belirlenmemiş müzik çatısı altında toplanan eserlerin belli bir sosyal ve coğrafi ortak noktası olduğu kesindir. Buna en büyük örnek New York Okulu bestecileridir. Eserlerinde notasyon gibi ortak öğelere sahip olduğu görülebilirken, daha yakından incelendiğimizde kompozisyon yaklaşımlarının önemli ölçüde farklı olduğunu görebiliriz. Aynı şekilde, belirsizliği kullanma biçimleri şüphesiz meslektaşlarının müziğindeki gelişmelerle şekillenmiştir.[24]



Şekil 1. *Earle Brown: December 1952*[25]

"John Cage, Earle Brown ve Christian Wolff ile rastlamsal müziğin öncülerinden biri olması bir yana, Morton Feldman, John Cage'in teşvikiyle geçmişteki kompozisyon sistemleriyle hiçbir bağlantısı olmayan kompozisyonlar yazmaya başlar. Sadece geleneksel armoniyi reddetmez Feldman, serial müziğin tekniklerini de reddeder. Kare, dikdörtgen şeklinde değişik boyutlarda kafesler çizerek yeni bir notasyon sistemi yaratır. Hangi anda kaç nota çalınacağını belirler ama nota seçimini icracıya bırakır."[26]

[24] Philip Thomas, *Contemporary Music Review, Determining the indeterminate*, Routledge, London, 2007, s. 129.
[25] "DECEMBER 1952 (Earle Brown)" http://umsnjip.ch/december1952.htm (E.T. 13.04.2023)
[26] Şevket Akıncı, *Öteki Caz*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2021, s. 158.

20. yüzyılda atonaliteye geçilmesinin ardından Arnold Schönberg'in (1874-1951) bu yeni müziğe on iki nota tekniği ile geleneksel besteciliğe göre sistem dışı olarak görülebilecek bir teknik getirmesi dahi kendi içerisinde bir sisteme dahildir. Feldman on iki nota tekniğini "manipülasyon metodu" olarak tanımlamıştır. Bu bizlere Feldman'ın bir sistem üzerine fikir inşa etmeyi değil, bir fikir üzerine serbest ve özgün bir sistem inşa etmeyi amaçladığını göstermiştir. Feldman'ın deyimiyle: "*Her bir yeni düşünce, bu düşünce içindeki her bir yeni fikir kendi notasyon biçimini ortaya koyuyordu."*[27]

Feldman gibi diğer New York Okulu bestecileri de ritim, nota, gürlük gibi unsurların serbest bırakıldığı bu yeni müziğe katkıda bulunmuştur. Bu müziğin sabit bir tekniği olmadığı için de geleneksel notasyonla bestelenmesi mümkün olmamıştır. Feldman bu konu ile ilgili şöyle söylemiştir:

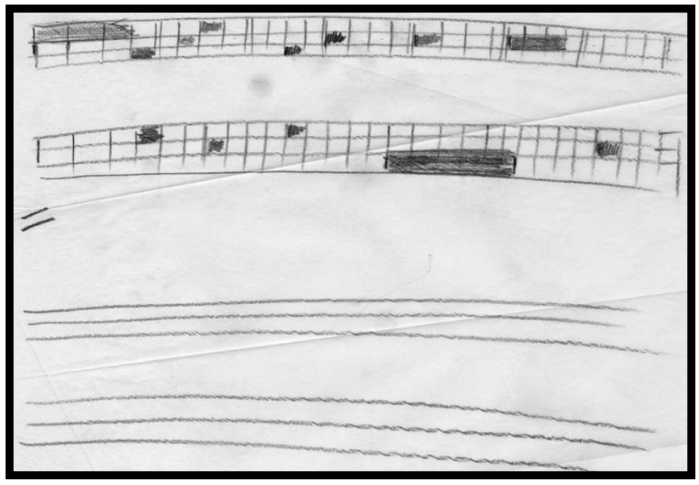
"O güne kadar, farklı müzik unsurları (ritim, perde, dinamikler, vesaire) yalnızca birbiriyle olan biçimsel ilişkileri açısından tanınıyordu. Kontrollerden vazgeçildiğinde, bu unsurların başlangıçtaki, ilksel kimliklerini kaybettiği görülür. Ancak bu unsurların kompozisyon içerisinde birleştirilebilmesi bu kimlik sayesindedir. Bu kimlik olmadan birleştirme de olmaz. Bunun sonucunda, belirlenmemiş bir müziğin ancak faciaya açacağı ortaya çıkar. Biz bu facianın gerçekleşmesine izin verdik. Ardında ses vardı – her şeyi birleştiren oydu."[28]

Feldman'ın grafik notasyona ve müzikte belirlenmemişliğe yönelişi, soyut dışavurumcu ressamların eserlerinde kullandıkları renkleri kendiliğinden bir araya getirme çabası sonucunda gerçekleşmiştir. Bu grafik notasyon ve müzikte belirlenmemişliğe ilk örnek, 1950-1951 yılları arasında yazdığı *Projections* serisi olabilir. Besteci icracılara belirli sınırlarda seçim olanağı tanımıştır. Eserde seçilecek olan notalar ve nota süreleri icracıya bırakılmış olsa da notaların dahil olduğu ses bölgeleri (register) ve ritim kesin olmayan hatlar ile belirlenmiştir. İcracı notanın tiz mi, pes mi yoksa orta ses bölgesine mi ait olduğunu takip edip ona göre bir nota seslendirir. Ritim de aynı

[27] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 51.
[28] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 51-52.

seslerin frekansı gibi belli sınırlar içerisinde icracıya bırakılsa da kesin olmayan hatlar ile bu ritimler de besteci tarafından belirlenmiştir.

Resim 3'te Feldman'a ait eskiz örneklerinden birini görebiliriz. Bu örneği *Projections* eserlerinin notasyonuyla kıyasladığımızda, eskizdeki üç satırın ses bölgelerini, satırlarda bulunan siyah kutucukların ise bu ses bölgelerine ait notaları temsil ettiğini söyleyebiliriz. *Projections* serisinin notasyonunda da olduğu gibi bu eskizde de seslerin bulunduğu ses bölgeleri belirgin olmayan bir sınır içerisindedir. Eskizin hangi enstrüman düşünülerek oluşturulduğu belirtilmediği için enstrümanlar kesin olarak bilinemese de Feldman'a ait bir piyano eseri olan *Intersection 3*'de kullanılan notasyonla benzerliği dikkat çekicidir. Bu benzerlikle yola çıkılırsa, eskizin bir piyano eseri planı olduğu söylenebilir.

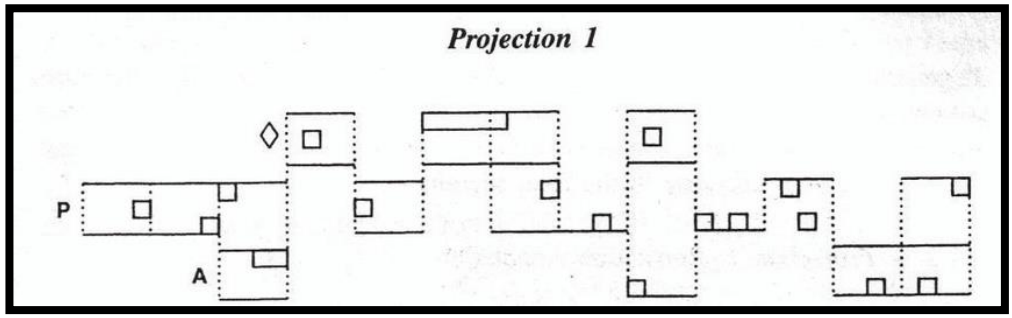


Resim 3. Feldman'a ait bir eskiz örneği[29]

Projections serisinde, viyolonsel için yazılan *Projection 1* (1950), flüt, trompet, piyano, keman ve viyolonsel için yazılan *Projection 2* (1951), iki piyano için yazılan *Projection 3* (1951), keman ve piyano için yazılan *Projection 4* (1951), üç flüt, trompet, iki piyano ve üç viyolonsel için yazılan *Projection 5* (1952) olmak üzere toplamda beş eser bulunur. İlki dışındaki diğer tüm eserler oda müziği için yazılmıştır. Özellikle

[29] David Cline, *The Graph Music of Morton Feldman*, 1. Baskı, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, s.12.

Projection 2 ve *Projection 5* eserleri büyük topluluklar için yazılmıştır. (Sırasıyla beş ve dokuz icracıdan oluşur.) *Projection 3* ve *Projection 4* ise ikili (duo) için bestelenmiştir. Serideki her bir eser benzersiz bir enstrümantasyona sahip olmakla kalmamış, aynı zamanda her biri farklı bir enstrüman türünün topluluğunu da ayrı olarak bünyesinde barındırmıştır. Feldman, eserlerin farklı kombinasyonları barındırıp barındıramayacağını görmek için grafik notasyonu test etmiştir. Amacının bir çeşitlilik yakalamak olmadığı çok açıktır; öyle ki bu sonuca enstrüman çeşitliliğine bakarak varabiliriz. [30]



Şekil 2. *Projection 1* eserinin başlangıcı[31]

Ünlü çellist Seymour Barab (1921-2014) için yazılmış olan *Projection 1*'de pizzicato, coll'arco ve doğuşkan gibi teknikler bulunur. Şekil 2'de *Projection 1* eserinin notasyonu görülebilir. Belirtilen P, A ve ◇ işaretleri icra tekniklerini ifade etmek için kullanılmıştır. "P" pizzicatoyu, "A" coll'arcoyu, "◇" ise doğuşkan çalımı gösterir ve her satır belirli bir tekniğe atfedilmiştir. Satırlarda bulunan kutucuklar notaları temsil eder. Kutucukların uzunluğu notaların süresinin uzunluğunu, bulundukları konum ise seslerin tiz, pes veya orta ses bölgesine aidiyetini belirtir. Feldman, erken döneminin en öne çıkan bu serisi hakkında şöyle söylemiştir:

"Amacım bestelemek değil, sesleri burada yeri olmayan bir kompozisyon retoriğinden arınmış biçiminde zamanın içine yansıtmaktı. İcracıyı (yani kendimi) belleğe (ilişkilere) bulaştırmamak için ve artık seslerin içkin bir sembolik biçimi

[30] Ryan Vigil, *Compositional Parameters: "Projection 4" and an Analytical Methodology for Morton Feldman's Graphic Works*, Perspectives of New Music, Seattle, 2009, s. 234.
[31] "Lecture on Something (ca. 1950)"
http://www.ayearfrommonday.com/2011/11/lecture-on-something-ca-1950.html (E.T. 13.04.2023)

bulunmadığından, belirlenmemişliklere perdeleri göz önünde bulundurarak izin verdim. Projection serisinde yalnızca ses alanı (yüksek, orta ya da alçak perdeler), zaman değerleri ve dinamikler belirlenmişti."[32]

Bu açıklama ve eserlerin başlıkları, Varèse'in "Sound Projection" ve "Projection of Sound in Space" fikirlerinin Feldman üzerindeki etkilerini işaret eder. Feldman, Varèse'in alışılmışın dışındaki kompozisyon yaklaşımlarına, geleneksel bestelemeden kaçınmasına ve eserlerinde bulunan hareketsiz sonik dokulara (sonic textures) ve üç boyutlu efektlere özellikle hayran kalmıştır.[33] Feldman, Varèse'nin müziğini "yüzen heykellere" benzetmiştir.[34] Varèse'in yanı sıra resmin de *Projections* eserlerinde büyük bir önemi vardır. Eserlerdeki durağanlık, Rothko ve Guston resimlerini hatırlatır. Feldman şöyle söylemiştir:

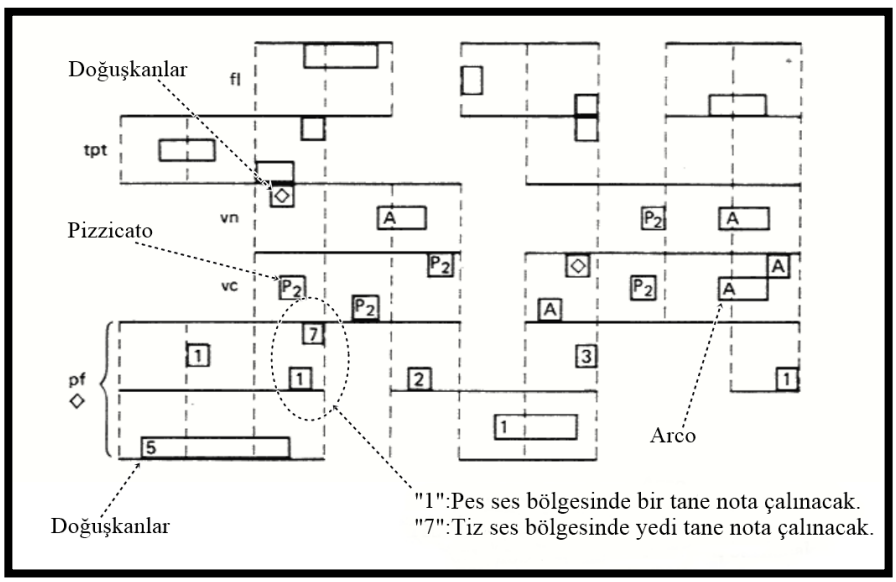
"Rothko ya da Guston'da bulunan durağanlık dereceleri, belki de resimden müziğime aktardığım en önemli unsurlardır. Bana göre durağanlık, dizi ve motif, tüm simetri ve asimetri sorularını geçersiz kılar."[35]

Eserlerin belirsiz ve öngörülemez oluşu, melodik ve armonik sürekliliğin olmasını engellemiştir. Geleneksel olarak birincil öneme sahip olan notanın belirlenmesi, bu eserlerde ikinci plana atılmıştır. Bunun yerine ses renkleri, müzik içi ataklar, gürlükler, tını kombinasyonları ve ses yoğunluğu gibi geleneksel eserlerde ikinci plana atılan hususlar titizlikle belirtilmiştir. Feldman bu seride bulunan her bir eserle farklı bir enstrümantasyon keşfinde bulunup farklı tını ve ses renkleri üzerinde çalışmıştır.[36]

Projection 2'de, serinin diğer tüm eserlerinde olduğu gibi piyanoda doğuşkan tekniği kullanılmıştır. Piyanoda doğuşkan tekniği, bir el bir veya birkaç tuşa ses duyulmayacak şekilde basarken, diğer elin tuşları normal şekilde çalması sonucu elde

[32] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 27.
[33] Sabine Feisst, *Morton Feldman's Indeterminate Music*, Mode Records, New York, 2002 (CD notu), s. 1.
[34] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 147.
[35] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 147.
[36] Sabine Feisst, *a.g.e.*, s. 1.

edilir. Bu teknik uygulanırken sağ pedal (sustain) kullanılmaz. *Projection 2*'de kullanılan bir diğer teknik ise trompetin, kapağı açık olan piyanonun içine doğru çalmasıdır. Bu teknik sayesinde piyanonun bazı doğuşkanları çıkartması sağlanmıştır. Grafik notasyonun işleyiş biçimi *Projection 2*'de olduğu gibi serinin diğer eserlerinde de *Projection 1* ile benzerdir. Kutucukların ve bulundukları pozisyonun işlevi aynı olup, farklı olarak bu eserde icra teknikleri enstrüman içerisinde farklı satırlara ayrılmamıştır; ayrıca seride piyanonun da yer aldığı ilk eser olmasından dolayı, Feldman piyanoda diğer enstrümanlardan farklı bir grafik yazımına gitmiştir. Piyanoya ait kutuların içindeki numaralar, anlık olarak kaç notanın çalınması gerektiğini gösterir.



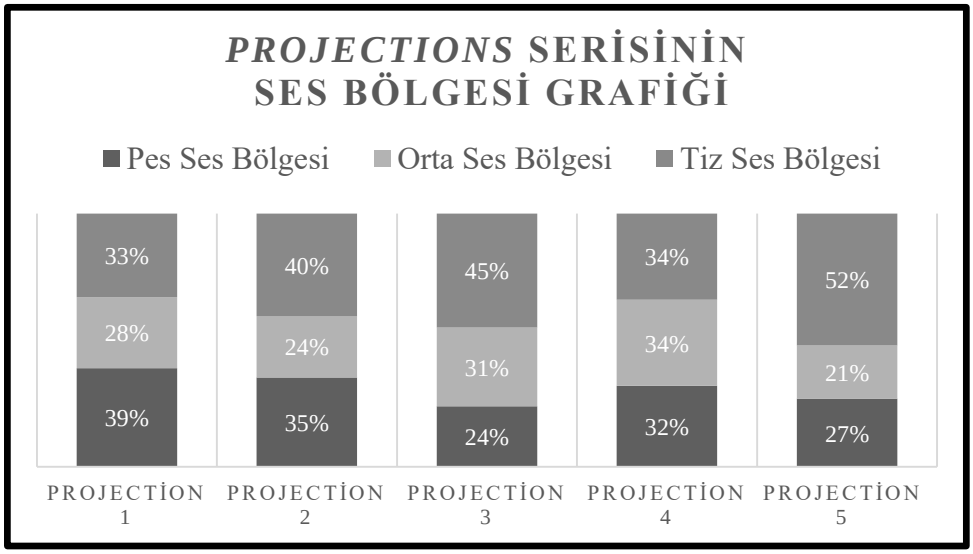
Şekil 3. *Projection 2* eserinin başlangıcı[37]

Projection 3 ve *Projection 4* ikili için yazılmış olup, piyano ve yaylı enstrümanlarda kullanılan teknikler ve grafik yazımlar aynıdır. Kullanılan enstrümanların gürlüklerinin düşük olmasının yanı sıra vuruşların da eşit olması beklenmiştir. *Projection 5*'te ise kullanılan enstrüman çeşitliğinden meydana gelen müzikal renklerin zenginliği

[37] "Morton Feldman"
https://www.cnvill.net/mfgriff.htm (E.T. 13.04.2023)

ve üst üste binen çok sayıda sesin oluşturduğu efektler ile serinin diğer eserlerinden farklıdır.[38]

Projections serisinde kullanılan ses bölgeleri her eserde farklı olmakla birlikte, özellikle *Projection 1* ve *Projection 5* arasındaki ses bölgeleri arasındaki ciddi fark Tablo 1'de görülebilir.



Tablo 1. *Projections* serisinin ses bölgesi grafiği[39]

Projections serisinin yanında Feldman belirsizliğin ön planda olduğu çok sayıda piyano eseri de yazmıştır. Bu eserlerin detaylı incelemeleri "Feldman'ın Erken Dönem Piyano Müziği" başlığı altında detaylı olarak incelenmiştir.

"İlerleyen zamanlarda, her ikisi de orkestra için olan Intersection 1 ve Marginal Intersection'ı yazdım. Bu iki grafik parçada da yalnızca belirli bir zaman yapısı içinde enstrümanın yüksek, orta ya da alçak ses alanı kullanacağı belirtilmişti. Bu yapı içindeki girişler, perde ve dinamikler icracı tarafından istenildiği gibi seçiliyordu."[40]

[38] Sabine Feisst, *a.g.e.*, s. 1.
[39] David Cline, *Allover Method and Holism in Morton Feldman's Graphs*, Perspectives of New Music, Seattle, 2013, s. 72.
[40] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 27.

Feldman, belirlenmemiş müzik tekniğinin ardından melodinin serbest kalması ve icracının özgürleşmesi gibi sonuçlar doğrultusunda bu fikirden vazgeçmiştir. Buna göre Feldman'ın eserlerinde duymak istediği ile fikirleri arasında bir çelişki olduğu anlaşılmaktadır. İcracılar notalarda verilen talimatları doğru bir şekilde uyguluyor olsalar da bu Feldman'ın arayışta olduğu ses dünyasını yansıtmamıştır. Feldman'ın kendisinin de belirttiği gibi, asıl problem icracının kendisinde değil, notasyondadır. Feldman bu konu ile ilgili şöyle söylemiştir:

"Yıllarca grafik müzik yazdıktan sonra onun en önemli kusurunu keşfetmeye başladım. Yalnızca melodiyi serbest bırakmıyor, icracıyı da özgürleştiriyordum. Grafiği asla bir doğaçlama sanatı olarak görmemiştim; bana göre soyut bir ses serüveniydi. Bunun farkına varmam önemliydi, çünkü icracılar kötü bir etki bıraktığında bunun onların üslup kusurlarından ziyade, benim onların varlığının hissedilmesine izin veren geçiş ve devamlılıklara dahil olmayı sürdürmemden kaynaklandığını anlamıştım. 1953 ile 1958 arasında grafiği terk ettim. Yöntem kesin olmayacaksa sonuçlar son derece belirgin olmalı, diye düşünüyorum. Artık bu belirginlik hissinden yoksundum."[41]

Buna rağmen 1966'da Londra'da düzenlenen bir atölyede, Feldman'ın flüt, trompet, keman, viyolonsel ve piyano için bestelediği *Projection 2* eseri çalışmasında eseri yorumlayan piyanist aksi belirtilmediği için küçük üçlü bir aralık çalmış ve bu yüzden azarlanmıştır. Bu da bize icracının iradesinin, bestecinin iradesine boyun eğdiğini ve Feldman'ın "*Grafiği asla bir doğaçlama sanatı olarak görmemiştim"* sözüyle de bestecinin, müzikte belirsizliği bir doğaçlama, müzikte serbestlik unsuru olarak görmediğini göstermiştir.

"Doğaçlama denen eylem aslında hızlandırılmış bestedir, beste doğaçlamanın yavaşlatılmış halinden başla bir şey değildir. Hatta bazı çağdaş besteciler bazı eserleri

[41] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 27-28.

için doğaçlama terimini tercih ederler […] John Cage, Morton Feldman ve takipçilerinin çoğu grafik eserleri, özünde yönlendirilmiş doğaçlamadır."[42]

Belirsiz müzikte önden titiz bir hazırlık yapılası bu müzikal fikre aykırı olsa da piyanist Philip Thomas'a (1972-) göre Feldman'ın bu erken dönem eserlerinin önceden ciddi bir provaya tabi tutulması gerekmektedir. Özellikle oda müziği eserleri koordine çalışma gerektirdiği için müziğin yapısı ve koreografisi öğrenilmeli ve belki de titiz bir prova ile birlikte eserin partisyonu hazırlanmalıdır. Nihayetinde Feldman'ın grafik eserlerinde belirsizliği kullanması, müziğindeki geleneksel duruşunun sonucu olarak başarısız sayılmasına sebep olmuştur.[43]

"Feldman'ın doğrudan doğruya geleneksel notalama yoluyla yazılmış yapıtları bu bestecinin yaratış gücünün tanıtları olmakla birlikte "Graph" yöntemiyle yazdıkları, yaratış oluşumunun önemli bir bölümünü yorumcuya bıraktığı için, bestecinin kişisel özellikleri üzerinde bir yargıya varılmasını güçleştirmektedir. Ne var ki, çalgıcıyla bestecinin iş birliğini sağlayan yoldamların gelişedurduğu bir çağda, bu yolda yargılar için yeni dayanaklar gerekir."[44]

Feldman'ın grafik notasyonu terk etmesinin ardından aradığı tekniği *Extensions for Three Pianos* eserinde kullandığı gibi geleneksel notasyon ile bulacağını ummuşsa da eserin fazla tek boyutlu ve esnek olmaması Feldman'ın tekrar grafik notasyona dönmesine sebep olmuştur. Bu grafik eserler, 1959 yılında yazdığı *Atlantis* ve 1961 yılında yazdığı *Out of Last Pieces* olmuştur.

"John Cage'in ilk hayranlarından Morton Feldman Out of Last Pieces adlı orkestra eserinde yorumcuya hiçbir nota ya da ritim vermez. Tek verilen şey ya akor ya

[42] Şevket Akıncı, *a.g.e.*, s. 215.
[43] Philip Thomas, *a.g.e.*, s. 131-132.
[44] İlhan Mimaroğlu, *Müzik Tarihi*, 5. Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995, s. 161-162.

da belirli vuruşta çalınacak nota sayısıdır, çalgı perdelerine (genelde tiz) dair genel kurallar ve dinamik şiddettir."[45]

Aynı zamanda tekrar belirsiz müziğe dönmesiyle de 1960 ve 1961 yılları arasında *Durations* serisini bestelemiştir. Feldman *Durations* serisi için şöyle söylemiştir:

"Duration'da ise her enstrümanın kendi ses dünyasında kendi hayatını yaşadığı daha karmaşık bir stile ulaştım. Parçaların tümünde enstrümanlar aynı anda başlıyor, ardından belli bir genel tempo içinde kendi sürekliliklerini seçebiliyorlar. Melodilerin kendileri ise belirli."[46]

Beş eserden oluşan *Durations* serisi ile Feldman müzikte yeni bir zaman kavramı keşfetmiştir. Feldman bu eser ile sesin zaman içinde özgürce gelişebilmesini sağlamıştır. Ölçü ve ölçü çizgilerinden arınmış partisyonun üzerinde, vuruşları belli olmayan siyah, sapsız nota başları yer almıştır; bu yüzden hangi enstrümanın ne zaman çalacağı belirgin değildir ve icracılar kendileri belirledikleri tempo dahilinde notaları seslendirebilir. Eserlerin performans notlarında besteci, düşük gürlüklerin yanı sıra eserlerin minimum atak ile çalınması gerektiğini belirtmiştir.[47] Feldman, bu eserlerin nota üzerinde birbirinden farksız görünmelerine karşın her birinin farklı biçimlerde bestelendiğini belirtmiştir. Bu konudan şu sözleriyle bahseder:

"Durations 1'de belli enstrümanların bir arada oluşu istiflenmiş bir ses kaleydoskopu hissi veriyordu. Bu etkiyi yaratmak için her sesi ayrı ayrı yazdım, zaman aralıklarını bir sonraki melodiyi duyduğumuz anda öncekini silecek ya da sıfırlayacak biçimde seçtim. Tubanın kullanıldığı bir sonraki Duration'da, kullanılan üç enstrümanın ağırlığı, hepsine tek bir enstrümanmış gibi yaklaşmamı sağladı. Sesleri seyreltip yoğunlaştırarak imgeyi korudum. Durations 4'te bu ikisinin bir kombinasyonu vardı. Burada biraz daha hassas davranarak metronum ölçülerini de verdim. Aynı zamanda

[45] Şevket Akıncı, *a.g.e.*, s. 157.
[46] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 28.
[47] Sabine Feisst, *a.g.e.*, s. 1.

enstrümanların kendi renklerini diğerlerinde olduğundan daha çarpıcı biçimde korumalarına izin verdim."[48]

Durations serisinde kullanılan, enstrümanlar arasındaki bağımsız tempo tekniği, Feldman tarafından daha önce de kullanılmıştır. 1957 yılında yazdığı *Piece for Four Pianos* ve 1961 yılında yazdığı *Intervals* eserleri bu besteleme tekniğine örnek olarak gösterilmiştir. Bu tekniği Boguslaw Schaffer (1929-2019), *Introduction to Composition tome* adlı kitabında *asynchronous temporal process* (asenkron zamansal süreç) olarak terimleştirmiştir. Bir bakıma *Durations* serisi, *Projections* serisi ile Feldman'ın geç dönem eserlerinden olan *Triadic Memories* arasındaki köprüdür.[49] Feldman, *Projections* serisinde belirsiz bıraktığı nota ve vuruşların sonucu olarak icracıların doğaçlamayı andıran performanslarından şikâyet etmiş ve daha geleneksel notasyon biçimlerine geçmiştir. *Durations* serisi, farklı melodik yapılar ve sesler birbirlerinden bağımsız ilerlerken, aynı anda da nasıl bir bütün olabilecekleri ile ilgili bir deney örneğidir.

[48] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 28.
[49] "Feldman's "Durations I" a discussion", https://www.cnvill.net/mfsani1.htm (E.T. 30.01.2023)

III. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

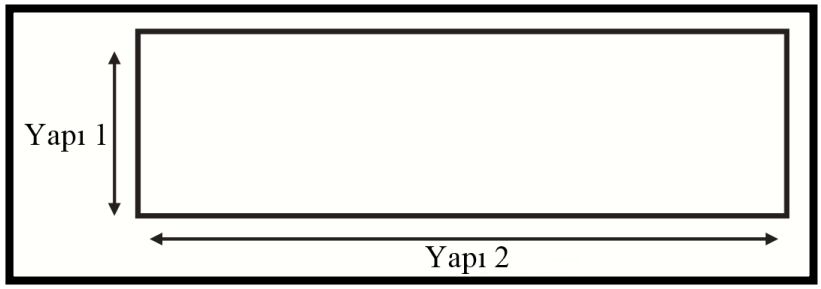
3.1. Feldman'ın Erken Dönem Piyano Müziği

"Zen ve ona bağlı Doğu felsefelerini araştırması Cage'i büyük ölçüde etkilemiştir. Doğrudan Cage ile çalışan Morton Feldman'ın eserlerindeki yumuşaklık ve güçsüzlük Doğu etkilerinin bir sonucudur."[50]

"Morton Feldman arkadaşı Brian O'Doherty'ye müziğinin yüzeyinin ne olduğunu sorar ve şu cevabı alır: "Bestecinin yüzeyi bir kuruntudur, ama bu kuruntusunun gerçek bir şey yerleştirir: ses. Ressamın yüzeyinde kuruntu resme yerleştirdiği gerçek bir şeydir." Feldman, O'Doherty'ye yüzeyi olan bir müzikle yüzeyi olmayan bir müziğin ayrımını yapmasını ister, O'Doherty'nin cevabı ise şöyledir: "Yüzeyi olan bir müzik zaman ile tertip edilir. Yüzeyi olmayan bir müzik ise zamana boyun eğer ve ritmik bir progresyona dönüşür." Feldman sorar: "Beethoven'ın yüzeyi var mıdır?" O'Doherty "Hayır. Yüzeyi olan tek müzik seninkisi," diye cevaplar."[51]

Feldman'ın 1952'nin başlarından kalma eskiz defterlerindeki ek açıklamalar arasında, onun kavramsal müzik modellemesini ve besteleme tekniğini anlamak için çok önemli olan birbiriyle yakından ilişkili iki şema bulunur. Bu şemalardan biri aşağıdaki gibidir.

[50] Şevket Akıncı, *a.g.e.*, s. 311.
[51] Şevket Akıncı, *a.g.e.*, s. 159.



Şekil 4. Feldman'ın erken dönem müziğinin yapısı[52]

Müziği duraklama ve susların yerini dolduran sesler olarak düşünürsek müzikte bir yapı yaratmak imkansızdır. Müziğin müzikal yapısının doğrusal olarak inşa edilmesi mümkün değildir. Bu müzikal yapı bir bütün olarak görülmelidir. Zaman yapısı (Yapı 2), bir ressamın tuval üzerindeki resminde, bir mimarın dört duvarında veya bir mühendisin nehrin karşısındaki köprüsünde olduğu şekliyle müzik yapmamızı mümkün kılar. Bu yapı daha sonra bize temel malzemelerin ne olduğunu ve neyin gerekli neyin gereksiz olduğunu sormamızı sağlar. Bu yapılar bize temel malzemelerin tam bir eşitlik halinde olduğunu göstermiştir.[53]

Yapı örneğinde de görüldüğü üzere Feldman, erken döneminde iki boyutlu modellere yönelmiştir. Şekil 4'te Yapı 1 tını ve müzikal materyali, Yapı 2 ise zamanı gösterir; yani müzikte zaman ve tını bir bütündür. Bu müzikal yapılar doğrusal ilerlemezler. Bu da bize Feldman eserlerinin bir ressamın tuvalindeki resim gibi bir bütünlükle inşa edildiğini göstermiştir. Bu şeklin o dönemdeki Pollock tuval ölçülerine benzemesi ise bir rastlantı değildir. Wolff, Feldman'ın erken dönem eserlerindeki besteleme yöntemi ile alakalı şöyle söylemiştir:

"Feldman, el yazmalarını duvara asarak çalışırdı, böylece geri çekilip onlara bir ressamın resme baktığı gibi bakabilirdi. Eserlerine doğrusal bir yapıdan ziyade bir tuval gibi bakardı."[54]

---

[52] Alistair Noble, *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*, Ashgate Publishing, Farnham, 2013, s. 3-5.
[53] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 3-5.
[54] David Patterson, *John Cage Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, 1. Baskı, Routledge Press, New York, 2001, s. 72.

Wolff'un verdiği bu örnekteki çalışma biçimi özellikle Kooning'e benzerlik gösterir. Kooning, resim yaparken uzun fırçalarla çalışmıştır ve resimlerinde yapmış olduğu ufak fırça darbelerinin sonuçlarını tuvalden uzaklaşıp resmini uzaktan seyrederek görebilmiştir. Feldman da notaları sesleri yazmak için bir araç olarak değil, kendi başına bir sanat eseri olarak görmüştür.

Bir başka eskiz defterinde Feldman, şekil örneğindeki tını ekseninin (Yapı 1) üst ve alt sınırlarının piyanonun aralıkları ile tanımlandığı bir varyantını çizmiştir. Feldman'ın tınıdan kastı tam olarak belli olmasa da ses perdesini ve ses tonunu ifade ettiğini söyleyebiliriz. Bu yapı örnekleri, müzikal malzemelerin zaman içinde tını ve perde eksenleriyle doğrusal olmayan bir alanda konuşlandırıldığını anlamamızı sağlamıştır. Bu sayede Feldman'ın müziğindeki form ile geleneksel form biçiminin farklarını daha ayrıntılı görebiliriz.

Feldman'ın geç dönem ile erken dönem eserlerini karşılaştırdığımızda en dikkatimizi çeken fark, geç dönem eserlerinin erken döneme kıyasla çok daha uzun ve büyük eserler olmasıdır. Erken dönem eserleri de diğer bestecilerin eserlerine kıyasla uzun olsalar da Feldman'ın geç dönem çalışmalarının uzunluğu dikkat çekecek boyutlardadır. Bazı geç dönem eserlerinin yaklaşık süreleri ise şu şekildedir:

Triadic memories (1981): 1 saat

For John Cage (1982): 1 saat

String Quartet No. 2 (1983): 6 saat

Belirsizlik Feldman'ın erken dönem müziğinin temel bir özelliğidir. Feldman'ın 1950'lerdeki çalışmalarını post-modernist olarak mı yoksa 20. yüzyılın başlarındaki modernizmin bir sonucu mu olduğunu anlamak ise pek mümkün olmamıştır. Bunun sebeplerinden biri Feldman'ın müziğinin çoğunlukla ne tonal ne de atonal olmasıdır.[55]

[55] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 8.

Feldman'ın müziğinde, diğer atonal müzik bestecilerindeki gibi müzikal bir gerilim hissedilmez. Vahşi olmayan bu müzik, Feldman'ın geç ve erken dönemlerinin belki de en değişime uğramayan özelliğidir. Feldman'ın müziğindeki düşük gürlüğün bir sebebi Bálint András Varga'nın (1941-2019) Iannis Xenakis (1922-2001) ile yaptığı söyleşilerin birinde geçmektedir:

"Bálint András Varga: Morton Feldman'ın müziğinin ilginizi çektiğini biliyorum. Ona müziğinin neden çok yumuşak olduğunu sorduğumda bana seslerin ancak böyle duyulabileceğini söylemişti. Hücumu ve sesin nasıl sönümlendiğini duyabiliyorsunuz. Yüksek seste tüm bunlar duyulamaz oluyor. Iannis Xenakis: Bu doğru. Evet."[56]

Feldman, eserlerinde en küçük müzikal motifi dahi genişletmiş, çeşitlemiş ve sesleri farklı yollar ile deneyimlememizi sağlamıştır. Müziği herhangi bir melodik yapıyı veya bir motifi takip etmek üzerine kurulu gibi hissettirmez. Feldman daha çok birbirine bağlı olan sesleri ve o seslerin arasındaki bağlantılar ile ilgilenmiştir. Müziği, uyumlu melodilerin bir süreklilik ile dinleyiciye sunulması gibi değildir. Duyurulan her nota, bir ressamın renk paletindeki renkler gibi farklı bir karaktere sahiptir. Bir resimdeki renk ve doku değişikliklerinin pürüzsüzlüğü gibi Feldman müziğinde de notaların ve müzikal renklerin geleneksellikten kopuk olan pürüzsüzlüğünü görebiliriz. Aynı anda tınlayan iki farklı notanın öncesi, sonrası ve hatta çok önce ve sonrası, bize Feldman eserlerindeki bütünlüğü gösterir; sonuç olarak da deneyimimiz, bir ressamın tuvalinin bütünü gibi hissettiren bir müziktir.

"Sabit olmayan ritimler, sessizlikler, kesintiye uğrayan ses "gölgeleriyle" doludur müziği. Genellikle yumuşak, sessizliklerle nefes alan ve yavaş yavaş gelişen bir müziktir Feldman'ınki."[57]

[56] Bálint András Varga, *Iannis Xenakis ile Söyleşiler*, 1. Baskı, Lemis Yayın, İstanbul, 2014, s. 161.
[57] Şevket Akıncı, *a.g.e.*, s. 158.

"Sessizliklerin bestecisi Feldman'ın müziğinin de tanınmaya değer olduğunu, dinleyiciyi kendisiyle baş başa bırakarak özgül bir dinleme önerisi sunan, yeni bir "kulak" öneren bu müziğin bambaşka bir alımlama ortamını koşulladığını bir kenara not eder…"[58]

Feldman'ın New York Okulu sanatçıları ile tanışmadan önce bestelediği eserler hem geleneksel notasyon ile yazılmış hem de belli bir müzikal formu temel almıştır. Müzikal olarak geleneksel bir yaklaşıma da sahiptir. Örneğin, 1943 yılında Béla Bartók (1881-1945) için bir piyano sonatı ve 1946 yılında viyolonsel ve piyano için bir sonatin bestelemiştir. Bu eserlerin isimlerinden de belli olduğu üzere bir formu baz aldıkları açıktır. Sonraki yıllarda Feldman, sadece bir besteci olarak kendi gelişimi açısından değil, aynı zamanda yıllarca geniş etkisinin sonucu olarak döneminin ve sonrasının sanatçılarına ışık tutarak büyük bir öneme sahip olmuş olan grafik notasyon ile bestelenmiş eserler yazmıştır.

Feldman'ın 1950'lerdeki Cage ile olan sohbetleri neticesinde müziğinde bazı değişimler meydana gelmiştir. Bu değişimlerin sonucundan Feldman çok memnun kalmamış, kendisinin kısa bir dönem Cage'in etkisinde kaldığını düşünmüştür. Daha sonraki yıllarda Feldman, çalışmalarını Cage'in önerilerinden biraz daha ayrı tutmuş ve Cage'in onun öğretmeni olmadığını dahi belirtmiştir. Feldman yazı ve röportajlarında Cage ile arkadaşlığından sık sık bahsetse de özel olarak Cage'in müziğinden nadiren söz etmiştir. Feldman, Cage ile olan tek anlaşmazlığının, Cage'in "sürecin çalışma yöntemi açısından doğayı taklit etmesi gerektiği" beyanı olduğunu belirtir. Cage bu ifadesini "Her şey müziktir" diyerek de dile getirmiştir.[59] Feldman bu konu ile ilgili şöyle söylemiştir:

"Cage'in sunduğu şey adeta bir teslim oluştur. Öğrettiği şey sanata ulaşmanın herhangi bir yolu olmadığı gibi, ulaşmamanın da yolunun olmadığıdır. Yakın ve kıymetli bir arkadaşım benim Cage'e duyduğum ısrarlı hayranlığa sinirlenmişti. Nasıl böyle

[58] Özkan Manav, *Mehmet Nemutlu, Müzikte Alımlama*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 215.
[59] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 13.

hissedebiliyorsun, demişti, adamın savunduğu her şey senin müziğini hükümsüz kılarken?"[60]

Cage, Feldman'ı kişisel olarak yeni fikirler bulma konusunda teşvik etse de doğrudan Feldman'ın çalışmalarıyla ilgili büyük bir ilgiye sahip olmamıştır. Feldman'ın müziği hakkındaki görüşleri sadece birkaç eser ile sınırlıdır. Bu eserler Cage için de önemli bir yere sahip olan grafik notasyonla yazılmış eserlerdi ve bu yüzden Feldman'ın geleneksel notasyonla yazdığı çalışmalarıyla ilgili az yorumda bulunmuştur. 1960'ların sonlarına gelindiğinde bu iki arkadaşın ilgi alanları, amaçları ve estetik bakış açılarının farklı olduğu açık bir şekilde görülebilir.[61]

Feldman müzikte renk seçimi konusunda oldukça katı davranmıştır. Örneğin, klavsen ve Anton Webern'in (1883-1945) de bazı eserlerinde kullandığı saksafon gibi enstrümanların, atonal müzik için fazla esrarengiz enstrümanlar olduklarını ve kullanımlarının bir hata olduğunu düşünmüştür.[62] Feldman'a göre müzikte uzun yıllar boyunca sesten çok enstrümanlara önem verilmiştir. Enstrümanları, müziğin duyulabilir olmasını sağlayan araçlar olarak tanımlamış ve enstrüman seçiminin bir tuval üzerindeki boya uygulaması kadar hassas olması gerektiği savunmuştur.[63] Enstrüman seçimleri her zaman hayalini kurduğu renk paletine uygun olarak belirlenmiştir. Buradaki renkleri sağlayanlar ise farklı enstrümanların bir araya gelmesi sonucu oluşur. Feldman'a kompozisyonunun tanımı sorulduğunda şöyle cevap vermiştir: *"Doğru nota, doğru enstrümanla, doğru yerde."*[64]

Enstrümanların bütününü müziğin rengi olarak gören Feldman, sesleri hangi enstrümanın çalacağını bilmeden yazmamıştır. Guston'ın da çalışma biçimi Feldman ile benzerlik göstermiştir. Feldman bu konuyla ilgili şöyle söylemiştir:

---

[60] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 47.
[61] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 13.
[62] Kevin Volans, *What is Feldman?*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014, s. 9.
[63] Francesco Pellizzi, Brian O'Doherty, *Vertical Thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts*, Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2010, s. 88.
[64] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 156.

"Guston'ın da ne renk olması gerektiğini bilmeden tuval üzerinde bir işaret yapamayacağından eminim. Bir işaretin rengi, şeklini, ağırlığını, yoğunluğunu, hızını, yönünü ve nihayetinde resmin genel anlamındaki rolünü etkiler."[65]

Enstrümanın seçimi notanın ağırlığını, yoğunluğunu ve nihayetinde önemini belirler. Bu nedenden dolayı bir notanın sonraki başka bir notayla olan ilişkisini birçok yönden bu enstrüman seçimleri belirleyecektir. Enstrüman seçimlerinin müziğin renklerini oluşturulduğu düşünüldüğünde Feldman'ın piyanoyu çok sık kullanması, bu enstrümana ait renkleri düşündüğünün bir göstergesidir. Feldman'ın farklı tınılar elde etmek için özellikle yaylı çalgılarda kullandığı çalış tekniklerini piyanoda kullanımı çok nadirdir. Onun yerine piyanodaki ses bölgelerini çok iyi dengeler ve ses bölgelerinin genişlemesini dinleyiciye hissettirmeden yapar. Buradaki denge, tuval üzerindeki iki kontrast rengin birbiriyle kusursuz karışımına benzer. Feldman'ın müziğe ilk adımının piyano olmasının da büyük bir etkisi olarak piyanodan her daim övgü ile bahseder: *"Piyanonun tek bir notasının size neler kattığını bilmiyorsunuz."*[66] Piyano hakkında bir başka yazısında ise şöyle söylemiştir:

"Batı müziği iyi enstrümanlara bel bağlar, oyuncaklara değil, doğaçlama enstrümanlarına değil. Piyanonun muhteşem olmasının nedeni piyanonun iyi bir enstrüman olmasıdır […] Piyanoyla yazmaya devam etmemin sebeplerinden biri, bana hayalden yardımcı olabilmesi."[67]

Feldman'ın geç dönem piyano eserlerine kıyasla fazlasıyla ihmal edilen erken dönem piyano eserleri, resimsel ve şiirsel bir anlatıya sahiptir. Şeffaf, gösterişsiz, çoğunlukla düşük gürlüğe ve tempoya sahip, aynı zamanda da zengin, incelikli ve zarif eserlerdir. Adeta bir kalp atışı gibi olan bu eserleri, sadece yavaş ve düşük gürlüğe sahip olarak değerlendirmek yetersiz olacaktır.[68]

---

[65] Kevin Volans, *a.g.e.*, s. 9.
[66] Kevin Volans, *a.g.e.*, s. 9.
[67] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 177, 188.
[68] Howard Skempton, *Morton Feldman, John Tilbury - All Piano*, LondonHALL, Londra, 1999 (CD notu), s. 1.

3.1.1. Extensions 3 (1952)

Feldman'ın erken dönem eserleri arasında geç dönemine ait izlere en sık rastladığımız eser *Extensions 3* olabilir. Geç dönem eserlerinde sıklıkla rastladığımız detaylı notasyon, tekrarlanan motifler ve eserin neredeyse genelinde bulunan düşük gürlükler *Extensions 3* eserinde de karşımıza çıkar. Feldman'ın tekrara dayalı motiflerinin ilk yer aldığı eser de *Extensions 3* olmuştur. *Extensions* yani "uzantılar" olarak çevirebileceğimiz bu eser hakkında Feldman şöyle söylemiştir:

"Uzantılar derken süreklilikleri kastetmiyorum. Başını ve sonunu göremediğiniz, boşlukta donup kalmış gibi görünen bir köprü hissine kapıldım."[69]

Burada belirtilen başının ve sonunun görülememesi, özel bir zaman türü olarak tanımlanır. Bu özel zaman türünün kaynağı eserde kullanılan tekrarlardır. Bu tekrarlar, eserin süresiyle ilgili dinleyicide bir belirsizlik doğurur. Her duyulan ses yeni olsa da bu sesler daha önceden duyduğumuz kaybolup giden seslerin bir yansımasıdır; ayrıca eserdeki yavaş tempo ve düşük gürlükler de bu zaman türünün kaynağını pekiştirir.

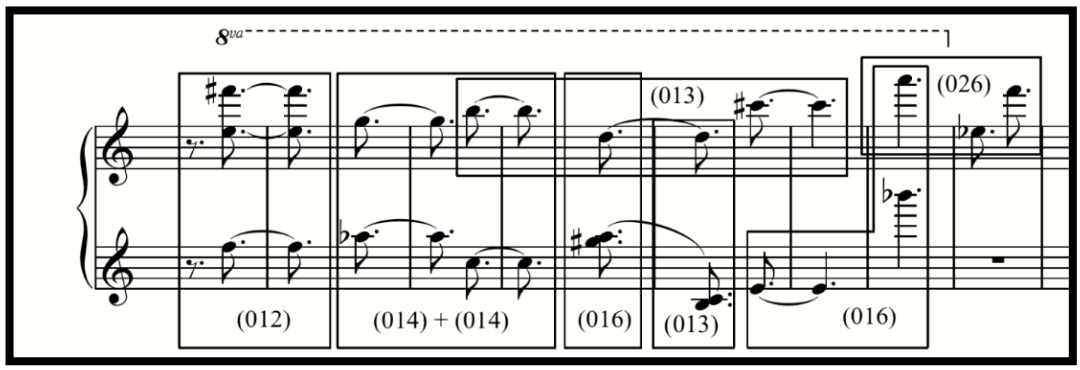
Feldman'ın bahsettiği boşlukta donup kalan köprü örneği ve süreklilik hakkındaki düşünceleri, 1985 yılında piyano için yazdığı *For Bunita Marcus* eserini akla getirir. Feldman'ın son dönem eserlerine baktığımızda, geleneksel türde bariz bir sürekliliğin olmadığı, sadece birbirine bağlı seslerin serüvenine benzetebileceğimiz bir yapı görürüz. Feldman'ın burada bahsettiği başı ve sonu olmayan köprü de aslında budur. *For Bunita Marcus* eserine baktığımızda, eser geleneksel türde bir süreklilik olmadan farklı müzikal renkler oluşturmak için bir araya gelir ve bu farklı müzikal renk tonları eser boyunca bir katman oluşturur.

Extension 3, belli bir ölçü sayısına göre yazılmasa da 6/16'lık ölçü değerlerine uygun olarak bestelenmiş olup, tempo noktalı sekizliğe 52 BPM olarak belirtilmiştir. Belli bir gürlük işareti de bulunmaz; fakat eserin kısa açıklamasında gürlüklerin

[69] "Extensions, Intermissions and Intersections", https://www.cnvill.net/mftitles.htm (E.T. 05.03.2023)

olabildiğince yumuşak olması gerektiği belirtilmiştir. Ana başlığın altında yer alan bu açıklamanın tek istisnası, 127, 131 ve 132. ölçülerde görülür. Bu ölçülerdeki bazı notaların olabildiğince güçlü olması gerektiği belirtilmiştir. Feldman bunu belirtmek için geleneksel notasyonda kullanılan forte teriminin yerine, nota başlarının hemen altına "×" işareti koymuş, sayfanın dipnotuna da bu işaretin "olabildiğince güçlü" anlamına geldiği şeklinde bir açıklama yapmıştır.

Eserin ilk sekiz ölçüsü, eser boyunca kullanılan tüm ses sınıflarının (pitch class) bir örneğini sunmaktadır. İlk ölçü [012] ses sınıfına dahil olan, dikey formlu üç sesli bir akor ile başlar. Bunu, ikinci ve üçüncü ölçülerdeki [01] ses sınıflı iki aralık takip etse de bu iki aralığı birleştirdiğimizde [014] ses sınıflı iki ayrı üç sesli akor elde ederiz. Dördüncü ölçüde [016] ses sınıfının bir örneği yer alır ve bu ölçünün ardından gelen notaların birleştirilmesi [013] ses sınıfını oluşturur. Bu birleştirme örneğinin bir benzeri altıncı ve yedinci ölçülerdeki [016] ses sınıfıyla tekrar görülebilir. Eserin açılışı yedinci ve sekizinci ölçülerdeki [026] ses sınıfının melodik bir ifadesiyle son bulur.[70] Şekil 5'te bu örnekler detaylı bir şekilde gösterilmiştir.



Şekil 5. *Extensions 3* eserinin ilk sekiz ölçüsü[71]

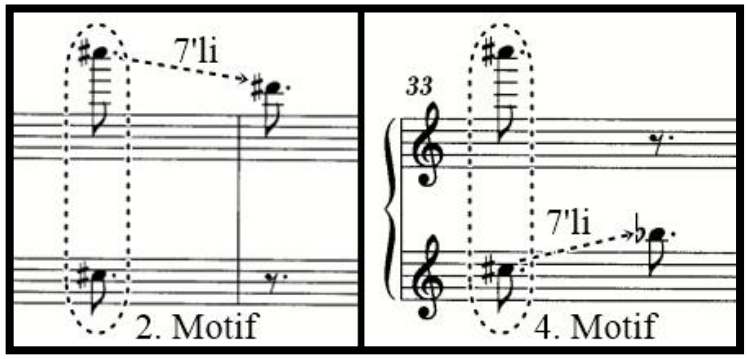
[70] Paul Steven Undreiner, *Pitch Structure in Morton Feldman's Compositions of 1952,* The State University of New Jersey, New Brunswick, 2009, s. 30-31.
[71] Paul Steven Undreiner, *a.g.e.*, s. 31.

Eserin sekizinci ölçüsüyle birlikte tekrarlanan notalardan oluşan 12 farklı motif karşımıza çıkar. Bu motifler köprüler veya suslar aracılığıyla birbirlerinden ayrılmıştır. İlk motif 8-12. ölçüleri kapsar ve tek sesli iki ayrı notanın tekrarından ibarettir (Mi bemol ve fa). Bu 14 yarım sesten oluşan dokuzlu aralık, dört ölçü boyunca her ölçü başı tekrarlansa da 11. ölçüde bulunan fa notası, 12. ölçüdeki çarpma notaya uzatma çizgisi ile bağlanır. Feldman erken ve geç dönem eserlerinde sıklıkla çarpma notaları kullansa da bir çarpma notanın uzatma çizgisi ile bağlanması, Feldman eserlerinde ender rastlanan bir durum olması sebebiyle ilginçtir.

15. ölçü ile eserin ikinci tekrarlı motifi başlar. Noktalı sekizlik notalardan oluşan do diyez, re diyez ve mi notaları, yedili aralıklar halinde sıralanmıştır. 15. ölçüden 21. ölçünün ilk notasına kadar devam eden bu motifi akorlaştırmamız halinde [013] ses sınıfı elde edilir. Feldman bu motifin son notasını fa notası olarak değiştirip sesi yarım ses tizleştirmiştir. Bu değişiklik fa notasının ardından gelen sol notası ile disonans bir aralık oluşmasını sağlar.

Kısmen yedi ölçülük bir köprünün ardından 29. ölçü ile üçüncü tekrarlı motif başlar. Bu yedi yarım sesten oluşan altılı aralık, mi bemol ile sol diyez notalarından oluşur ve 29-32. ölçüleri kapsar. Motif, ana hatlarıyla 29. ölçü ile başlasa da 28. ölçüde motifin ilk işaretleri yer alır. Bu işaretler, 28. ölçünün son pes notası olan sol diyez notası ve yine aynı ölçüde yer alan tiz mi bemol notalarıdır. 28. ölçüdeki tiz sesin aksine, pes nota olan sol diyez notası uzatma çizgisi ile 29. ölçüde bulunan sol diyez notasına bağlanmıştır ve bu notalar motifin vuruşlarıyla aynı değerlere sahiptir.

Üçüncü motifin ardından bir köprü olmadan 33. ölçü ile yeni bir tekrarlı motif başlar. Bu 15 yarım sesten oluşan dokuzlu aralık, do diyez ile si bemol notalarından oluşur ve 33-37. ölçüleri kapsar. Önceki tüm motifler gibi bu motif de noktalı sekizliklerden oluşur. Bu motif ayrıca ikinci tekrarlı motif ile benzerliklere sahiptir. İkinci motifin başında yer alan pes do diyez notasının, motifin devamında yer almaması gibi aralıklar da benzerdir.



Şekil 6. İkinci ve dördüncü motifler arası benzerlik[72]

45. ölçüde beş ölçülük diğer bir tekrarlı motif yer alır. Bu motif, altılı aralıklardan oluşan, noktalı dörtlüklerden ibarettir. Bu 10 yarım sesten oluşan aralık, si bemol ve sol diyez notalarından oluşur ve 45-50. ölçüleri kapsar. Bu kısa motifin ardından, 53. ölçüde sekiz ölçülük bir bölüm yer alır. Bu bölümde 16 adet noktalı sekizlik fa diyez notası bulunur. Bu notalar art arda sekiz ölçü tekrar ettikten sonra fa diyez notası, beşli bir aralık ile do notasına ulaşır. Bu do notası ile de yeni bir tekrarlı motif başlar. Motif, do ve mi bemol notalarından oluşur ve diğer tekrarlı motiflerden farklı olarak bu motifte vuruşlar sürekli değişir. 66. ölçü ile dört ölçülük yeni bir tekrarlı motif başlar. Altıncı motif ile yedinci bu motifin arasında bir köprü bölümü yer almaz. Motif pesten tize; do diyez, re, do, re, mi, fa, sol ve la notalarından oluşur ve diğer motiflerden farklı olarak tiz partide mi ve la notalarının ara seslerini kapsayan bir salkım akor bulunur. Bu akorun ardından, noktalı sekizlik vuruşa sahip bir do notası duyurulur.

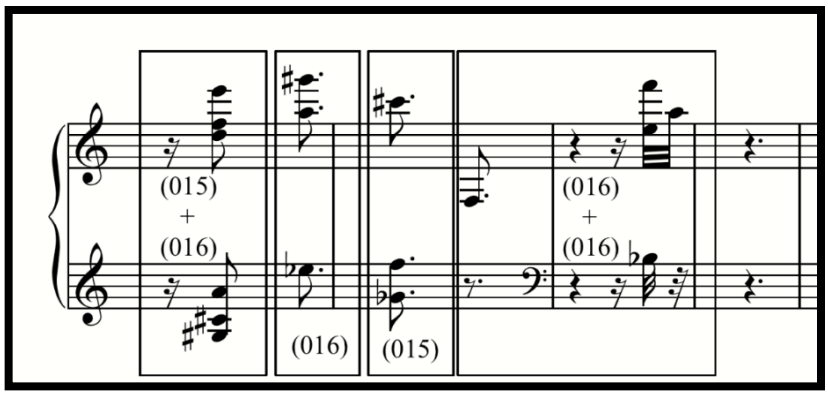
75. ölçü ile sekizinci tekrarlı motif başlar. Bu motifte, birlikte duyurulan noktalı sekizlik do diyez ile re notalarının ardından bu aralığa mi bemol notası dahil edilir ve bu nota uzatma çizgisi ile bir ölçü süresi kadar daha uzatılır. Bu sayede [012] ses sınıfına dahil bir akor elde edilir. Dört ölçü devam eden bu motifin ardından 79. ölçü ile yeni bir tekrarlı motif başlar. Motifin ilk ölçüsü, art arda la ve mi notalarını ve ardından do diyez, mi bemol notalarından oluşan bir aralıktan ibarettir. Ardından gelen ölçünün sonunda yer

[72] Morton Feldman, *Extensions 3*, C. F. Peters Corporation, New York, 1962, s. 1-2.

alan çarpma sol notası motifi tamamlar. Bu motifte kullanılan çarpma notalar, 90. ölçüde tekrarlanır; fakat bu sefer yeni bir motif olarak karşımıza çıkar.

Bu tekrarlı motif, tamamen çarpma notalardan oluşur ve bu notalar ölçü sonları ve başlarında bulunur. 90. ölçünün sonunda ilk kez yer alan fa-la aralığı, eserde bulunan nadir büyük üçlü aralıklardan biridir ve motifin tamamlanışı bu notanın ardından gelen sol notası ile gerçekleşir. 101. ölçü ile son bulan bu tekrarlı motif, 102. ölçü ile art arda sekizlik notalardan oluşan mi bemol, mi ve re notaları ile yeni bir tekrarlı motife geçer. Bu sondan bir önceki tekrarlı motifin bitmesinin ardından, dinleyicinin kulağının alıştığı düşük gürlüklere ve sade tekrarlı motiflere yabancı olan yeni bir bölüm başlar.

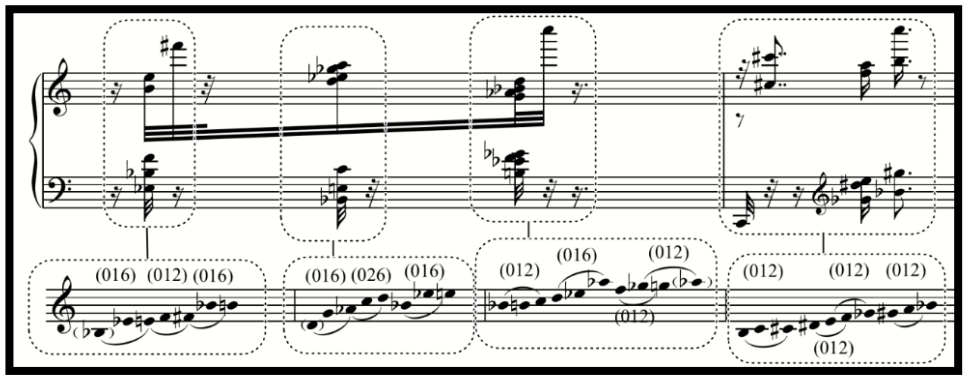
127. ölçü ile başlayan bu bölümde, aniden eserin yumuşak atmosferini dağıtan vahşi bir disonans akor duyurulur. Aşağıdaki örnekte yer alan ilk akorun, olabildiğince güçlü çalınması gerektiğiyle ilgili bir açıklama bulunur. İlk akorda, üçü [016] ses sınıfını, diğer üçü ise [015] ses sınıfından oluşan altı notalı bir akor bulunur. (Sesler sırasıyla re, do diyez, sol diyez ve fa, mi, do şeklindedir.) Bu akorun ses sınıfını, biri [016] ve diğeri [015] olan, iki ayrı üç sesli akor takip eder. Bölüm, üst üste binen iki ayrı [016] ses sınıflı akor ile biter (Mi, fa, si bemol ve si bemol, la, mi notaları).[73]



Şekil 7. 127-129. ölçüler[74]

[73] Paul Steven Undreiner, *a.g.e.*, s. 38.
[74] Paul Steven Undreiner, *a.g.e.*, s. 38.

Bu bölümün ardından, 131-132. ölçülerde analitik sorunlar doğuran farklı ve daha karışık bir bölüm yer alır. Bunun nedeni, son derece hızlı olan armonik değişimler ve "olabildiğince yüksek sesle" çalınan akorların oluşturduğu ses yığılmalarıdır. Bu bölüm, yoğunluk ve gürlük açısından Feldman'ın müziği için çok alışılmadıktır.[75] Aşağıdaki örnekte, dizi haline getirilen gruplar işaretlenmiş ve kendi içlerinde ayrıldıkları ses sınıfları belirtilmiştir.



Şekil 8. 131-132. ölçüler[76]

Bu bölümlerin ardından 134. ölçü ile birlikte 12. ve son tekrarlı motif başlar. Peste [014] ses gruplu akor olan, re bemol, la ve do notalarını; tizde, çarpma nota olan fa diyez notasının ardından gelen onaltılık si bemol notası destekler. Onaltılık bir susun ardından gelen yine onaltılık bir do notası ile de motif son bulur. Tizde yer alan fa diyez, si bemol ve do notaları [026] ses grubunu oluşturur ve si bemol notasından do notasına olan bu dokuzlu sıçrayış dört ölçü kadar devam eder. Eser, bitmemişlik hissi veren bir do notasıyla son bulur.

[75] Paul Steven Undreiner, *a.g.e.*, s. 38.
[76] Paul Steven Undreiner, *a.g.e.*, s. 39.

3.1.2. Piano Piece 1952 (1952)

Piano Piece 1952, Feldman'ın erken dönem ve *Piano Piece* başlıklı eserleri arasında kesinlikle en sıra dışı olanıdır. Eser, geniş ses bölgesine sahip olmasına rağmen oldukça düz ve sade bir ritmik yapıya sahiptir. Eserdeki seslerin, sağ ve sol ellerin sıralı nota değişimleri üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Sakin ve meditatif olmaktan uzak olan bu eser, dinleyici ve icracı için ürkütücü bir yüzey yapısına sahiptir.[77] *Piano Piece 1952*'de Feldman, oktavı her notada sürekli değiştirerek noktasal bir etki elde eder. Her bir ardışık notanın oktavı farklıdır ve bu da seslerin doğrusallığını engeller. Bu, Feldman'ın gelenekselliği bozmasının göstergelerinden biri olup, bunu notalar arasındaki işitsel ilişkiyi engelleyerek sağlar.[78]

Eserdeki notaların tamamı noktalı dörtlüklerden oluşur ve ölçü sayısı bulunmaz. Feldman'ın 1950'lerin başında ve ortasında yazdığı eserlerde ölçü çizgileriyle eseri noktalı dörtlük sürelere bölmesi ile bu eserde sadece noktalı dörtlük notalar kullanması arasında bir ilişki bulunabilir. Eser ayrıca Pollock resimleriyle en karşılaştırabileni olarak çoğu erken dönem eserinden ayrılır.

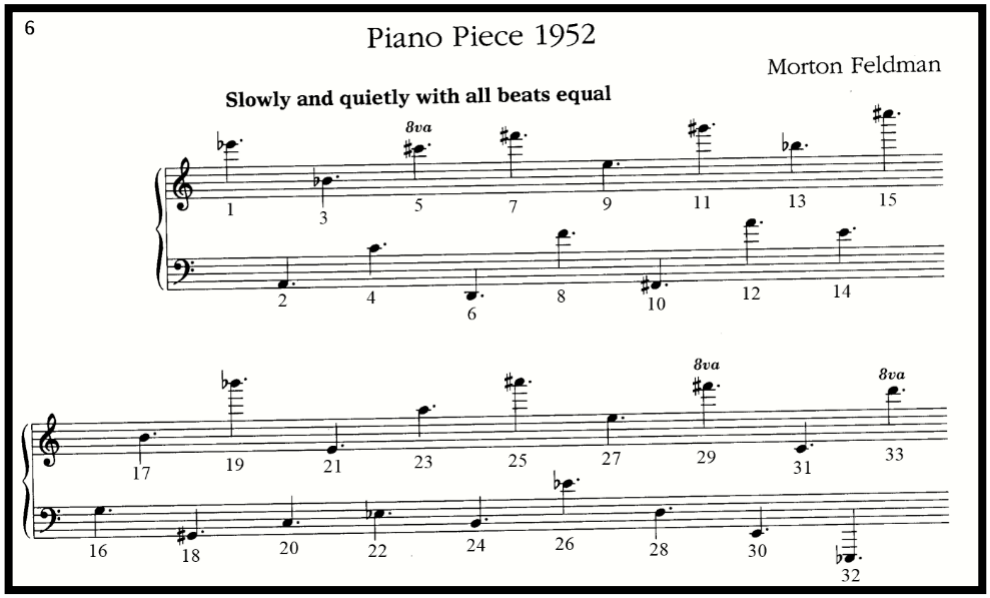
Feldman, eseri yazdığı yılda Wolff ve İtalyan besteci Luciano Berio'ya (1925-2003) bir dinleti sunmuştur. Wolff eser ile ilgili şöyle söylemiştir:

"Eserin bestelendiği yıl, Morton Feldman Piano Piece 1952'yi çaldı. Eser bittikten sonra yanımda oturan Luciano Berio, parçanın "diyalektiği" hakkında bir şeyler söyledi […] Seslerin geçişi, düzenli temposu ve notaların hareket eden yumuşak ardışıklığı beni çok etkiledi. Sağ elden sola, ileri geri, tiz bir yerden bas bir yere ve tekrar geri."[79]

[77] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 73.
[78] Clemens Gresser, *a.g.e.*, s. 115.
[79] Christian Wolff, *Occasional Pieces: Writings and Interviews, 1952-2013*, 1. Baskı, Oxford University Press, New York, 2017, s. 99.

Berio'nun, eserin icrası ardından "diyalektiğe" dikkat çekmesi, bu erken icranın yayınlanmamış bir versiyonunun olabilmesi ile ilgili bir şüphenin doğmasına sebep olmuştur. Emin olamamakla birlikte Feldman'ın bu icra sonrasında belki de *Piano Piece 1952* eserinin farklı bir versiyonunu silmiş olması mümkün olabilir.[80] Feldman'ın 1956 yılında yazdığı bir başka *Piano Piece* eserinin A ve B olmak üzere iki versiyonunun olması bu ihtimali kuvvetli kılar.

"Mondrian'ın kesişen ve kesişmeyen çizgilerle bezeli "Plus-Minus" serisine ait resimlerinin Piano Piece 1952 ile benzerliği dikkat çekicidir. Eserdeki yavaş ve ardışık 171 nota hareketsizliğin ve şiirselliğinin eşsiz bir örneğidir."[81]



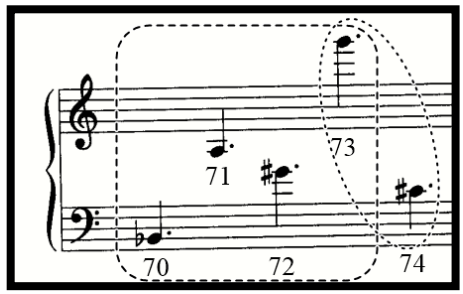
Şekil 9. *Piano Piece 1952* eserinin ilk 33 notası[82]

Eserde toplam 171 nota bulunur. Herhangi bir gürlük işareti bulunmaz; fakat onun yerine eserin başlığının altında yavaş, sessiz ve tüm vuruşların eşit olması gerektiğiyle ilgili bir açıklama yer alır. Noktalı dörtlüklerden oluşan notaların bütünü ele alındığında nota bağlamında tahmin edilemez bir ses yapısına sahip olsa da eserin geneli

[80] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 74.
[81] Cristina Santarelli, *From Vision to Sound: Morton Feldman and Abstract Expressionism*, Research Center for Music Iconography, New York, 2013, s. 229.
[82] Morton Feldman, *Piano Piece 1952*, C. F. Peters Corporation, New York, 1962, s. 1.

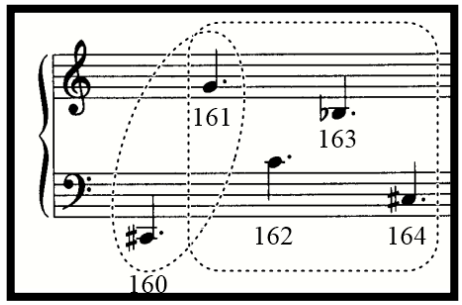
vals benzeri bir daireselliğe sahiptir. İki istisna dışında eser boyunca önce tiz, ardından da pes bir nota yer alır.

Birinci istisnada, 70. nota ile birlikte yukarıya doğru bir hareket olur. Bu hareketin son notası (73. nota) olan sol notasının ardından sol elde bir do diyez notası (74. nota) yer alır; ayrıca 70. nota ile birlikte dört notalı kromatik bir yapı yer alır.



Şekil 10. 70-74. notalar[83]

İkinci istisnada ise 161. nota ile birlikte pes ses bölgesine doğru bir hareket gerçekleşir. Bu hareketin hemen öncesindeki nota (160. nota) olan do diyez notasının ardından sağ elde bir sol notası (161. nota) yer alır. İki istisnada da yer alan do diyez ve sol notalarının simetrik yapısı dikkat çekicidir.



Şekil 11. 160-164. notalar[84]

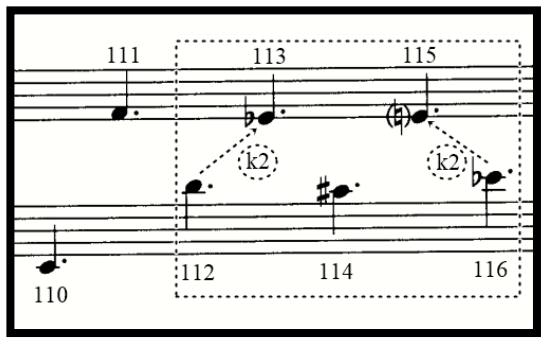
Wolff, buradaki simetrinin kompozisyonun bir parçası olup olmadığı konusunda şüpheci yaklaşmışsa da Feldman'ın eserlerinde (özellikle geç dönem) sıklıkla karşımıza

[83] Morton Feldman, *a.g.e.*, s. 1.
[84] Morton Feldman, *a.g.e.*, s. 2.

çıkan bu simetri kavramı düşünüldüğünde, planlı bir kompozisyon düşüncesi olduğu söyleminde bulunmak yanlış olmayacaktır. Bu söylemi, Feldman'ın Türk ve İran halılarının desenlerinde yer alan simetrik motiflere karşı olan büyük ilgisini düşünerek yapabiliriz.

Simetri örneğinde yer alan do diyez ve sol notaları eser boyunca ısrarla tekrarlanır. Bu tekrarlar, 15-16. notalarda do diyez notasından (C♯7) sol notasına (G3), 59-60. notalarda do diyez notasından (C♯7) sol notasına (G1), 130-131. notalarda sol notasından (G2) do diyez notasına (C♯4) ve 170-171. notalarda sol notasından (G3) do diyez notasına (C♯6) şekildedir;[85] ayrıca bu tekrarın eserin son iki notasında da yer aldığını dikkate almak gerekir.

Ardışık olarak pesleşen ve tizleşen bölümlerin ortasında iki elin de piyanonun merkezinde buluştuğu bir bölüm yer alır. Eser boyunca birbirinden uzak olan eller, 111 ve 116. notaları kapsayan kısa bir bölümde bir araya gelir. En az altı nota boyunca devam eden bu bölümü, eser boyunca süren düzensiz sıçrayışların belirgin olarak bir oktav içeresindeki sıkıştırılması olarak yorumlayabiliriz. Bu bölümdeki 112 ve 116. notaları merkeze aldığımızda bize hem görsel hem de aralık olarak simetrik bir yapı sunar. Bahsi geçen aralık simetrisi 112 ila 113. notaların ve 115 ila 116. notaların oluşturduğu aralıklarda görülebilir.[86]

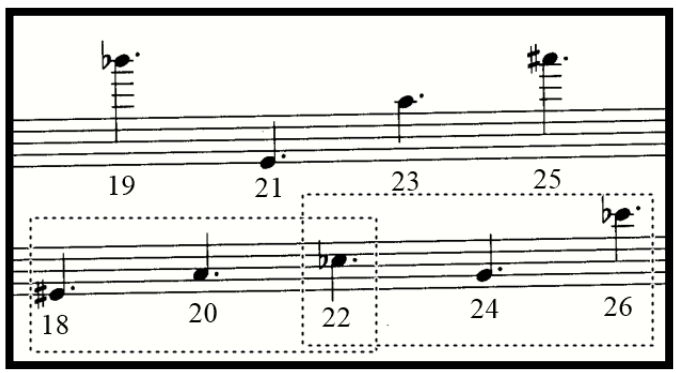


Şekil 12. Simetri Örneği[87]

[85] Christian Wolff, *a.g.e.*, s. 100.
[86] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 85.
[87] Morton Feldman, *a.g.e.*, s. 2.

Bu bölümün eser içeresindeki önemi, sıralı tiz ve pes notaların dikeyliğinin yerini kısa süreliğine bir doğrusallığın alması ve dinleyicide eserin başka bir yapıya büründüğünün illüzyonunu yaşatmasıdır.

Eser içeresinde pek çok üçlü aralık bulunur ve bu aralıkları birleştirip bir akor haline getirdiğimizde majör üçlü ve majör beşlilerden oluşan akorlar elde edebiliriz. Üç, beş ve yedinci notaların birleşimi ile elde edeceğimiz akoru çevirdiğimizde kök haldeki bir fa diyez majör akoru, 18, 20 ve 22. notaların birleşimi ile kök halde bir la bemol majör akoru ve 22, 24 ve 27. notalar ile de beşlisi bulunmayan bir si majör üçlüsü elde ederiz.[88]



Şekil 13. 18-26. Notalar[89]

Wolff eser hakkında şöyle söylemiştir:

"Sadece gelip giden sesleri dinleyin. Müzik besbelli kulakla yapılmış ve eseri özümsemenin yolu da bu. Ayrıca, bunu daha az anlasam da ressamlara benziyor, fakat bir yüzeye ses uygulamak gibi. Bu özel eser, yalnızca birbirini izleyen tek tek seslerden ve hassas bir şekilde kalibre edilmiş "ağırlık" aralığına sahip olabilir. Siyah beyaz bir çizim gibi."[90]

[88] Christian Wolff, *a.g.e.*, s. 100.
[89] Morton Feldman, *a.g.e.*, s. 1.
[90] Christian Wolff, *a.g.e.*, s. 100.

3.1.3. Intermission 6 (1953)

Intermission 6, esnek enstrümantasyona (bir veya iki piyano için) sahip olması bakımından Feldman'ın piyano eserleri arasında benzersizdir. *Intermission* serisindeki diğer parçalar (*Intermission 1-5*) tek bir piyano içindir ve geleneksel notasyonla yazılmıştır. Esnek enstrümantasyona Feldman'ın eserlerinde oldukça nadir rastlanır. Bu tarza sahip eserler ise grafik notasyonla yazılmıştır. (Örneğin, *Intersection 1*)[91] Eserin bilinen ilk icrası Cage ve Tudor tarafından yapılmıştır. Feldman eser ile ilgili şöyle bir açıklama yapmıştır:

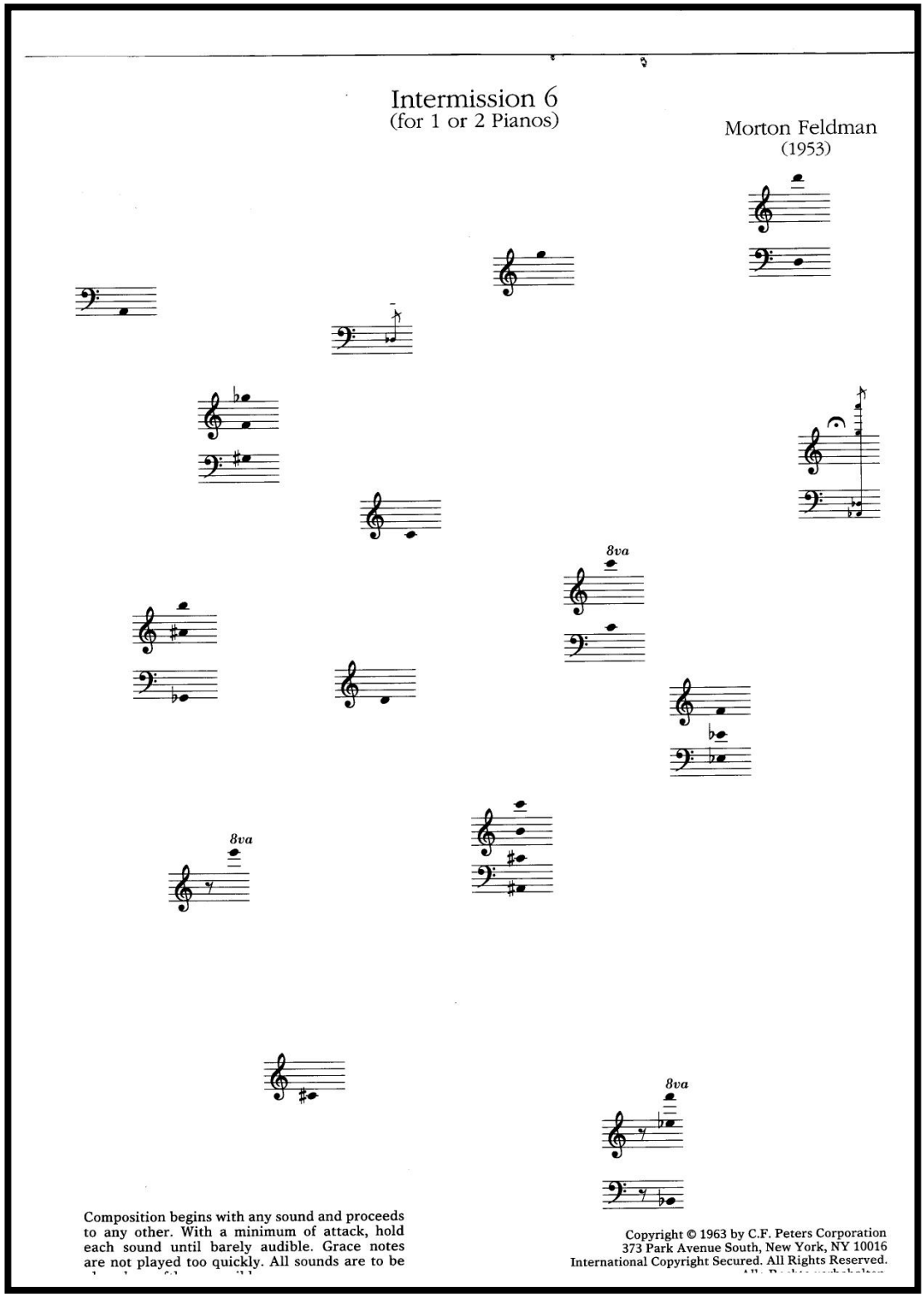
"Intermission VI (bir ya da iki piyano için) 1953 yılında yazıldı. Piyanist ya da piyanistler, sayfada herhangi bir notadan başlayabilir, sesi zar zor duyulacak hale gelene kadar tutabilir, ardından tercih edecekleri başka bir notadan devam edebilir. Notalar tekrar edebilir. Dinamikler parça boyunca olabildiğince yumuşaktır."[92]

Bir veya iki piyanist için yazılan bu eser; *Two Pianos* (1957)[93], *Piano Three Hands* (1957)[94], *Piano Four Hands* (1958) ve *Durations* serisinde (1960-1961) kullanılan belirsizlik tekniğinin öncüsü kabul edilebilir. Özellikle eser iki piyanist tarafından icra edildiğinde, örneği verilen oda müziği eserlerindeki gibi icracılar kendi belirledikleri vuruş ve tempolarla birbirlerinden bağımsız olacaklardır. Vuruşları belli olmayan, sapsız, siyah nota başlarının yer aldığı bu tek sayfalık eser, Feldman'ın da belirttiği gibi icracı/icracılar istedikleri notaları seçmek konusunda serbesttir.

Feldman bu eser ile deneyselliğin en erken örneklerinden birini ortaya koyarken, geleneksel notasyonun yanal eksenini ve bu eksenden doğan zorunlu doğrusallığı ortadan kaldırmıştır.[95] Şekil 14'te eserin notaları görülebilir.

---

[91] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 107.
[92] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 32.
[93] *Two Pianos (1957) [6:17]*, https://www.cnvill.net/Two%20Pianos.mp3 (E.T. 09.04.2023)
[94] *Piano Three Hands (1957) [5:22]*, https://www.cnvill.net/Piano%20Three%20Hands.mp3 (E.T. 09.04.2023)
[95] Brett Boutwell, *Contemporary Music Review, 'The Breathing of Sound Itself': Notation and Temporality in Feldman's Music to 1970*, Routledge, London, 2013, s. 546.



Şekil 14. *Intermission 6*[96]

[96] Morton Feldman, *Intermission 6*, C. F. Peters Corporation, New York, 1963, s. 1.

Eserin bestelendiği döneme ait eskiz defterlerine Feldman, müzikal zamana olan takıntısını şu şekilde vurgulamıştır:

"Müzikte boşluk bir yanılsamadır. Yalnızca zaman dahilinde olanlar gerçektir […] Zaman olarak zaman- zaman olarak doku, doku olarak plastik bir görüntü. (Texture as a plastic image) " [97]

Eserin iki piyanist ile icra edilmesi durumunda, iki müzisyen de aynı nota sayfasını okur; ancak her biri eser boyunca bağımsız bir yol seçer ve bu da iki ses arasında sürekli değişen (veya plastik) bir ilişki ile sonuçlanır. Bu nedenle *Intermission 6*'i, Feldman'ın serbest süreli eserlerinden olan *Two Pianos, Piano Three Hands, Piano Four Hands* ve *Durations* eserleriyle karşılaştırabiliriz.
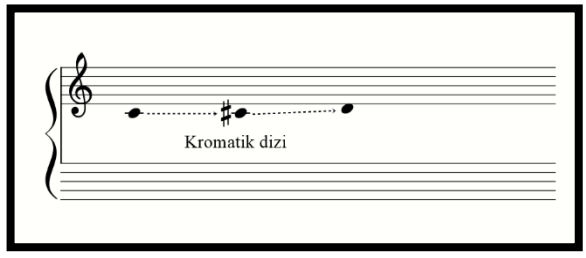
Feldman, *Intermission 6*'de kullandığı notasyona sistemine bir daha geri dönmemiştir. Bunun sebebi grafik notasyondan uzaklaşmasının sebebiyle aynıdır. Bu tür deneysel, belirsiz ve ne kadar belli sınırlara dahil olursa olsun açık uçlu sayılabilecek eserler, bestecinin kontrolünden çok icracının kontrolündedir. Feldman, *Intermission 6*'de icracının/icracıların kendi yollarını çizmesine izin vererek büyük bir serbestlik sunmuştur. Feldman bu serbestliğin fazla olduğu düşünmüş olacak ki daha sonra bu sistemden vazgeçip müziğin sınırlarını daha da belirginleştirmiş ve *Two Pianos, Piano Three Hands, Piano Four Hands* ve *Durations* gibi eserlerle icracı ve besteci arasındaki dengeyi sağlamlaştırmıştır. Bu sonraki eserler her ne kadar *Intermission 6*'deki gibi doğrusal olmayan bir temsil sunsalar da icracıların tempo ve vuruş serbestliğinden dolayı yatay da değildirler. Bunun sebebi icracıların zaman içerisindeki yolculuğunun güvenilir ve sabit bir planının üzerine kurulu olmayıp, yatay ilerleyen bir notasyon ile sürekli değişime uğramasıdır.[98] Bu sonraki eserler, soldan sağa doğru okunan geleneksel tekniklerle bestelenmiştir ve bu eserleri geleneksellikten ayıran unsur, icracıların kendi belirledikleri tempolarda birbirlerinden bağımsız hareket etmelerine izin verilmesidir.

[97] Brett Boutwell, *a.g.e.*, s. 546.
[98] Brett Boutwell, *a.g.e.*, s. 546.

Intermission 6, Feldman'ın 1950'lerin başından ortasına kadar olan müzikal düşüncelerinin gelişimini anlamak açısından önemli bir eser olsa da Feldman'ın bildiğimiz kompozisyon prosedürlerinden herhangi birini uyguladığına ilişkin kanıtları belirleyebilmemiz güçtür. 1950'lerde Feldman'ın sık sık bir belirsiz müzik bestecisi olarak gösterilmesine rağmen Cowell ve Cage'e göre daha sınırları olan bir belirsizlik kullandığı açıktır. Grafik notasyonu kullandığı eserlerinde dahi enstrümanlar, gürlükler, vuruşlar ve teknikler (pizzicato gibi) genellikle belirtilir. Yine de müzikte belirsizliği kullanması pek çok icracı ve sanat eleştirmenine göre Feldman'ın Cage'in müzikte belirsizlik sistemlerini kendi bestelerinde kullandığı varsayımına yol açmıştır. Feldman, bu varsayımların tartışıldığı derslerinin birinde şöyle söylemiştir: *"Bu ben değilim. Bu John."*[99]

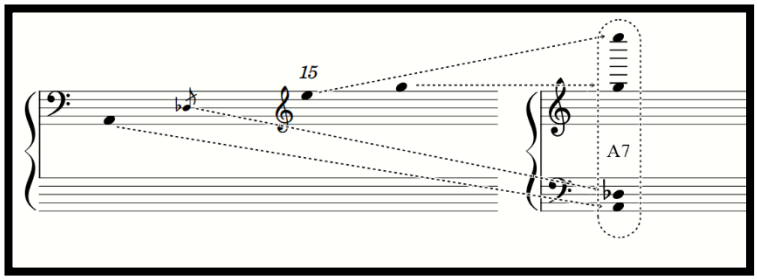
Intermission 6 eserinin notasyonunda sayfa üzerine dağıtılmış notaların icracı/icracılar tarafından birleştirilmesi, eseri Feldman'ın şu sözleriyle bağdaştırmamızı sağlar: *"Beste yapmıyorum, bir araya getiriyorum."*[100]

Eserde, yedi adet tek, iki adet iki, dört adet üç ve iki adet dört sesli olmak üzere toplamda 15 nota öğesi bulunur. Sıralı olarak do, do diyez ve re öğelerinin seçilmesi durumunda kromatik bir dizi (Şekil 15), sıralı olarak la, re bemol, mi ve sol öğelerinin seçilmesi ve pedal ile desteklenmesi durumunda la notasını temel alan A7 akoru elde edilebilir. (Şekil 16)
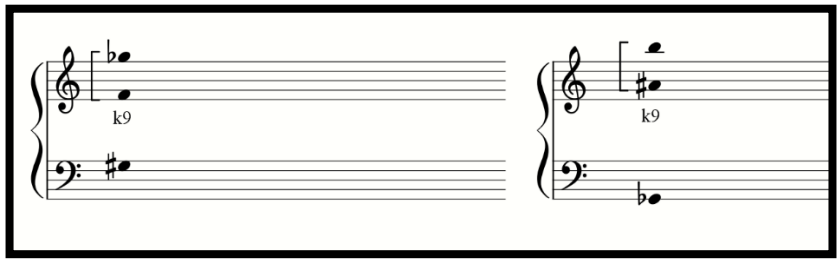


Şekil 15. Kromatik dizi

[99] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 110.
[100] Juan María Solare, *Forma móvil: Intermission 6, de Morton Feldman*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2006, s. 2.

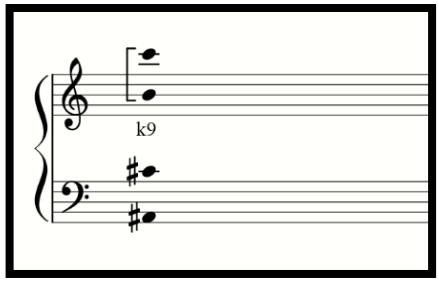


Şekil 16. A7 akoru

Üç notalı öğeler arasından sol diyez-fa-sol bemol ve sol bemol-la diyez-si öğeleri (Şekil 17), dört notalı öğeler arasından ise la diyez-do diyez-si-do öğesi küçük dokuzlu aralıklardan oluşur. (Şekil 18)



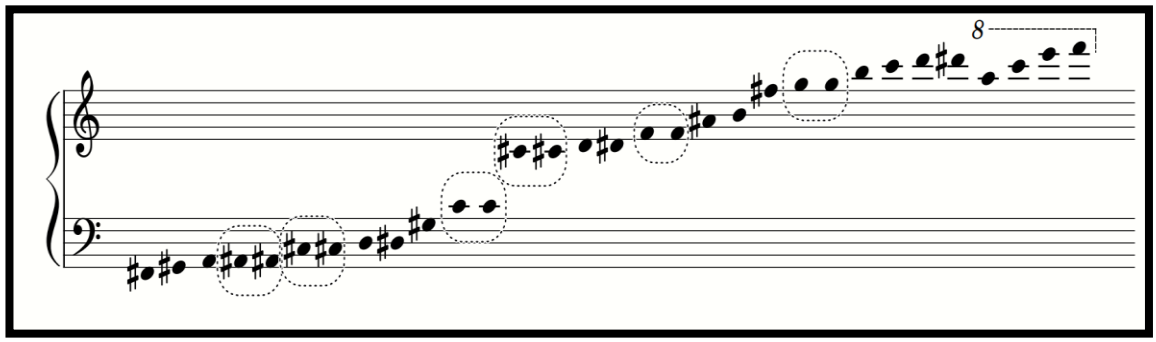
Şekil 17. Küçük dokuzlu aralıklar (üçlü öğeler)



Şekil 18. Küçük dokuzlu aralık (dörtlü öğeler)

Eserde bulunan tüm notaları sıraladığımızda, küçük ikili ve unison aralıkların ağırlıkta olduğu bir dizi elde ederiz. Eserin en tiz ve en pes notalarındaki ikili aralık (fa diyez, fa), Feldman'ın özellikle iki piyano için yazdığı eserlerde sıklıkla görülür. Bu

aralığın örneklerini Şekil 17'nin ikinci akorundaki soprano ve alto seslerde ve Şekil 18'in alto ve bas seslerinde de görebiliriz.



Şekil 19. *Intermission 6* eserinin dizisi

Eserde verilmek istenen müzikal mesaj, eserin 1.307.674.368.000 varyantının hiçbiriyle değişikliğe uğramamasıdır. Eserin kendisi bu varyantların üzerine kurulmuştur. İcra sırasında estetik bir kaygıya gidilmesi doğru bir sonuç veremez çünkü geleneksel eserlerdeki gibi bir sürekliliği ve müzikal gelişimin olmaması icracı için estetik kaygı sorununu ortadan kaldırır; bu yüzden de eserdeki süreklilikler ve gelişimler hissidir.[101]

Dinleyicilerin *Intermission 6* gibi eserlerde bulunamayanı arama, eserin ilk öğesinin çalınmasından itibaren bir yol, yön veya bir ilerleyişin varlığını görme çabası bu gibi eserlerin dinlenişini bir hayli zorlaştırır. Dinleyici müziğin ne anlattığını anlamaya çalışır; oysa ki bir ressamın tablosunda olduğu gibi, pek çok sanat eseri gerçekliğin bir yansımasıdır. Resimde bir nesnenin gerçeğiyle aynı olup olmaması, ressamın o nesneye sadık olup olmaması ile ilgili değildir. Bir eserin kendi enerjisi, nesne ve onun yansıması arasındaki gerilimde bulunur. Bu da sanatçının ruhu aracılığıyla üretilir.[102]

[101] Juan Raimundo Martín,Ortiz de Zarate, *Intermission VI (Morton Feldman)*, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires, 2004, s. 9.
[102] Juan Raimundo Martín, Ortiz de Zarate, *a.g.e.*, s. 10.

3.1.4. Intersection 3 (1953)

Feldman'ın müzikal üretkenliği 1953'te büyük ölçüde artmıştır. Bu çalışmalara, icra ve teknik zorlularıyla ön plana çıkan *Intersection 3* eseri örnek verilebilir. *Intersection 3,* aynı *Intersection 2* (1951) gibi piyano için yazılmış ve Tudor'a ithaf edilmiştir. Bu eserin de prömiyeri Tudor tarafından gerçekleştirilmiştir. *Intersection 2* eserindeki uzun ve sakin pasajlarının aksine *Intersection 3*, bu uzun ve sakin pasajların radikal bir şekilde kısa aralıklara indirgendiği bir yeniden biçimlendirme olarak görülebilir. Eserin bestelendiği yıl Feldman, Tudor'a şöyle söylemiştir:

"Korkunç bir çaydanlıkta kaynayan bir su gibi bir müzik yazmak istiyorum […] Ya suyu yeterince ısıtamıyorum ya da çaydanlık suyu ısıtamayacak kadar büyük. Bu senin için yazdığım son Intersection (Intersection 3) için henüz gerçekleşmemiş bir ipucu." [103]

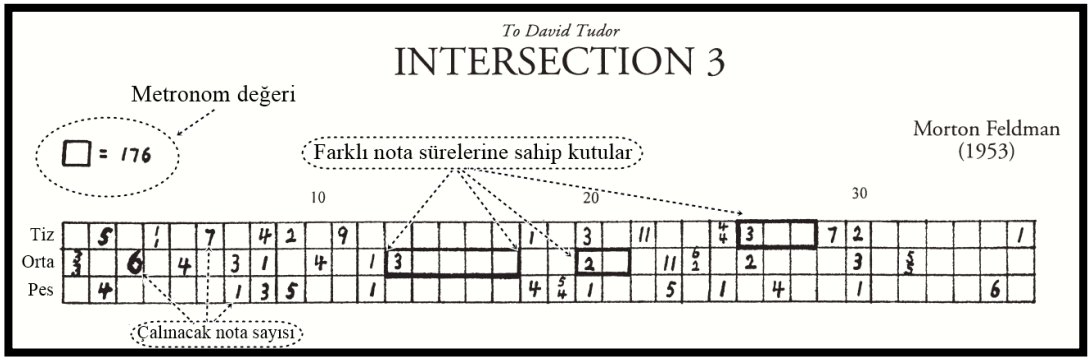
Feldman'ın çaydanlıkta kaynayan su benzetmesini örnek alıp eseri incelediğimizde, mevcut kayıtların geneline hâkim olan öfkeli icranın izlerini fark edebiliriz. Buradaki öfkeli icra biçimi, Feldman'ın kaynayan su örneğinin bir betimlemesidir; bununla birlikte eserde kaynayan su gibi çalkantılı bir ritmik yapı yoktur, aksine temponun yüksek hızına ve notaların yoğunluğuna rağmen icracıların sesleri ardışık zaman dilimlerine yerleştirme esnekliği oldukça sınırlıdır. Bu sınırlar da eserin büyük bir kısmının nabız hissi vermesini ve organize edilmiş ritmik yapıların oluşumu sonucunu verir.[104]

Grafik notasyon ile yazılmış bu eser, *Projection* serinin notasyonu ile benzerlikler taşır. Notasyonda büyük bir satırı üçe bölen küçük satırlar yer alır. Bu satırlar notaların ait olduğu ses bölgesini belirtir. En üstte yer alan satır tiz, ortada yer alan satır orta, en aşağıda yer alan satır ise pes ses bölgelerine aittir. Notasyonda yer alan kutucuklar, *Projection* serisinde olduğu gibi nota değerlerini, kutucukların içinde yer alan sayılar ise aynı anda kaç tane notanın çalınacağını belirtir. Feldman, *Intersection 3* ile

[103] David Cline, *a.g.e.*, s. 40.
[104] David Cline, *a.g.e.*, s. 40-41.

aynı notasyonu kullanan *Intersection 2* eserinin notasyonu ve icrası ile ilgili detayları şöyle açıklar:

"Intersection II (1951), belirli bir zaman yapısı içinde enstrümanın yüksek, orta ya da alçak ses genişliğinde çalınacağını tayin ediyor. Kutuların içindeki sayılar aynı anda kaç nota çalınacağını gösteriyor. İcracı belirlenmiş bir süre içinde istediği zaman giriş yapabilir, ancak sürenin sonuna kadar devam etmesi gerekir. Perdeler icracının istediği biçimde seçilir. İcracı aynı zamanda, istediği girişte istediği dinamiği seçmekte serbesttir, ancak belirlenen süre içinde aynı ses seviyesini korumak zorundadır." [105]



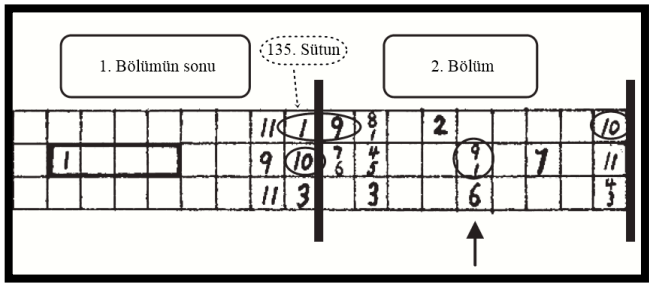
Şekil 20. *Intersection 3* eserinin başlangıcı[106]

Intersection 3, kendi içinde 16 kesin sınırları olmayan bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlerin her biri çeşitli uzunluklara sahip olup, bazı bölümler bir sayfadan fazlasını kapsarken diğerleri sadece birkaç kutudan oluşur. Bu bölümler eserdeki geniş zaman boşluklarının yapısal belirteçleridir. Bölümler genellikle 10 nota ile tamamlanır veya başlar. Örneğin, üçüncü ve dördüncü bölümlerin her biri 10 nota ile tamamlanırken, beşinci bölüm 10 nota ile başlar.[107]

Eserin birinci bölümünün (eserin aynı zamanda en uzun bölümü) sonu olan 135. sütun, 10 nota ile tamamlanır. Buradaki 10 nota, ikinci bölümün 140. sütunundaki yapının bir parçasıdır. Feldman, müziğin zamanı içerisindeki önemli noktaları, bu noktaların

[105] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 32.
[106] Morton Feldman, *Intersection 3*, C. F. Peters Corporation, New York, 1962, s. 1.
[107] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 153-155.

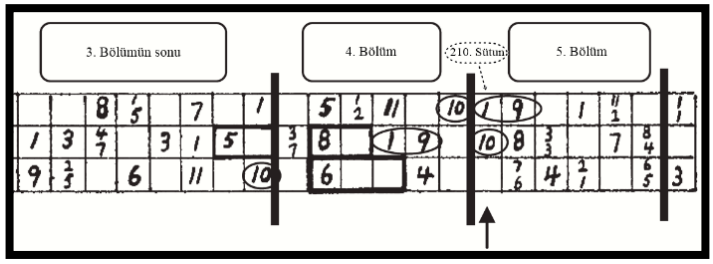
çevresine inşa ettiği yapılar ile belirtir. Her iki bölümün sonunda da bulunan bu 10 notalı yapıların uyumu hem bölümleri ayırmamızı hem de Feldman'ın müziğindeki önemli noktaları nasıl vurguladığını görmemizi sağlar.



Şekil 21. Birinci bölümün sonu ve ikinci bölüm[108]

135 ve 136. sütunlarda yer alan 1-10 ve 9 notalarından oluşan bu yapıyı beşinci bölümün ilk sütunu olan 210. sütunda tekrar görebiliriz. Üçüncü ve dördüncü bölümlerinin her biri 10 nota ile tamamlanırken, beşinci bölüm 10 nota ile başlar. Eserin geneline bakarsak 16 bölümden sekizi, üç ve beşinci bölümde olduğu gibi 10 nota ile tamamlanır.

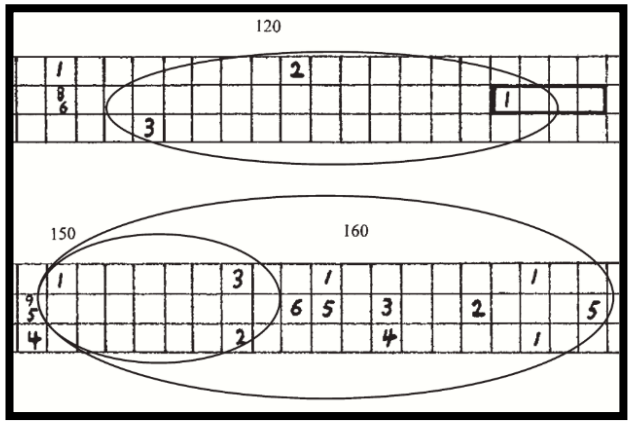
Intersection 3 eserindeki bölümlerin 10 nota ile bitmesi ya da başlamasının bir rastlantı olmadığını müzikolog Hermann Sabbe'nin (1937-) şu sözleriyle anlayabiliriz: *"Feldman hiçbir şeyi şansa bırakmaz."*[109]



Şekil 22. Üçüncü bölümün sonu, dört ve beşinci bölümler[110]

[108] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 156.
[109] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 155.
[110] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 156.

Intersection 3 eserindeki bölümler ve bu bölümlerin yapılarının dışında, sütunlarda yer alan seslerin belli setler veya kümeler oluşturduğunu görebiliriz. Örneğin, boş kutulara bir ses barındırmadığı için sıfır değerini verdiğimizde birinci bölümün sonuna doğru 114-133. sütunlarda "0123" kümesi oluşur. Bu kümenin bir diğer tekrarını yansımalı olarak 150-157. sütunlarda görebiliriz. Buradaki tekrar, aslında 150-170 sütunlarındaki "0123456" kümesinin alt kümesidir. Bu ardışıklığın bir benzeri 211, 213 ve 216. sütunlarında da bulunur.



Şekil 23. Kümeler[111]

Bu eser ile Feldman'ın belirli aralık kombinasyonlarına karşı her zamanki hassasiyetini sergilediğini gözlemleyebiliriz. *Intersection 3* ve bu eserde kullanılan notasyonu önemli kılan, Feldman'ın resimlerdeki soyutluğu müziğinde yorumlama biçimidir. Eserdeki seslerin ağırlığı ve dengesi sayılar ile sağlanmıştır. Bu sayılar rastgele dağıtılmamış, örneklerde de gördüğümüz gibi sayılar kendi içerisinde esnek bir düzene sahiptir. *Intersection 3* eserindeki denklem, Feldman'ın Intermission serisindeki gibi soyutluğu formüle etmek ve planlamak için bir tasarım çalışmasına yöneldiğini doğrulamaktadır.

[111] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 159.

3.1.5. Last Pieces (1959)

Feldman yıllarca grafik notasyon ile besteler yaptıktan sonra bu tekniği arkada bırakmasının en büyük sebebi, icracıların fazla serbest olmasıydı. Bu serbestlik, dinleyici ve besteci arasındaki ilişkiyi sarsmış, icracının üslubunu da müziğin bir parçası haline getirmiştir. Feldman'ın 1953 ile 1958 yılları arasında grafik notasyonu terk etmesinin ardından bestelediği *Last Pieces* eseri bu sorunlarına bir çözüm gibidir. Feldman'ın çözümü, icracının kendi belirleyeceği vuruşlar ile yazılı notaları seslendireceği bir ses grubu oluşturmaktı. Bu fikrin ilk örneği de *Last Pieces* olmuştur.

Eser kendi içerisinde dört bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlenme bestecinin tempoyla ilgili yaptığı değişikliklerle sağlanmıştır. Eserde bulunan her bir nota, akor ve aralığı birbirinden ayrı olarak sınıflandırmayıp, ses grubu olarak kavramlaştırabileceğimiz bir sınıfın çatısı altında toplamak daha doğru olacaktır. Eserdeki ses grupları, bazen puandorglu olan aralık ve akorlardan oluşur. Eser, notaların belli bir vuruşu olmadığı için sapları bulunmayan nota başları ile yazılmış olsa da sık sık çarpma notalar görebiliriz. İcracı, yazılı notaları kendi belirlediği vuruşlar dahilinde icra etmelidir. Belli bir tempoya sadık kalmadan sadece bestecinin belirttiği hızlı, yavaş, çok yavaş ve çok hızlı gibi açıklamaları baz almalıdır. Vuruşlar ile ilgili tek istisnai durum, puandorglar ve bölüm araları olup, bu istisnalarda da serbestliğini korumalıdır.

Eserin birinci bölümü 43 ses grubundan oluşur. Eserin yavaş, yumuşak ve serbest sürelerde çalınması gerektiği ile ilgili bir kısa açıklama bulunur. Eserin birinci bölümünün yavaşlığı ve sürelerinin serbestliği her ne kadar eseri basit gösterse de her bir ses grubunu tek tek dinleyerek çalmak, icra sırasındaki deneyimi ve akışı korumaya çalışmak, eserin karakterini kökten değiştirebilecek sorunlara yol açabilir.[112] Feldman, *Last Pieces* ile aynı tekniği kullandığı *Durations* eseri ile ilgili şöyle söylemiştir:

[112] Robert Morris, *Aspects of Performance Practice in Morton Feldman's Last Pieces*, University of Rochester, New York, 2020, s. 2.

"Zaman aralıklarını bir sonraki melodiyi duyduğumuz anda öncekini silecek ya da sıfırlayacak biçimde seçtim."[113]

Feldman'ın bu sözler ile bahsettiği, her notanın öncesindeki notanın sönümlenmesinin ardından duyurulmasını gerektiğidir. Feldman bunu daha önce *Durations, Intermission 6* gibi eserlerde de kullanmış, eserlerin sayfalarında özellikle bu şekilde icra edilmesi gerektiğini belirtmiştir. *Durations* serisiyle *Last Pieces* eserinin notasyonundaki benzerlik de bahsi geçen bu icra biçimine yapılan bir referanstır.

Last Pieces gibi eserlerde özellikle icracı, her bir ses grubunun hatasız olarak yansıtılmasından sorumludur. İcracının görevini bir sanat sergisinin küratörlüğüne benzetebiliriz. Bir koridorun duvarlarında belirli bir düzende sergilenecek bir tablo, nasıl diğer nesnelerin gölgesinde kalmadan sergilenebilir? Aydınlatma, duvardaki konumu, bitişiğindeki diğer tabloların gruplandırılması gibi sorunlar doğal olarak ortaya çıkacak ve büyük ölçüde sonuç diğer tablolara bağlı olarak değişecektir. Aradaki fark müzisyenin bunu gerçek zamanlı olarak sesler ile yapmak zorunda olmasıdır.[114]

Last Pieces eserindeki 43 ses grubu üç ayrı puandorg ile kendi içerisinde bölümlere ayrılmıştır. Bestecinin kesin bir metronom süresi ve vuruş değeri vermeyip bazı ses gruplarını puandorg ile ayırması eserin kendi içerisinde bölündüğünün bir işaretidir. Feldman bu puandorglar ile seslerin tamamen yok olması gerektiğini belirtmiştir. Feldman bir yazısında şöyle söylemiştir:

"Bir ses atağı sesin karakteri değildir. Sesin yok olması, bu uzaklaşan manzara ise sesi işittiğimiz yeri işaret eder."[115]

Eserin en pes notası olan 31. ses grubundaki re notası ile eserin en tiz notası olan 23. ses grubundaki re bemol notası arasında 71 yarım ses aralığı bulunur. 2 ve 31. tek notalı ses gruplarının dışında en dar aralıklı grup, 19 yarım ses aralığı ile 39. grup; en
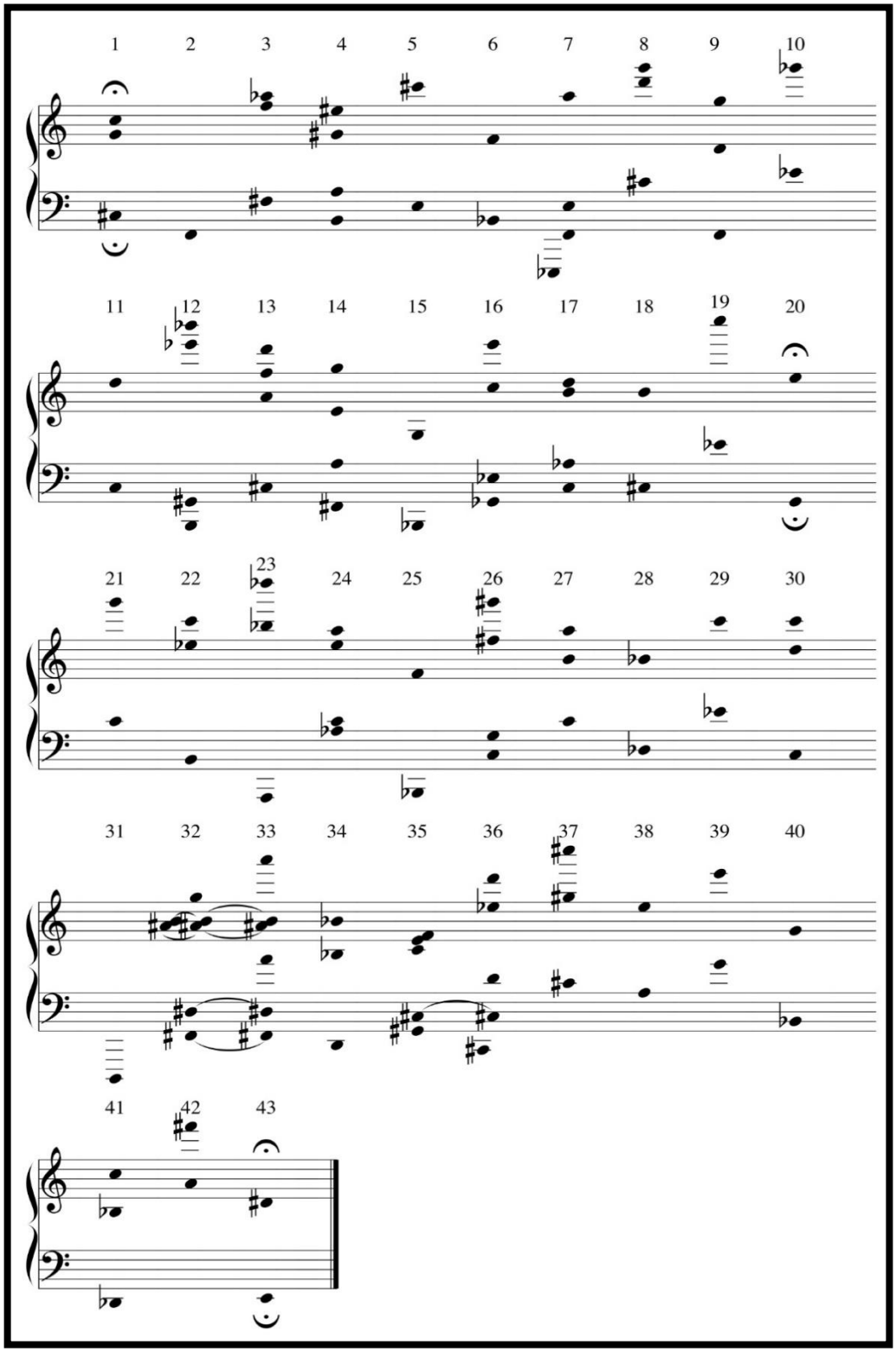
[113] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 28.
[114] Robert Morris, *a.g.e.*, s. 2.
[115] Robert Morris, *a.g.e.*, s. 4.

geniş aralıklı grup ise 64 yarım ses aralığı ile 23. gruptur. Bir oktav ve altında ses grubunun olmaması eserin iki el ile çalınmasını zorunlu kılar. En sık kullanılan aralık 21 yarım sese sahiptir ve 27, 29, 39 ve 40. ses gruplarında görülebilir. Tüm bu ses gruplardaki aralıkların ortalaması ise 31 yarım ses aralığını verir.

Tüm bu gruplarının ses sınıflarını incelediğimizde en çok rastlayacağımız ses sınıfı on grup ile [03] ve onu takiben ikinci en sık rastlayacağımız ses sınıfı ise beş grup ile [05] olacaktır. Diğer ses sınıfları ise üç grup ile [0236], [013], [02]; iki grup ile [0148], [016], [0], [01458], [014] ve tek ses grubu ile [015], [025], [0237], [0235], [01258], [04], [012], [01], [0126] şeklindedir.

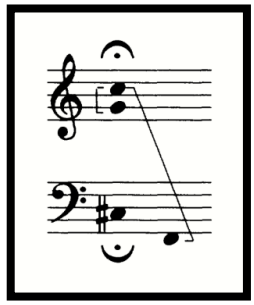
Eserdeki ilk ses grubunun notalarını ikinci ses grubundaki fa notası (F2) ile karşılaştırdığımızda, birinci ses grubunda bulunan do diyez notasında (C#3) olduğu gibi bir ilişki görürüz. Birinci ses grubundaki do diyez notası, fa notasına en yakın ses konumundadır. Birinci ses grubundaki sol (G4) ve do (C5) arasındaki beşli aralık gibi do diyez ve fa notaları da beşlidir. Catherine Costello Hirata, buradaki benzerliğin esere bir sınır veya kuvvet verdiği, do diyez ve fa notalarının ise bir çeşit gerilim oluşturduğu şeklinde yorumlamıştır. Hirata'ya göre bu benzerlik, zaten mevcut olan aralığın devamı gibidir. [116]

[116] Catherine Costello Hirata, *The Sounds of the Sounds Themselves: Analyzing the Early Music of Morton Feldman*, Perspectives of New Music, Seattle, 1996, s. 8.



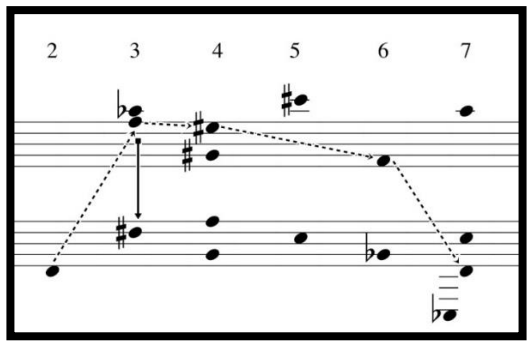
Şekil 24. *Last Pieces* eserinin birinci bölümü[117]

[117] Robert Morris, *a.g.e.*, s. 3.



Şekil 25. Benzerlik örneği[118]

Benzerlik örneğinde bir fa notası referansı bulunduğunu ardından gelen 2-7. gruplar ile teyit edebiliriz. Şekil 26'da fa notasının yönü açık bir şekilde görülebilir. Örnekteki fa notaları her bir grupta farklı bir oktavda yer alır. Bu durum 3. grupta bir fa diyez notası ile desteklenir. Fa notasının hareketi incelendiğinde, 2. ses grubunda bulunan ikinci oktav fa notası, 7. ses grubuna gelindiğinde yine aynı oktavdaki yerini alır.

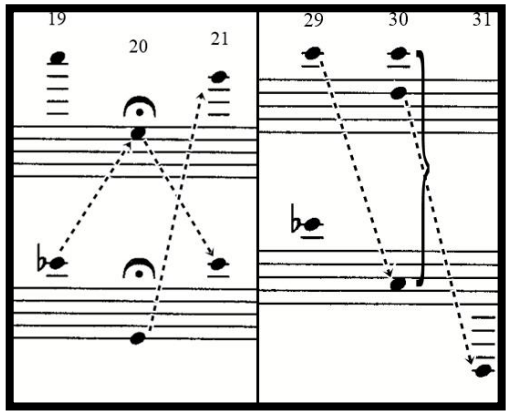


Şekil 26. 2-7. ses grupları

Eserin ilk yarısının tamamlanmasından hemen önce 19. grupta bulunan mi bemol notasının 20. gruptaki mi notasına ve 20. grupta bulunan sol notasının da 21. gruptaki sol notasına çapraz hareketi görülebilir. Feldman'ın bu eseri *Intersections* ve *Projections* serisindeki gibi notalarda serbestlik ile bestelememesi ve rastlamsal müzik tekniğini terk etmesinin ardından notaların seçiminde daha titiz davranması, örneklerdeki notaların sıralı hareketlerinin bir rastlantı sonucu elde edilmediğini gösterir.

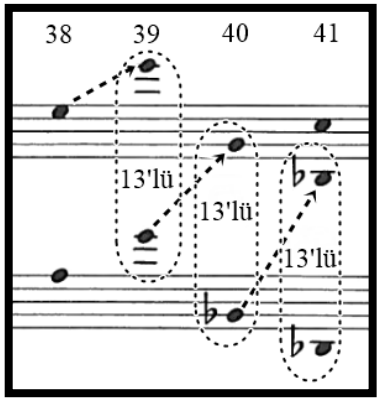
[118] Catherine Costello Hirata, *a.g.e.*, s. 9.

Bu örneğin bir diğer benzeri 29-31. gruplarda da görülür. Bu diğer örnekte ayrıca do notalarının ısrarlı tekrarı dikkat çekicidir. 29. ses grubundaki do notasının hemen ardından gelen 30. gruptaki aynı oktavdan olan tekrarını, yine aynı ses grubunda bulunan pes do notası destekler (C3). 29-31. ses gruplarında bulunan notalar, 19-21. grupların aksine paralel bir hareket halindedir. 20. ses grubunun iki yanında yer alan mi notaları simetrik bir yapı sunar. Buradaki simetri her ne kadar frekans açısından olmasa da görsel bağlamda bir tutarlılık sunar.



Şekil 27. 19-21 ve 29-31. ses grupları

38-41. ses gruplarında önceki örneklere benzer bir paralel hareket bulunur. 39. ses grubundan itibaren her bir ses grubunun bas notası, ardından gelen grubun tiz notası olarak karşımıza çıkar. Bu yeni ses gruplarının her biri 13'lü aralıklardan oluşur.



Şekil 28. 38-41. ses grupları

3.2. Feldman'ın Müziğinin Diğer Sanat ve Zanaat Dalları ile Etkileşimi

3.2.1. Resim

Özellikle 1945 ile 1960 yılları arasında soyut dışavurumculuk sanat hareketi ile ön plana çıkan New York Okulu ressamları, Amerika merkezli bu akımın öncüleri olmuş, dönemin müzisyen ve şairlerinin soyut dışavurumculuk hareketini kendi sanatlarına entegre etmelerine vesile olmuşlardır. Soyut dışavurumculuk, ressamların sadece renk, figür ve şekillerle ifade ettikleri bir tür soyut sanattır. Duyguların anlık olarak aktarılması bu akımın en karakteristik özelliklerindendir.

"Soyut Dışavurumculuğun farklı bir yönünü de ifade eden aksiyon resmi ve renk alanı resmi, kullanılan diğer terimler arasındadır. Örneğin; aksiyon resmi, Pollock'un damlatma tekniğiyle yaptığı resimlerde sanatçının bedensel eylemine de Kooning'in sert fırça darbelerine ve Kline'ın koyu, dev boyutlu, siyah beyaz formlarına dikkat çeker. Aynı zamanda sanatçının, aralıksız süren bir seçim olarak yaratma eylemine bağlılığını aktarır, sanatçıların yapıtlarını savaş sonrası dönemde hüküm süren koşullarla bağdaştırır. Resim yalnızca bir nesne olmaktan çıkmıştır; özgürlük, sorumluluk ve kendini ifade etmeye yönelik varoluşçu bir mücadelenin kaydıdır."[119]

Feldman, müziğinde resim sanatına ait olan teknikleri kullanarak soyut dışavurumculuğu müzik sanatına yedirerek bir nevi resmi bestelemiştir ve müziğinde ressamlardan ilham aldığını sık sık dile getirmiştir. Feldman resimlerdeki ışığın müziğine etkisini ile ilgili şöyle söylemiştir:

"Ayrıca şu fikri, çok önemli aldım Monet'den, ışığın kırılması […] Ressamların ışık yapılarını incelemek çok ilginç, bir sürü var. Jackson Pollock gibi biri için ışık yok, ışık sadece bir keşif. Tepeden gelen ışık var, Fransızlar doğal ışığı çok

[119] Amy Dempsey, *Modern Sanat*, 1. Baskı, Hep Kitap, İstanbul, 2019, s. 104.

ilginç biçimlerde kullanıyor. Courbet'nin tepeden gelen ışığı var. Ama ışığın içine gerçekten bakan ilk kişi Monet. Kimse ışığın içine bakmak istemiyor. Kırılmayı da anlamış. Bu kelime çok ilginç çünkü bence vuruş açısından sesler için de aynı şey söz konusu."[120]

1945 ile 1960 yılları arasındaki soyut dışavurumculuk hareketinin yükselişiyle birlikte bir şair olan O'Hara da arkadaşlık kurduğu Pollock, Kooning gibi ressamların etkisi ile bir tür şiir resmetme keşfinde bulunmuştur. Şüphesiz ki bunun büyük sebebinin New York Okulu ressamlarının olmasının bir diğer sebebi de bir resim tekniği olan aksiyon resmi tekniğinin kaynağının doğduğu yer; anın, hareketin ve duygunun anlık ve doğallığıdır. Aksiyon resmi O'Hara şiirleri için bir fikir doğurmuştur; bu yüzden de hızlı yazılan, doğallığa ve serbest çağrışımlara bel bağlayan belli bir iç ritim taşıyan şiirler ortaya çıkartmıştır.

Konumuz olan Feldman için en büyük etkiye sahip olan ressamları Guston, Pollock, Kooning, Rothko ve Kline olarak sıralayabiliriz. Bu ressamlar ve Feldman'ın bu ressamlar için yazdığı eserler için ayrı alt başlıklar açmak, bu sanatçıların her birinin Feldman'ın müziğine olan katkılarını görmek açısından faydalı olacaktır. Feldman, bahsi geçen bu ressamların adlarının yer aldığı bir yazısında bu sanatçılar için şöyle söylemiştir:

"Artık New York'taki ressamlarla arkadaşlık kurmaya, bir sanatçı olarak onlarla yoldaşlık etmeye başlamıştım. Barney Newman, Rothko, Larry Rivers, Jasper Johns, Willem de Kooning, Motherwell, Rauschenberg, Kline, Pollock, Philip Guston, lisansüstü okulum olmuşlardı adeta."[121]

[120] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 169.
[121] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 118.

3.2.1.1. Philip Guston (1913-1980)



Resim 3. Guston ve Feldman[122]

Erken dönem Guston eserlerini incelediğimizde geniş bir renk paleti kullandığını ve koyu tonların ağırlıkta olduğunu görebiliriz. Gerçeküstücülük, dışavurumculuk ve kübizm akımlarının etkilerini bariz bir şekilde görmek mümkündür. 1935 ile 1944 yılları arasındaki periyotta resimleri gerçeküstücülük ve dışavurumculuğun izlerini taşırken 1945 ile 1947 yılları arasındaki eserleri kübizm akımından izler taşımıştır. 1948 yılından sonra çok keskin bir akım değişikliğine gitmiştir. Resimlerinde genellikle sade bir renk paleti kullanmaya başlamış (genellikle siyah, beyaz, kırmızı ve gri); bloklar, konturlar ve resim düzlemi içinde yüzen renk kütleleri, 1948 sonrası Guston resimlerini oluşturan genel elementler olmuştur. Bu bariz değişimin en büyük kaynağının 1948 yılında tanıştığı Cage oluğunu rahat bir şekilde söyleyebiliriz.

Feldman ve Guston'ın tanışmaları 1951 senesinde, Cage'in verdiği davetlerin birinde olmuştur. Tanışmalarından bir hafta kadar önce de Cage, Feldman ile gittiği bir sergide (Modern Sanat Müzesi) Feldman'a ilk kez bir Guston resmi göstermiştir. 1951 yılındaki tanışmalarının ardından da çok yakın arkadaş olmuşlardır. Feldman, Guston için her zaman övgü ve minnet ile bahsetmiştir. Sadece en iyi arkadaşı olmadığını, aynı zamanda yaşayan en iyi Amerikalı ressam olduğu, sanat hayatına büyük katkılar sağladığı gibi bir dolu övgü cümlesi kurmuştur.

[122] Francesco Pellizzi, Brian O'Doherty, *a.g.e.*, s. 16. (Fotoğraf: Renate Ponsold)

1960 yılında, Feldman'ın *New Directions in Music* başlıklı ilk plağının kapağında Guston'ın bir çizimi kullanılmıştır. Resim 4'te görülebilir.



Resim 4. *New Directions in Music* plağının kapağı[123]

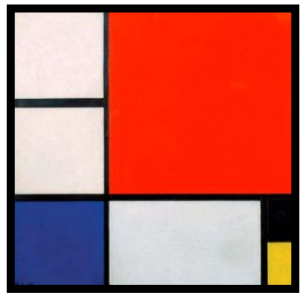
Feldman, Guston eserleri için şöyle söylemiştir:

"Guston'ın tabloları nerede durmanız gerektiğini size içgüdüsel olarak söyler. Bundan kendi müziğimi akustik mekanına kabullendirirken faydalandım, bu oranlamayla insanın bir başarı unsurunu hesaplayabildiğini söylemiyorum gerçi."[124]

Feldman, Guston'ın eserlerini izlerken içgüdüsel olarak bulunacağımız konumu, kendi müziğindeki akustik ile bütünleştirmiştir. Akustik kavramının yanı sıra bir resme bakarken öncelikli odağımız üzerine de farklı fikirler belirtmiştir.

"Bir resme, büyük ölçüde, resmedilme biçiminin görsel bir kopyasıyla karşılık veririz. Örneğin, Mondrian'ın artı-eksi serisi bu resimleri görsel olarak tamamlayışımızı etkisiz hale getirir. Hepsi oradadır, ancak nereye, nasıl bakacağımız orada değildir. Bunun izinden gidersek, Guston daima kamusal bir sanatçı olmuştur. Demek istediğim, bir şey söylüyorsa duyulmasını ister, sanki acele etmeden resim düzlemindeki sahneye doğru yürümektedir."[125]

[123] Francesco Pellizzi, Brian O'Doherty, *a.g.e.*, s. 86.
[124] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 128.
[125] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 128-129.



Resim 5. Piet Mondrian: *Composition II with Red, Black, Blue and Yellow,* (1929)[126]

Piet Mondrian (1872-1944) ve Guston örneklerinde Feldman, resme bakarken öncelikli odağımızın, Mondrian'ın eserlerinin Guston'a göre daha belirsiz olduğunu vurgulamıştır. Belirtilen bakmak ifadesi, Feldman ile şekillenerek duyuma evrilmiştir. Feldman'ın müziğinde belirgin olarak fark edebileceğimiz birbirini izleyen ardışık ses grupları, Mondrian eserlerinde olduğu gibi değişken bir odağın yanı sıra Guston eserlerinde olduğu gibi bir bütünlük de barındırmıştır. Resim 5 örneğinde gördüğümüz Mondrian eserinin Feldman'ın müziğine etkilerini, *Projections* ve *Intersections* eserlerinin notasyonlarına görebiliriz.

Feldman'a göre bir müzik kompozisyonunun tonu ya da perde merkezi ressamın resim düzlemine yakındır. Müziği işitmeyi bir resme bakmak ile, tınıyı ise renkler ile benzeştirmiştir. Besteleme sürecinde kullanılan araç ve enstrümanların sadece müzikal düşünceyi dile getirmek için kullanıldığını, bir dramaturg ya da ressam gibi yorumlamak için olmadığını belirtmiş, müziği zamanın farklı pigmentlerle renklendirilmesi olarak görmüştür ve müziğin renklerini üretenin enstrümanın kendisi olduğunu savunmuştur. Bu renkler sesi dolaysızlığından mahrum bırakmıştır. Enstrüman ise bir şablon, sesin aldatıcı bir sureti halini almıştır. Sesi abartmış, bulanıklaştırmış, destanlaştırmış, ona bir anlam ve vurgu kazandırmıştır.[127] Feldman bu belirsizlik hakkında şöyle söylemiştir:

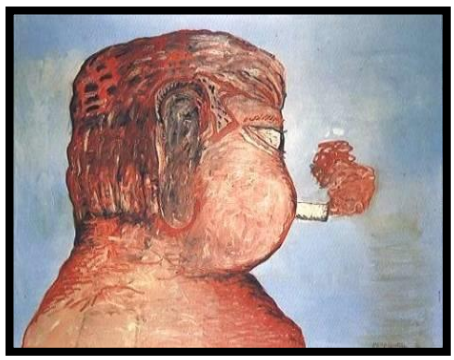
"Kabul ediyorum, müziği enstrümanlardan ayrı düşünmek biraz vakitsiz, gereğinden fazla Balzacvaridir. Fakat bilhassa ben, bu fikri göz ardı edemiyorum. Bu belirsiz durumu yaratırken seslerin benim simetri ve tasarıma dair fikirlerimle

[126] Francesco Pellizzi, Brian O'Doherty, *a.g.e.*, s. 33.
[127] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 129.

ilgilenmediğini, başka şarkılar söylemek istediklerini hissetmeye başladım. Onlar yaşamak istiyordu, bense onları boğuyordum."[128]

Feldman için bu belirsizlik hep varlığını sürdürmüş ve sürdürecektir. Resimde ve dokumacılıkta görsellik yoluyla elde edilebilecek olan simetriyi ve tasarımı her ne kadar notaların görselliği üzerinde var kılabilse de bunu sesin kendi simetrisinde uygulayamamıştır. Bu denemelerin sonuçlarının da sesi sadece kısıtlamaya ittiğini fark etmiş ve şöyle söylemiştir: *"Sanki özgürlüğün tadını almışken, gerçekten özgür olmak istiyorlardı."* [129]

Feldman müziği ve Guston resimleri arasındaki net benzerlik iki sanatçının da kullandıkları materyallerle eserlerinin uçtan uca bir sadeliğe ve genel bir odağa sahip olmasıdır. Buna örnek olarak Feldman'ın 1984 yılında bestelediği *For Philip Guston* eserini verebiliriz. Bir diğer Guston'a ithaf olunan eser 1963 yılında yazdığı *Piano Piece (to Philip Guston)*[130] adlı piyano eseri olsa da resim ile olan etkileşimi göz önüne alındığında *For Philip Guston* eseri için alt başlık oluşturmak daha doğru olacaktır.



Resim 6. Philip Guston: *Friend - To M.F.* (1978)[131]

[128] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 114.
[129] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 114.
[130] "Piano Piece (to Philip Guston) (1963) [4:06]", https://www.cnvill.net/mfgomezmoran_pianopiecetophilipguston.mp3 (E.T. 09.04.2023)
[131] "Friend - To M.F. by Philip Guston (1978)", https://www.cnvill.net/mfgustn.htm (E.T. 13.04.2023)

3.2.1.1.1. For Philip Guston (1984)

Formun genişlemesi, Feldman'ın 1977 ile 1987 yılları arasındaki eserlerinin en belirgin özelliğidir. Orkestra ve oda müziği eserlerinin süreleri 15-20 dakikalardan, bir saate ve sonra da bir buçuk saate kadar genişlemiştir. Son dönemlerinde ise bu süreler daha da genişlemiş, yaklaşık beş buçuk saat süren *String Quartet II* (1983) ve flüt, piyano ve perküsyon için bestelenen yaklaşık dört buçuk saat süren *For Philip Guston* (1984) gibi oldukça uzun eserler bestelemiştir. Feldman, *For Philip Guston*'da müzikal dokuların sayısını büyük ölçüde azaltırken tını, ritim ve uyum varyasyonlarına odaklanmıştır. Bu formun daha da geliştirilmesi için temel referans noktası yine resim olmuştur. Özellikle Feldman, Rothko'nun stüdyosunu sık sık ziyaret ettikten sonra, bir tuvalin ölçeği ve oranları sorununun sanatçı için ne kadar önemli olduğunu anlamıştır. Kompozisyonların aşamalı zamansal uzantısı, soyutlaştırmada tartışılan başka bir konuyla da bağlantılıdır. Doğası gereği sürekli yenilenen yaratıcı bir sanat eseri sona erdirilemez, sadece terk edilir. Bir önceki materyalin başkalaşımı olur ve sonraki materyalin habercisine dönüşür, böylece her eser bir bağlantı haline gelip sonsuz bir zincir gibi birbirine bağlanır.[132] Feldman, eserlerinde sürelerin genişlemesi ve bunun sebebini, *For Philip Guston* eserleri ile ilgili yaptığı bir konuşmada şöyle aktarmıştır:

"Yani burada yaptığımız, bir anlamda, "iki kişilik bir hikâye," iki sanatçı sürekli olarak kendi hikayelerini anlatıyor, notlar, imgeler ve üsluplarla, başka hiçbir şey düşünmeksizin birinden diğerine geçiyorlar. Ve bu sadece uzun bir yapıtta mümkün. Bunun kısa bir yapıtta yapılabileceğini zannetmiyorum; kısa derken 45-50 dakikalık bir şeyle."[133]

For Philip Guston flüt, perküsyon ve piyano için yazılmıştır ve yaklaşık dört buçuk saat uzunluğundadır. Piyano partisi piyanistin eser boyunca ayrıca çelesta

[132] Cristina Santarelli, *a.g.e.*, s. 235.
[133] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 182.

partilerini de çalabileceği şekilde yazılmıştır ve bu enstrüman değişiklikleri ölçü üzerlerindeki açıklamalar ile belirtilmiştir. Feldman eser hakkında şöyle söylemiştir:

"For Philip Guston benim için çok özel bir parça çünkü çoğu kez isimleri parçayı bitirdikten sonra bulurum. Fakat bu kez durmadan Philip'i düşündüm. Ondan önce de özellikle, Buffalo'daki pek çok öğrencimle birlikte, postmoderizmin filan daima beceri değil üslup göstergesi olduğunu düşünüyordum. Bu biraz kafamı bozuyordu. Bir şeylerle biçimsel olarak özdeşleşmek fakat içinde ne olduğuna fazla kafa yormamak. Philip'te bunun vicdan azabını çekiyordum. O benim en yakın arkadaşımdı, sanatta da en yakın arkadaşımdı."[134]

For Philip Guston, sürekli bir melodinin, akılda kalıcı bir ritmin, bir dram ya da duygu selinin olmadığı, sadece işitme eşiğimize yakın gürlükteki sönümlenen akor ve seslerden oluşan bir eserdir. Eserde, partisyon boyunca bir gürlük veya tempo değişikliği olmasa da ölçü sayıları neredeyse tüm ölçülerin başında değişir.

Ön plan ve arka plan materyallerinin değiştirilmesi, görsel sanatlardan ilham alan müziklerde ölçülemez bir zaman algısı oluşturmanın başlıca yollarından biridir. *For Philip Guston*'ın birincil arka plan malzemesi sessizliktir. Eserin ilk sayfasında, sessizlik mimari sütunlar gibidir. Feldman eser boyunca farklı ölçü sayılarına sahip boş ölçüler yerleştirmiştir. Bu boş ölçüler, önceki ölçülerdeki seslerin dinamiğinin zayıflaması içindir. Her enstrümanın ayrı bir ölçü sayısı vardır ve bu ölçüler sürekli değişiklik gösterir. Eserde, flüt 3/8 ölçü sayısı ile, vibrafon 3/16, piyano ise 1/4 ölçü sayısı ile başlar. Bu farklı ölçü sayılarının oluşturduğu efekt, birlikte oynatılan üç film projektörü gibidir ve her projektör farklı zamanlarda başlayan sekansları gösterir. Sesler boş ölçülere gelindiğinde gürlüğünü kaybetse de bellekte yankılanmaya devam eder ve bu müzikal renkler icraya entegre olmuş olur. Ses ve suslar bir duvara tutturulmuş heykelsi figürler gibidir.[135]

---

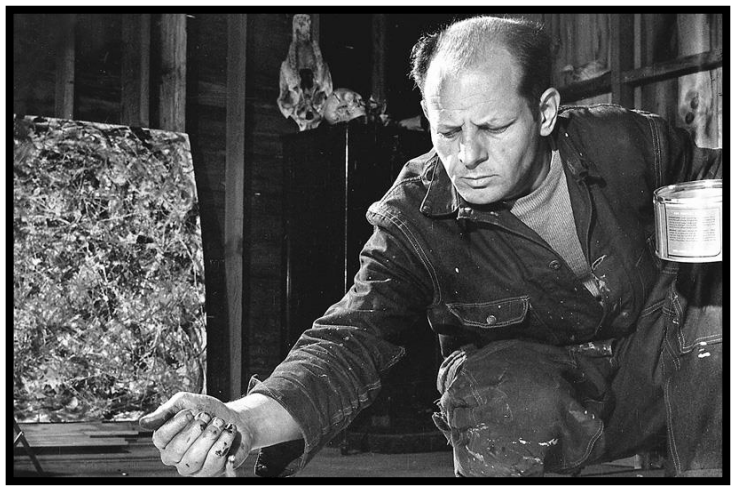
[134] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 181.
[135] Francesco Pellizzi, Brian O'Doherty, *a.g.e.*, s. 259.

Diğer enstrümanlara kıyasla flüt daha ön plandadır. Bunun sebebi flüte ait rengin nispeten daha güçlü olmasıdır. Piyano, flüte ait ön planın hemen arkasında, vibrafon ise piyanonun gölgesinde yer alarak müzikal arka planı kaplar. Eserdeki enstrümanları renklere benzetirsek flüt, enstrümanlar arasında en bağımsız olan renktir. Seslerin süresi ve sınırları fazlasıyla belirgindir. Piyano ve vibrafondaki pedallar sesleri daha uzun süre uzatabilse bile notaların süreleri kesin olarak notalanmıştır. Piyano ve vibrafona ait renkler, flüte ait renklerin üzerine yansımadığından bu enstrümanlar arka plan renkleri olarak kabul edilse de eser boyunca piyano ve vibrafon her zaman arka planda kalmaz. Ön plan ve arka plan materyallerinin değiştirilmesi, görsel sanatlardan ilham alan müziklerde ölçülemez bir zaman algısı oluşturmanın başlıca yollarından biri olduğu için *For Philip Guston*'ın biçimsel yapısını belirlemedeki temel sorunlardan biri, arka plandan ön plana geçişlerde meydana gelen bölümleri belirlemeye yönelik materyallerin keşfidir.[136]

Formun öncelikle armonik, on iki nota veya melodik yinelemelerle ifade edildiği müzikte, zaman forma yardımcı olur. Sessizlik ve rengin ana tema olduğu *For Philip Guston*'da ise zaman kendi içinde müzikal bir elementtir. Formun armonik, on iki nota veya melodik yineleme ve varyasyonla ifade edildiği müzikte, genellikle giriş, gelişme ve sonuç süreçlerini kapsayan bir sıralama bulunur. *For Philip Guston*'da ise, tıpkı bir resmin tamamına bakabildiğimiz gibi, dinleyici doğrudan kompozisyonun içine girer. Bu anlamda, *For Philip Guston* eserine ait zamanın bir hiyerarşi yoktur. Bunun yerine Feldman *For Philip Guston* eserinde, sessizlikten oluşan arka planın bir zaman tuvaline evrilmesi ve müzikal renklerin bu arka plan üzerinden yansıtılmasını amaçlar. Zaman ise sistematik olarak soldan sağa doğru hareket etmek yerine sanki bir tuvalin içine ve dışına doğru hareket ediyormuş gibi hissettirir.[137]

[136] Francesco Pellizzi, Brian O'Doherty, *a.g.e.*, s. 263.
[137] Francesco Pellizzi, Brian O'Doherty, *a.g.e.*, s. 264.

3.2.1.2. Jackson Pollock (1912-1956)

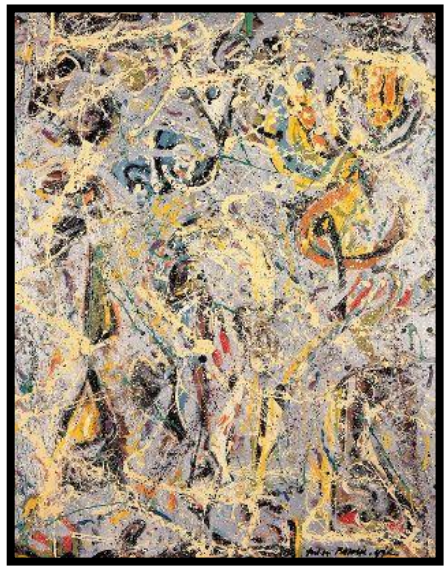


Resim 7. Jackson Pollock[138]

Pollock'un 1940'ların başındaki resimleri daha çok figürler üzerinedir, özellikle Pablo Picasso (1881-1973) ve Joan Miró'dan (1893-1983) izler dikkat çeker. Etkilendiği bu sanatçıların eserlerinden öğrendikleri ile Amerikan yerlilerinin ve Azteklerin imgelerini de kullanarak gerçeküstü resimler ortaya çıkarmıştır. 1943 yılında ilk kişisel sergisini açsa da asıl çıkışını 1947 ve 1951 yıllarında gerçekleştirmiş olduğu kendi özgün tarzı olan damlatma tekniği ile yapmıştır. Galaxy eserini, Pollock'un ilk damlatma tekniğini kullandığı eserlerden biri olarak gösterebiliriz.

"Aksiyon resminin en ünlü ressamı Jackson Pollock'tur. 1949'da çalıştığı sırada filme çekilen ve Life dergisi için fotoğraflanan "Damlatıcı Jack", yeni sanatçının arketipine dönüşmüştür. Yere serdiği tuval bezlerine boyayı doğrudan kutusundan dökerek, bir sopa veya kürekle sürerek labirent benzeri imgeler oluşturması ve bunu "görünür kılınan enerji ve hareket" diye adlandırması, onun 1950'lerde gerçekleştirdiği radikal bir yeniliktir."[139]

[138] "Jackson Pollock Kimdir? Hayatı ve Sanatçının Bilinmeyenleri" https://www.artkolik.net/sanatcilar/jackson-pollock-kimdir-hayati-ve-sanatcinin-bilinmeyenleri-3647 (E.T. 13.04.2023)
[139] Amy Dempsey, *a.g.e.*, s. 105.



Resim 8. Jackson Pollock: *Galaxy* (1947)[140]

Haziran 1951'de Pollock, birkaç arkadaşına kendisi hakkında yapılacak olan kısa filmle ilgili bir mektup yazmıştır. Bu mektupta Feldman ile ilgili şöyle söylemiştir:

"Onu görmek ve müziğini dinlemek için can atıyorum. Feldman (Cage'in bir arkadaşı) müziğini yapsın. Bence harika olabilir."[141]

Söz konusu film, Pollock'u çalışırken gösterir ve yaklaşık 10 dakikadır.[142] Feldman bu konu ile ilgili şöyle söylemiştir:

"Rauschenberg'le tanıştıktan kısa bir süre sonra Jackson Pollock'la tanıştım; kendisi hakkında, henüz tamamlanmış olan bir filmin müziklerini yazmamı istedi benden. Buna çok sevinmiştim çünkü kariyerimin en başındaydım. Pollock şehir dışında, Long Island'da yaşıyordu ve şehre düzensiz geliyordu, bu da ilişkimizin sürekliliğini sağlamayı zorlaştırıyordu. O zamanları düşününce, 1951'de sahip olduğum müzikal fikirlerin onun çalışma biçimine ne kadar paralel olduğunu fark

[140] "Jackson Pollock Kimdir? Hayatı ve Sanatçının Bilinmeyenleri" https://www.artkolik.net/sanatcilar/jackson-pollock-kimdir-hayati-ve-sanatcinin-bilinmeyenleri-3647 (E.T. 13.04.2023)
[141] "Morton Feldman:Music for the film Jackson Pollock (1951)", https://www.cnvill.net/mfmattis.htm (E.T. 27.03.2023)
[142] "Jackson Pollock", https://www.youtube.com/watch?v=atu4uVT7bV8 (E.T. 27.03.2023)

ediyorum. Pollock tuvalini yere koyar ve etrafına dolaşarak boyardı. Ben kareli kağıtları duvara asardım; kağıtların her biri aynı süreye ayarlanmıştı ve aslında görsel bir ritmik yapıydı. Pollock'u anımsatan şey, zaman tuvaline "her yönden" yaklaşıyor olmamdı. Sayfa boyunca soldan sağa gitmek yerine, kağıttaki yatay kareler tempoyu temsil ediyordu. Her bir kutucuk vurguyu önceden belirliyordu; dikey kareler ise kompozisyonun enstrümantasyonuydu."[143]

Feldman'ın Pollock hakkında olan bu film için bestelediği müzikler geleneksel notasyonla ve iki viyolonsel için yazılmıştır. Kayıtlardaki iki çelloyu da Daniel Stern (1928-2007) çalmıştır. Bu kısa eserlerin notaları hiçbir zaman yayınlanmamıştır. Eserlerin bestelenme tarihi Mayıs 1951'dir ve kopyaları Paul Sacher Vakfı'nın Feldman Koleksiyonu'ndaki iki versiyondan ibarettir. Pollock'taki görsel imaj, film müziğinden önce başlar. İzleyici, "Jackson Pollock, 51" yazan bir el görür. İmza sekansının bitimi ile de müzik başlar. Feldman bu kısımlardaki müzik girişlerini notasyonda belirtmemiştir. Feldman bu proje için çalışma yöntemi ile ilgili şöyle söylemiştir:

"Filmi izledim, her bir sekans için uygun zaman aralıklarını aldım; stüdyo ve Springs mülkünün çekimleri, tuval üzerine yapılan resim, cam üzerine yapılan iki resim. Bunları daha sonra koreografi için müzik yazıyormuşum gibi yazdım."[144]

Feldman'ın müziği doğuşkanlardan kapsamlı bir şekilde yararlanır ve kısa, tekrarlayan, dalgalı kalıplar içerir. Tempo hızlı ve enerjiktir. Partisyonda belirtilen gürlük aralıkları (***ppppp-ff***) filmin müziklerinde kullanılan kayıtlara kıyasla biraz daha geniştir. Akademisyen Steven Johnson, bestecinin bu sanatçılardan öğrendiği estetik ilkelerin altını çizer:

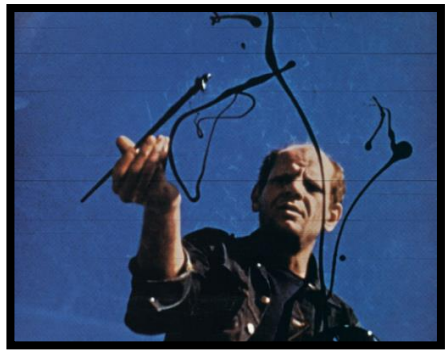
---

[143] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 145-146.
[144] "Morton Feldman:Music for the film Jackson Pollock (1951)", https://www.cnvill.net/mfmattis.htm (E.T. 27.03.2023)

"Entelektüel sistemlerden ve kompozisyon retoriğinden hoşlanmama, zaman sanatının fiziksel malzemeleri için bir saplantı, el yapımı yöntemlere inanç ve psişik otomatik içgüdüye güven."[145]

Feldman'ın kendisinin koreografi müziği olarak tanımladığı bu film müziği, görsel eylemleri tam zamanlı olarak taklit etmeye çalışmaz. Daha ziyade buradaki müzik ve eylem ilişkisi, Merce Cunningham (1919-2009) ve Cage'in müziğin dansı desteklemesi gerekmediği, dansın müziği göstermesi gerektiği fikrine benzer.

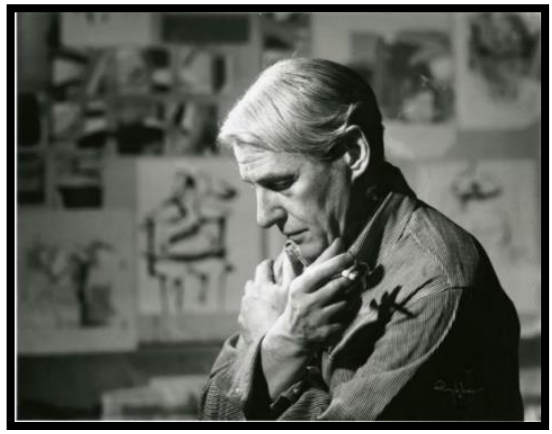
Feldman'ın bu film için yaptığı müzikte, Pollock'un eylemlerini tam zamanlı olarak tasvir etmeye çalışmasa da filmde gördüğümüz tuvale damlatılan boyaların düşüşü, fırça darbeleri ve savuruşlar bestecinin bir betimleme gayesi içerisinde olduğunu gösterir. Altı kısa parçadan oluşan bu film müziğinin bölümlerinde pizzicato, sul ponticello, glissando, doğuşkan gibi teknikler ağırlıkla bulunur. Filmin birinci sahnesinde bulunan cam üzerine atılan imza sekansında, kullanılan glissandolu doğuşkan tekniği, fırçanın cam üzerindeki süzülüşünü farklı bir biçimde yorumlar. Tuvalin boyanma sekansındaki piano gürlüğünden yükselen disonans aralıklar, Pollock'un geniş fırça hareketlerini; piano ve forte nüansındaki pizzicato nota ve aralıklar ise düşen ve dağılan boyaların betimlendiği hissini verir.



Resim 9. *Jackson Pollock 51* filmden bir kare (1951)[146]

[145] "Morton Feldman: Music for the film Jackson Pollock", https://www.cnvill.net/mfmattis.htm (E.T. 27.03.2023)
[146] "Jackson Pollock", https://www.youtube.com/watch?v=atu4uVT7bV8 (E.T. 27.03.2023)

3.2.1.3. Willem de Kooning (1904-1997)



Resim 10. Willem de Kooning[147]

Willem de Kooning'in 1930 ve 1940 yılları arasında resimlerinde geometrik ve biyomorfik şekiller ve güçlü renkler bulunur. Bu resimler Miró, Mondrian ve Picasso etkileri barındırır. Daha sonraki, özellikle 1950 sonrası çalışmalarında daha soyut çalışmalar egemen olmuş, dışavurumculuk akımının önde gelen sanatçılarından biri olmuştur.

Feldman'ın toplantılarda tanıştığı Kooning ile arkadaşlığı olmasına karşın ne Kooning'in ne de Feldman'ın yazı ve röportajlarında çok fazla bir referans göremeyiz; fakat Middelburg derslerinin birinde Feldman Kooning hakkında şöyle söylemiştir:

"Ben bestecilerle değil, ressamlarla büyüdüm. Bir besteci olarak eğitimimin bir kısmı, de Kooning'i saatlerce dinlemek ve resim hakkında konuşmaktı. Ressamların mekânı şekillendirmesi gibi ben de sessizliği şekillendiririm."[148]

[147] "Willem de Kooning", https://en.wikipedia.org/wiki/Willem_de_Kooning (E.T. 13.04.2023)
[148] Francesco Pellizzi, Brian O'Doherty, *a.g.e.*, s. 14.

3.2.1.3.1. De Kooning (1963)

Feldman, 1963 yılından itibaren serbest süreli notasyonun ve geleneksel notasyonun öğelerinin kombinasyonları ile besteler yapmıştır. *De Kooning* eseri korno, perküsyon, piyano, keman ve viyolonsel için yazılmıştır ve Pollock için bestelediği eser gibi *De Kooning* de bir film müziğidir. Dipnotta verilen internet bağlantısı ile müziğin kullanıldığı sahnelerden biri izlenebilir.[149]

Eserin notaları, aynı *Durations* serisinde olduğu gibi süresi belirsiz, sapsız, siyah nota başları ile belirtilmiştir. Çalınacak notaların sırası kesik çizgiler ile belirtilmiştir. Birlikte çalınacak notalar ise (perküsyon ve piyano hariç) düz dikey bir okla gösterilmiştir. Bu akorlar eser boyunca toplam 32 adet olup, akorların her biri rakamlarla porte üstünde işaretlenmiştir. Birlikte çalınması gerektiği belirtilen ilk notalar, kornodaki sol diyez ve kemandaki la notaları; ikinci notalar, kornodaki sol diyez, kemandaki dördüncü oktav mi ve viyolonseldeki ikinci oktav sol notaları; üçüncü notalar ise kornodaki re, piyanodaki si, la diyez ve viyolonseldeki ikinci oktav do notaları şeklindedir. Birlikte çalınacak notalar arasından ikinci ve üçüncü akorlar eser boyunca en yaygın olanlarıdır. [150]

Tüm eserde toplam 56 kez puandorg kullanılmıştır. Puandorg kullanımının sebebi, Feldman'ın *Last Pieces* eserinde olduğu gibi eseri hem bölümlere ayırmak hem de daha uzun çalınmasını istediği notaları belirtmek içindir. Diğer süresi belirsiz olan eserlerde olduğu gibi eserin temposu hakkında kısa bir açıklama bulunmamaktadır. Aynı teknik ile bestelenen *Durations* serisinin ve *Last Pieces* eserlerinin program notalarına baktığımızda, notaların belli bir süresinin olmamasından ötürü notaların dakika başına vuruşu gibi spesifik detaylar belirtilmese de yavaş, çok yavaş, hızlı ve çok hızlı gibi basit açıklamalar bulunur. *De Kooning* eserinde ise basit bir açıklama dahi yapılmasa da bir sonraki notanın yalnızca önceki nota sönümlendiğinde çalınması şartı koşulmuştur.

---

[149] Closing scenes of De Kooning,: https://www.cnvill.net/mf-de-kooning-clip.mp4 (E.T. 27.03.2023)
[150] Kazusa Haii, *a.g.e.,* s. 71.

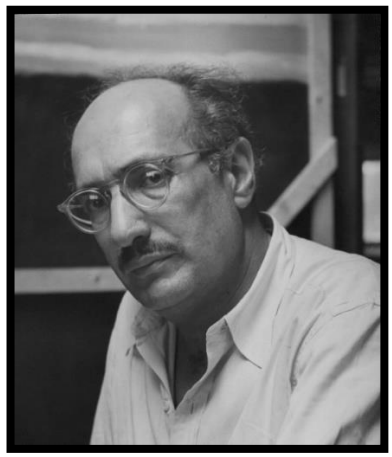
Eserde korno, keman ve viyolonsel için surdin kullanılması öngörülmüştür. Yaylı enstrümanlar asıl tınılarına ek olarak, nota başlarının üzerindeki elmas şekillerinden tanınabilecek doğuşkanları da çalmalıdır. Yaylı enstrümanlar için bu iki tekniğe ek olarak (coll'arco, doğuşkan) pizzicato notalar da bulunur. Eserin açılışındaki viyolonsel notalarını incelediğimizde, puandorg bir fa diyez notası ile başlar, ardından doğuşkan bir ikinci oktav sol notası gelir. Bu iki nota da olduğu gibi tekrar eder, bunu başka bir doğuşkan nota takip eder, ardından ise pizzicato mi bemol ve ikinci puandorg nota olan do diyez notası gelir.[151]

Eserin büyük çoğunluğu bu üslupta bestelenirken, eserin 16 ve 17. bölümlerinde, eserin büyük çoğunluğundaki icra serbestliğinin bir anda ölçü çizgileri, ölçü sayıları ve tempo işaretleri ile bölündüğünü görebiliriz. Eserin geneline kıyasla daha geleneksel olan bu bölüm ölçü çizgileri, ölçü sayıları ve tempo işaretlerine sahip olsa da herhangi bir nota bulundurmayıp, ölçüler kendi ölçü sayıları değerince sus içerir. Bölüm, 6/8 ölçü sayısı ve noktalı dörtlük notaya 52 BPM değerine sahip iki ölçünün ardından bir serbest ölçü; daha sonra 5/4 ölçü sayısı ve dörtlük notaya 76 BPM değerine sahip iki ölçünün ardından yine bir serbest ölçü şeklinde devam eder. Bölüm 6/8, 5/4 ve 3/2 ölçü sayılarını içerir ve 17. akora gelinmeden hemen önce tekrar bir 3/2 ölçü sayısı yer alır. Bu ölçüler diğerlerinden farklı olarak üç ölçülük suslardan oluşur. Son üç ölçüden sonra, 32. akora kadar herhangi bir ölçü çizgisi, ölçü sayısı ve tempo işareti yer almasa da eserin en sonuna gelindiğinde ikilik notaya 52 BPM değerine sahip, ölçü sayısız son bir akor yer alır. Akor, 4/4 veya 2/2 ölçü sayılarına uygun olacak şekilde birlik notalardan oluşur.

De Kooning'i, Feldman'ın Pollock hakkındaki kısa film için bestelediği eser ile karşılaştırdığımızda ilk dikkatimizi çekecek olan, eserin durağanlığı ve atakların olmayışı olacaktır. Bunun sebebi, Pollock'un aksiyon resmi tekniğinden doğan hareket ve atakların müzikte yansıtılmış olmasıdır. Feldman, *De Kooning* eseri ile Kooning'in çalışma biçimini betimlemeye çalışmış olabileceği gibi, bu resimleri sinestezik biçimde yorumlamış da olabilir.

[151] Kazusa Haii, *a.g.e.,* s. 72.

3.2.1.4. Mark Rothko (1903-1970)



Resim 11. Mark Rothko[152]

Rothko'nun ilk izlediği akım realizmdir. Bu üslupta çalışarak insanların yalnızlığını ve kent manzaralarını resmetmiştir. 1940'ların başında benimsediği yarı soyut biyomorfik formlar, 1948'e gelindiğinde kendini Soyut Dışavurumculuk akımına bırakmıştır. Diğer Soyut Dışavurumcu sanatçılardan farklı olarak Rothko vahşi fırça darbeleri ya da boyanın sıçratılması gibi dramatik tekniklere hiçbir zaman başvurmamış; aksine onun sanatsal açıdan ifadesiz resimlerinin gücü, resmin kendisine paralel olarak sınırları belirsiz bir atmosferde süzülüyor gibi yan yana duran geniş donuk renklerden gelmiştir.[153]

"Rothko, izleyicinin tüm dikkatini çekebilmek için, tablolarının, daima birbirine bitişik ve yer seviyesine yakın asılması gerektiğinde ısrarcıydı. "Soyut bir sanatçı değilim" demişti, "tek ilgilendiğim şey insani duyguları ifade etmek." [154]

Rothko, Feldman'ın çalışmalarıyla en çok benzerliğe sahip ressam olmuştur. Sadece müzikal anlamda değil, fikir ve üretme biçimi açısından da büyük benzerlikler

[152] "Dear Mark Rothko, we'd like to get to know you again", https://archive.orartswatch.org/dear-mark-rothko-wed-like-to-get-to-know-you-again/, (E.T. 13.04.2023)
[153] "Mark Rothko hayatı ve eserleri (1903 – 1970)", https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-r/rothko-mark/mark-rothko-hayati-ve-eserleri, (E.T. 12.04.2023)
[154] Amy Dempsey, *a.g.e.*, s. 104.

içerir. Her ne kadar tartışmaya açık olsa da bu iki sanatçı kendi alanlarında merkezi bir konuma sahiptir ve bugün bu alanlarda Pollock ve Cage'den bile daha önemli kabul edilmektedir. Rothko ve Feldman tekrara dayalı eserler üretmelerine rağmen yine de sürekli bir değişim içinde olan sanatçılardır. Her ikisi de temelden gelen bir saflık sunup, nihayetinde destansı, modern, aşkın olanı hedefleyen ve temel insani duyguları geleneksel ses ve renk araçlarıyla ifade etmeye çalışan sanatçılardır. Feldman, Rothko hakkında şöyle söylemiştir:

"Beni etkileyen bir diğer ressam Rothko'ydu. Rothko bana durağanlığı nasıl koruyacağımı ve hareket için enerjiyi nasıl bulacağımı öğretti."



Resim 12. Mark Rothko: *Black in Deep Red* (1957)[155]

Brian O'Doherty de aynı notta şöyle söylemiştir: *"Rothko'nun resimleri ve Feldman'ın müziği, hafızalarımızda kalıcı bir ölümden sonra yaşam hissi bırakır."* [156]

Bahsi geçen durağanlık örneği resimlerde sade renk paletleri veya basit figürlerle beraber görsel olarak sağlanabilecekken, bu durağanlık müzikte sürekli hareket halinde

[155] "Mark Rothko", https://www.artforum.com/print/reviews/201703/mark-rothko-66691 (E.T. 13.04.2023)
[156] Francesco Pellizzi, Brian O'Doherty, *a.g.e.*, s. 17.

olan sesler ile sadece bir illüzyon olarak var olabilir. Feldman müzikte durağanlık ile ilgili şöyle söylemiştir:

"Rothko ve Guston'da bulunan durağanlık dereceleri, belki de resimden müziğime aktardığım en önemli unsurlardı. Bana göre durağanlık, dizi, motif, tüm simetri ve asimetri sorularını gereksiz kılar. Bu iki kavramdan birinin, ya da ikisinin alaşımının, artık sanatsal bir formül olarak senteze daha az yatkın olan birçok kişi için hala işe yarayıp yaramadığını da merak ediyorum."[157]

Feldman, çalışma biçimini özellikle Rothko'ya benzetir. Resim sanatındaki bir terim olan resim düzlemini müziğe aktarıp bu terime işitsel düzlem adını verir. Bunun bir çeşit işitsel denge olduğunu, müziğinde bir ön planın ya da arka planın olmadığını söyler. Buradaki denge, sesin kaybolmasını engeller. Temel armoniyle veya 12 nota tekniği ile yazılan eserlerde bu dengenin kurulamaması durumunda seslerin tüm dengesinin bozulacağını öne sürer. Yani Feldman'a göre sadece armonik dizilere bağlı kalınarak bir işitsel denge kurulamaz. İşitsel denge, müzik içerisinde bir uyum ve denge sağlamak amacıyla oluşturulmuş bir kromatik dizi ile o dizide bulunmayan başka bir kromatik dizinin arasındaki uyumdur.[158] Feldman şöyle söylemiştir:

"Bir ressam gibi ilgileniyorum, kromatik evren içindeki renk geçişleriyle ilgileniyorum. Bunu yapmamın sebebi kulağın bu yolculukları yapmasını sağlayabilmek. İleri ve geri, giderek daha dolgun hale geliyor. Ama tıpkı bir ressam gibi çalışıyorum, öyle ki olayı izliyorum, koyulaştırıyorum ve inceltiyorum, o şekilde çalışıyorum ve neye ihtiyacı olduğuna bakıyorum. Yani, bunu duyma becerisine sahibim. Bunu düşünme becerisinin ne olduğunu bilmiyorum, düşünme becerisiyle hiçbir zaman ilgilenmedim. Bu şekilde çalışan bir tek ben varım. Ama Rothko'ya benziyor, gerilimi ya da durağanlığı koruma meselesi. Bunu Matisse'te de görürsünüz, durağanlık fikrini. Kelime bu. Durağanlıkla ilgileniyorum. Donmuş, ama aynı zamanda titriyor."[159]

---

[157] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 147.
[158] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 171.
[159] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 171-172.

3.2.1.4.1. Rothko Chapel (1971)

"Rothko Şapeli, Amerikalı ressam Mark Rothko tarafından, tüm inançlardan kadın ve erkeklerin sessizce, tek başına ya da hep beraber meditasyon yapabileceği bir tefekkür mekânı olarak tasarlanmış ruhani bir yerdir. 1971 yılında Menil Vakfı tarafından Houston, Teksas'ta inşa edilen mekân için Rothko on dört büyük tuval resmi yapmıştır."[160]

Rothko Şapeli, 1971 yılında mimar Philip Johnson (1906-2005) tarafından tasarlanmıştır ve Dominique Menil'in (1908-1997) siparişi üzerine Rothko, şapel için 14 adet büyük tuval resmi yapmıştır. Sekizgen biçiminde inşa edilmiş olan şapelin orta bölümü, yine sekizgen bir cam çatı ile gün ışığı alabilecek şekilde tasarlanmıştır. Rothko, resim çalışmalarına devam ettiği sırada kendisine aort anevrizması teşhisi konulmuştur. Hastalığının ardından derin bir depresyona giren Rothko, 25 Şubat 1970 tarihinde hayatına son vermiştir ve ölümünden bir yıl sonra gerçekleşen şapelin açılış törenine tanık olamamıştır. Rothko gibi bir ressam ve aynı zamanda heykeltraş olan Barnett Newman (1905-1970) da Martin Luther King'e (1929-1968) adanmış bir dikilitaş yapmış ve şapelin önünde sergiye sunmuştur. Rothko'nun yaptığı farklı boyutlarda 14 tuval resminin tamamı karanlık tonlardadır. Şapelin güney duvarında bulunan resmin karşısında bir triptik bulunmaktadır. Diğer triptikler ise doğu ve Batı duvarlarında bulunur. Bu triptikler orta panoda yer alan resimle aynı hizada değil, biraz daha yüksekte yer alır.[161]

Feldman sık sık Rothko'nun stüdyosunu ziyaret eder ve birlikte müzeleri ziyaret ederlerdi. Rothko'nun 1970 yılındaki intiharı sonrasında, ressamın son büyük projesi olan Rothko Şapeli için Feldman'dan bir müzik bestelemesi istenmiştir. Müzik, Feldman'ın o döneme kadar bestelediği en duygusal ve otobiyografik eserlerinden biri olmuştur.[162]

---

[160] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 125.
[161] Kazusa Haii, *a.g.e.*, s. 74-75.
[162] Steven Johnson, *The New York Schools of Music and Visual Arts*, 1. Baskı, Routledge Press, Londra, 2002, s. 11.

Eserin otobiyografik olmasının başlıca sebebi ise, eserin kişisel göndermelerle dolu oluşudur. Rothko gibi Yahudi asıllı olan Feldman, dördüncü bölümdeki İbrani havası taşıyan bölümü Rothko ve kendisinin hem ortak kültürüne bir gönderme olarak hem de otobiyografik bir beste yapma güdüsüyle eklemiştir. Feldman bu konu ile ilgili şöyle söylemiştir:

"Rothko Chapel'de birkaç kişisel gönderme var. Örneğin soprano melodisi, Stravinsky'nin cenaze töreninin olduğu gün New York'ta yazılmıştı. Son bölümde viyolanın çaldığı, İbrani havası taşıyan melodiyi on beş yaşımdayken yazdım. Parça boyunca belirli aralıklarda sinagog tınıları var. Şimdi unutmuş olduğum başka göndermeler de var." [163]

Viyola, çelesta, timpani, bas davul, vibrafon, tahta blok, gong, glokenspiel ve dört sesli koro (soprano, alto, tenor, bas) için yazılan eserin prömiyeri, 9 Nisan 1972'de Teksas, Houston'da bulunan ve esere ismini veren Rothko Şapeli'nde gerçekleşmiştir. *Rothko Chapel*, Feldman'ın özellikle bir mekân için bestelediği ilk ve tek eserdir.

Feldman, Şapelin fiziksel izlenimlerini çeşitli şekillerde müziğe çevirmiştir. Açık bir şekilde Rothko'nun sanat nesnesiyle izleyici arasındaki fiziksel ilişki anlayışını kopyalamaya çalışmıştır. Rothko 1950 yılından sonra büyük boyutlarda resimler yapmaya ve sergideki resimlerini izleyicinin resimlerine yakın durmaya zorlayacak şekilde düzenlemeye başlamıştır. Bunun sebebi izleyiciyi resimler ile çevrelemek ve resmin daha da içine çekebilmektir. Feldman da benzer bir etki için uğraş vermiş, enstrüman seçimlerinde resimler kadar şapelin mimarisi de büyük rol oynamıştır.[164] Feldman, eserin enstrüman seçimleriyle ilgili şöyle söylemiştir:

"Enstrüman seçimlerinde (kullanılan güçler, denge ve tını açısından) resimler kadar şapelin kendisi de etkili oldu. Rothko'nun imgelemi tuvalin tam kenarına kadar gidiyor, müzikte de aynı etkinin olmasını istedim – sekizgen biçimli odanın tamamına

[163] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 125-126.
[164] Steven Johnson, *Rothko Chapel and Rothko's Chapel*, Perspectives of New Music, Seattle, 1994, s. 23.

yayılmalı ve belli bir mesafeden duyulmamalıydı. Sonuç bir kayıtta elde ettiğinize çok benziyor – ses daha yakın, fiziksel olarak bir konser salonunda olduğundan daha fazla sizinle birlikte."[165]

Eserin prömiyerinde korolar tıpkı şapeldeki resimler gibi karşı karşıya konumlandırılmıştır. Bunun sebebi, Rothko'nun izleyicileri çevreleyen resimler ile yaratmış olduğu illüzyonu yorumlamasıdır. Rothko'nun ruhani karakteri ve erken resimlerine kıyasla çok daha dramatik tonlara sahip bu resimlerinin şapel ile olan bütünlüğü Feldman'ın müziğine de yansımıştır. Müzikte Rothko'nun trajik ölümünden doğan bir melankoli, şapelin ve Rothko'nun ruhani doğasını kaynak edinen bir atmosfer hissedilir. Rothko'nun stilindeki değişikliğin bir benzeri Feldman'da da görülür. Bu yeni stilde, mekânın ve resimlerin atmosferinden doğan daha çizgisel diyebileceğimiz bir kompozisyon dili karşımıza çıkar. Feldman, şapelden ve Rothko'nun resimlerinden aldığı ilhamı şöyle açıklamıştır:

"Rothko'nun düzenlediği haliyle resimlerin ritmi, kesintisiz bir süreklilik oluşturuyordu. Resimde renk ve ölçülerin tekrar ederek dramatik ilgiyi korumak mümkün olsa da müziğin bir dizi yüksek tezatlıkta birleştirme bölümü gerektirdiğini düşündüm. Gözümde Yunan tapınaklarındaki frizlerden pek farkı olmayan hareketsiz bir tören alayı canlandı."[166]



Resim 13. Rothko Şapeli'nin içi[167]

[165] Bernard Friedman, a.g.e., s. 125.
[166] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 125.
[167] Inside the Holy Restoration of Houston's Rothko Chapel, https://www.wsj.com/articles/inside-the-holy-restoration-of-houstons-rothko-chapel-11599568084 (E.T. 30.03.2023)

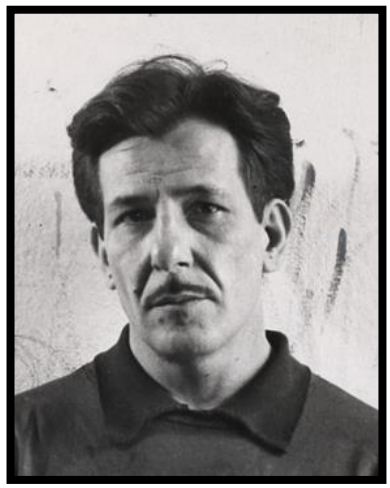
Rothko Chapel, Feldman için alışılmadık miktarda melodi içerir. Feldman melodi yazmaya *Rothko Chapel*'den hemen önce yazdığı *Viola in My Life* eseriyle birlikte başlamış olsa da buradaki amaç kesinlikle Rothko'nun melodi sevgisinden kaynaklanmaktadır. Bir diğer önemli unsur ise eserin yüzeyi ve melodisindeki alışılmadık derecede doğal olan müzikal gelişmelerdir. [168]

Şapel, Feldman'a dört ana bölümden oluşan bir beste fikri için ilham vermiştir. Feldman bu bölümleri, uzunca bir coşkulu açılış; koro ve çanlar için daha hareketsiz bir "soyut" bölüm; soprano, viyola ve timpani için motifsel bir interlüd ve vibrafonun eşlik ettiği, daha sonra koronun bir kolaj etkisi yaratarak dahil olduğu, viyola için lirik bir bitiş olmak üzere dört bölüme ayırmıştır.

İlk bölüm, viyola ve soprano için yazılmış coşkulu pasajların ön plana çıktığı ve diğer enstrümanların oluşturduğu sabit ses gruplarının modüler yapıda bir araya geldikleri heterojen bir bölümdür. 211. ölçü ile başlayan ikinci bölüm, çan enstrümanına ait akorlar ve yaklaşık üç dakika süren tek bir koro akorundan oluşur. Bölüm ayrıca Rothko'nun resimlerindeki durağanlığa benzetilebilecek bir atmosfere sahiptir. 243. ölçü ile başlayan üçüncü bölüm ve 314. ölçü ile başlayan dördüncü bölüm lirik yapıdadır. Dördüncü bölüm ise Feldman'ın 14 yaşındayken yazdığı (bazı kaynaklarda 15 yaşındayken) ve kendisi tarafından "yarı İbrani" olarak tanımlanan modal bir viyola melodisinden oluşur. Tüm bu bölümlere baktığımızda, bu bölümlerin Feldman'ın karakteristiğine tamamen aykırı ve doğrusal bir yapı sergilediğini görebiliriz.[169]

[168] Steven Johnson, *a.g.e.* s. 15.
[169] Steven Johnson, *a.g.e.*, s. 15.

3.2.1.5. Franz Kline (1910-1962)



Resim 14. Franz Kline[170]

Kline'ın resimleri diğer soyut dışavurumcu ressamlardan farklıdır. Eserleri sadece bir anlık ilhamlara dayanarak yapılmış gibi görünse de her bir resmini tuvale dokunmadan önce kapsamlı bir şekilde tasarlamıştır. Amerika'da bulunan Modern Sanat Müzesi'nin (Museum of Modern Art) resim ve heykel baş küratörü Ann Temkin (1959-), Kline hakkında şöyle söylemiştir:

"Kline, Cedar barına sürekli giderdi ve soyut dışavurumcular grubuna dahildi. Yaşadıkları sorunları ya da sanatlarıyla nasıl bir mücadele halinde oldukları ya da içinde bulundukları yalnızlıkla ilgili birçok hikâye duymuşsak da bu her zaman böyle değildi. Birbirlerine yardım ettikleri huzurlu dönemleri de olmuştur. Kline da böyle yardımsever bir sanatçıydı. Etrafındakilere her zaman destek olmuş, onlara ilham vermişti."[171]

[170] "Franz Kline", https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Kline (E.T. 13.04.2023)
[171] Franz Kline | AB EX NY, https://www.youtube.com/watch?v=xyTxrbsfLpg, (E.T. 12.04.2023)



Resim 15. Franz Kline: *Mahoning* (1956)[172]

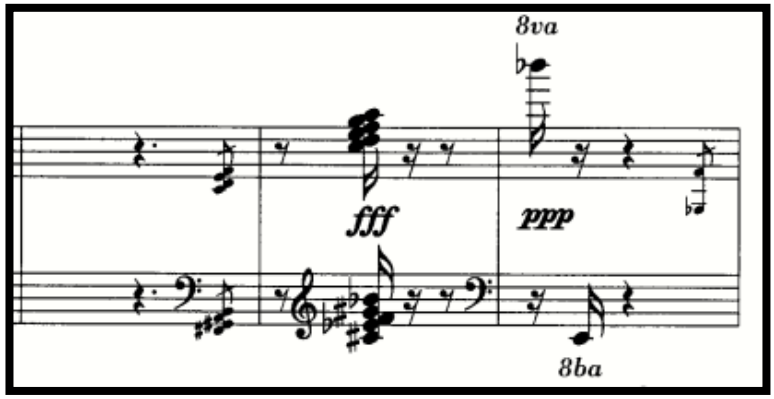
Feldman, yapı açısından Kline ve Guston'ın çalışmalarıyla ortak bir noktaya sahip olduğu, 1972 tarihli "Bir Kompozisyon Sorunu" (A Compositional Problem) adlı makalesinde yer alan bir hatırada açıkça ifade etmiştir. Feldman bu yazısında müzikte enstrümantal renk ve yapı arasındaki ikilemi tartışır. Feldman'a göre, Kline ve Guston için de olduğu gibi renk (boya veya ses) yapı ve biçimle (simetri ve tasarım) çatışma halindedir.[173] Feldman bu konu ile ilgili şöyle söylemiştir:

"Franz Kline, bir keresinde, rengin resimlerini ihlal etmediği durumlara nadiren rastladığını söylemişti bana. Bunu Guston da hissetmişti. Ona göre en can alıcı olan, biçimlerin yerleştirildikleri yerlerin dolaysızlığıydı; renklerin görsel doğruluğa ulaşabilmesi için sürekli silinme halinde olmaları gerekiyordu [...] Seslerin benim simetri ve tasarıma dair fikirlerimle ilgilenmediğini, başka şarkılar söylemek istediklerini hissetmeye başladım"[174]

Bahsedilen yapı örneğinin kaynağını özellikle Kline resimlerinde aramak gerekir. Yapı olarak Resim 15'te gördüğümüz eseri örnek alabiliriz. Resimde yer alan hafif eğik yatay çizgiler ve bunlarla kesişen dikey çizilerin bütünü bize bir yapı sunar. Feldman'ın eserlerini incelediğimizde de bu yapıya benzeyen örnekler bulabiliriz. Feldman da eserlerini, Kline gibi yatay bir çizgi üzerine kurmayı amaçlıyordu. Bu, bir

[172] "Franz Kline Mahoning", https://whitney.org/collection/works/1997 (E.T. 13.04.2023)
[173] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 68.
[174] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 114.

eserin icrasının çizgisel zamanı için yapılmış görsel bir metafordur. Porteye yazılan ses (Feldman'ın deyimiyle tını ve nota) bir bütün olarak bakıldığında tuval üzerindeki çizgiler gibi görülebilir. Besteci burada bir nesnelleştirme çabasındadır. Müziği sadece ses olarak yapılandırmamış, görselliği de kullanmıştır.[175] Şekil 29 buna bir örnek olabilir.



Şekil 29. *Intermission 5* eserinin 22-24. ölçüleri[176]

Tüm bunlar, Feldman'ın Kline'dan etkilenip sadece sesi baz alarak besteleme yapmadığını, müziğinde görselliği de kullandığının en bariz örneğidir. Şekilde yer alan portenin yataylığı ve bu yatay çizgilerle dikey olarak kesişen notalar, Resim 15'te yer alan Kline tablosunun yatay ve dikey çizgileri andırır.

[175] Alistair Noble, *a.g.e.*, s. 66.
[176] Morton Feldman, Intermission 5, C. F. Peters Corporation, New York, 1962, s. 1.

3.2.1.5.1. For Franz Kline (1962)

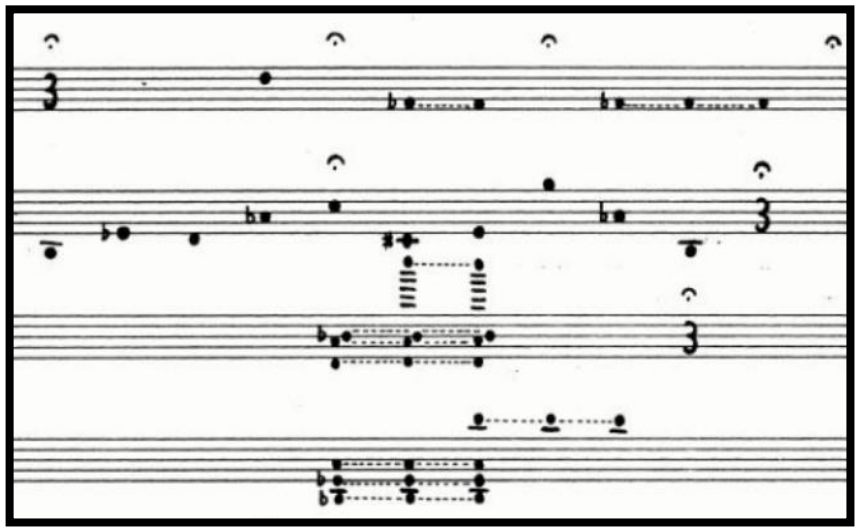
For Franz Kline eseri, Feldman'ın serbest süre tekniğini kullandığı döneme ait eserlerden biridir. Eser soprano, korno, piyano, çanlar, keman ve viyolonsel için bestelenmiş ve 2 Mayıs 1962 tarihinde tamamlanmıştır. Eser aynı yıl Edition Peters tarafından el yazması olarak yayınlanmıştır.[177]

Eser, toplam dört sayfadan oluşur ve Feldman'ın diğer pek çok serbest süreli eserinde olduğu gibi sapsız siyah nota başlarından oluşan notalar ile yazılmıştır. Bu notaların dışında daha uzun süreli olması gereken notalar *De Kooning* eserinde olduğu gibi puandorg ile belirtilmiştir. Nota üstlerinde bulunmayıp, porte üzerinde yer alan puandorglar ise susları işaret eder ve bu susların süreleri altlarında yer alan rakamların değeri kadar uzun tutulmalıdır. Feldman, tüm vuruşların yavaş, nota gürlüklerinin düşük ve olabildiğince az atak ile çalınması gerektiğini belirtmiştir. Feldman'ın serbest süreli eserlerinin çoğunda olduğu gibi (örneğin; *Piano Four Hands, Two Pianos*) ilk notaları tüm enstrümanlar aynı anda çalmalıdır.
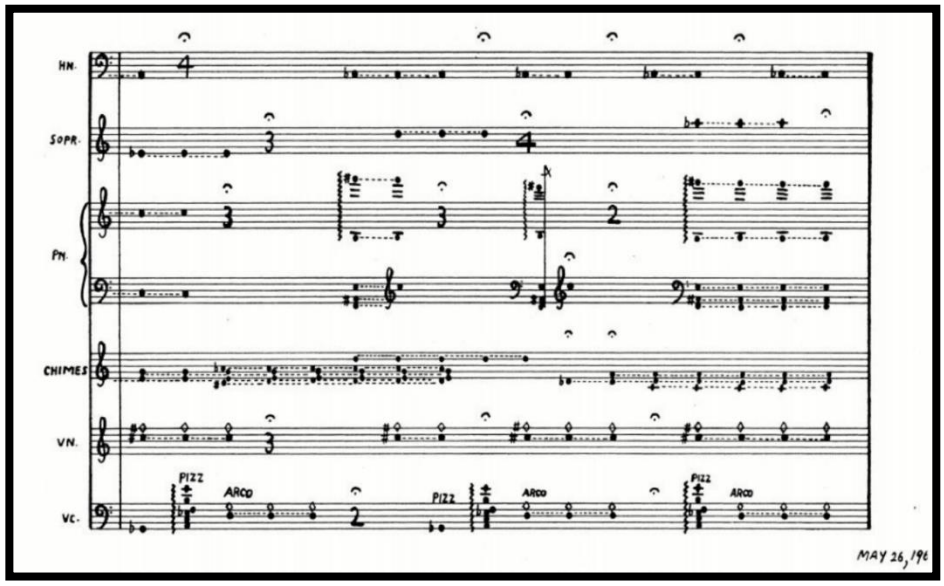
Feldman, müziğinde sadece sesi değil aynı zamanda görselliği de planlamıştır. *For Franz Kline* eserinde sıkça Kline'ın tablolarını andıran görüntüler ile karşılaşırız. Bu görüntüler Resim 15'te gördüğümüz Kline tablosundaki gibi yatay, dikey çizgilerin kesişmelerini andırır. *De Kooning* eseri ile yakın tarihlerde bestelenen *For Franz Kline,* görselliği ile bu eserlerden tamamen ayrılır. Feldman'ın, *For Franz Kline*'ı bestelediği döneme ait eserlerinin çoğunluğunun da el yazması olarak yayınlanması, Feldman'ın bu eserlerdeki görselliğe özellikle dikkat çekmek istemesinden kaynaklanmıştır. Eserin üçüncü ve son sayfalarında yer alan notaların hareketleri, kesişmeleri ve konumlandırılma biçimi özellikle dikkat çekicidir. Feldman'ın "*Seslerin benim simetri ve tasarıma dair fikirlerimle ilgilenmediğini, başka şarkılar söylemek istediklerini hissetmeye başladım"*[178] sözleri ile bestecinin bunu önce sesler ile denediği; fakat daha sonra

[177] Kazusa Haii, *a.g.e.,* s. 68.
[178] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 114.

ressamlar gibi görselliği kullandığı sonucuna varabiliriz. Feldman, seslerin fazla özgür oluşu probleminin çözümlerinden bir diğerini de halılar ile bulmuştur.



Şekil 30. *For Franz Kline* eserinin üçüncü sayfası[179]



Şekil 31. *For Franz Kline* eserinin son sayfası[180]

[179] Morton Feldman, *For Franz Kline*, C. F. Peters Corporation, New York, 1962, s. 3.
[180] Morton Feldman, *a.g.e.*, s. 4.

3.2.2. Şiir

New York Okulu, esas olarak O'Hara, Ashbery, Guest, Schuyler ve Koch tarafından oluşturulmuş yenilikçi bir şairler grubudur. Şiirleri deneysel, felsefidir; ancak aynı zamanda düzen ve akademi karşıtıdır. New York Okulu şairleri 1950'lerde eserler üretmeye başlamış ve özellikle soyut dışavurumculuk ve aksiyon resmi akımlarını örnek almışlardır.

New York Okulu şairlerinden O'Hara, Ashbery, Koch ve Schuyler gibi şairler ağırlıklı olarak soyut dışavurumculuk, gerçeküstücülük, kübizm ve dadaizm'den etkilenmişlerdir. Görsel sanatın şiirlerinde bu kadar güçlü bir etkiye sahip olmasının nedeni, New York Okulu ressamlarının sanat dünyasına hâkim olmaları, akımları belirlemeleridir; ayrıca birçoğu sanat eleştirmeni olduğu ve sanatçılarla sıklıkla iş birliği yaptığı için görsel sanatlar, şairlerin yaşamlarında önemli bir rol oynamıştır. New York Okulu şairlerinden ikisi olan O'Hara ve Ashbery bu topluluğun önde gelenlerindendir. Çünkü şiirlerinde görsel sanatın ve müziğin etkisi diğer New York Okulu şairlerine kıyasla daha belirgindir. [181]

New York Okulu şairleri hiçbir zaman bir manifesto üzerinde çalışıp ortak bir fikirde buluşma gayesinde olmamışlardır. Herhangi resmi bir okula da dahil değillerdir; ancak çeşitli fikirleri paylaşan ve bunlara sıkı sıkıya bağlı bir şairler topluluğu yaratmışlarıdır. Soyut dışavurumculuğun etkileri ile de şiirin sesinin, yapısının, biçiminin, kelimelerin etkileşiminin ve dokularının herhangi bir anlam yaratma girişimi kadar önemli olması gerektiğini düşünmeye başlamışlardır. Bu düşünceler de O'Hara gibi şairlerin şiirlerinde, alışagelmiş dörtlük ve ikilik satırlardan farklı olarak daha özgür bir yazım biçimi aramalarına vesile olmuştur. Şairlerinin şiirlerinde günlük hayatın gerçekleri doludur ve sanat ile yaşam arasındaki sınırı bulanıklaştırma dürtüsü ile karakterize edilmiştir.

[181] Žůrková, Michaela, *The New York School Poets and Visual Arts: The Poetry of John Ashbery and Frank O'Hara*, Charles University Faculty of Arts, Staré Město, 2014, s. 4.

New York okulunun şiirini karakterize etmek zordur; çünkü çok çeşitli tarzlar, temalar içerir. Örneğin, Ashbery'nin şiirleri genellikle dolaylı, belirsiz ve dolambaçlı olarak nitelendirilir; bir son duygusu olmayabilir ve sözler sürekli olarak düşüncelerin ve imgelerin etrafından dolanır. O'Hara'nın şiirleri ise sürrealist, yan yana konmuş kelime ve cümlelerin ilgi çekici bir karışımı gibidir; ancak bir diğer yandan arkadaşa yazılmış bir mektuba benzeyen sohbet tarzıyla da çok sade bir söylem içerir. [182]

Bu şairler içinden konumuz olan Feldman'ın müziğine etkileri yadsınamaz olan şair O'Hara için ayrı bir başlık açıp şairi tanımak, O'Hara'nın Feldman'ın müziğine olan katkılarını görmemiz açısından fazlasıyla faydalı olacaktır.

[182] "The New York School of Poetry", https://literariness.org/2020/07/10/the-new-york-school-of-poetry (E.T. 16.01.2023)

3.2.2.1. Frank O'Hara (1926-1966)



Resim 16. Frank O'Hara[183]

O'Hara, 1926 yılında Amerika'nın Maryland eyaletinin Baltimore şehrinde dünyaya geldi. 1941'de New England Konservatuvarı'nda aldığı piyano eğitiminin ardından, eğitimine Harvard Üniversitesi'nde devam etti. Şiirler yazdığı bu dönemde modern müzik ve görsel sanatlardan da fazlasıyla etkilendi. O'Hara, Harvard Üniversitesi'nde tanıştığı Ashbery ile kısa bir süre sonra Üniversite'ye ait dergilerde şiirler yayınlamaya başladı. Müziğe olan sevgisine rağmen O'Hara ana dalını değiştirdi ve kariyerine şair olarak devam etti.[184]

O'Hara, ressamlarla yaptığı iş birlikleri sayesinde soyut diyebileceğimiz şiirler yazmıştır. Buradaki iş birliği, şair ve ressamların birbirlerinden ilham alarak tek bir sanat eseri üzerine aynı anda çalışabileceği fikrinin üzerineydi. Bu iş birliğinden doğan şiir türlerine ise "poem-paintings" denmiştir. Bu şiirler genellikle soyut bir resmin görsel şemasına dahil edilen birkaç kelimeden oluşur. Fikrin amacı, şiiri ve resmi deneyimleyen kişinin algılarında bir fark yaratmak ve bu sanat dallarının ifade biçimlerine yeni bir bakış açısı getirmektir.[185]

---

[183] "Frank O'Hara", https://www.poeticous.com/frank-ohara?locale=es (E.T. 13.04.2023)
[184] Frank O'Hara, https://poets.org/poet/frank-ohara (E.T. 17.01.2023)
[185] Žůrková, Michaela, *a.g.e.*, s. 20.

O'Hara ağırlıklı olarak Soyut Dışavurumculuk tekniklerini kullanmıştır. Bu akımdan da en çok Pollock'tan etkilenmiştir. O'Hara'nın şiirlerindeki doğaçlama hissi veren satırların sebebi de budur. Burada amaç olan ana odaklanma, aksiyon resminin teknikleriyle paralellik gösterir.



Resim 17. Feldman ve O'Hara[186]

O'Hara'nın *Duygularımın Anısına* başlıklı şiirinin giriş cümleleri Feldman'a atıfta bulunmaktadır. Bu şiirde Feldman müziğinin büyük bir parçası olan sessizliğe bir övgüde bulunulmuştur.[187]

"Bir adam var sessizliğimin içinde, saydam biri. Bir gondol gibi taşır beni, caddelerde, sessizce."[188]

Feldman, O'Hara hakkında şöyle söylemiştir:

"Bugünlerde genç bestecilerle konuşmakta zorlanıyorum. Söylediklerimin hep eksik kaldığını hissediyorum. Bazen fikirler hakkında konuşmayı bırakıp onlara Frank

[186] Frank O'Hara and Morton Feldman, https://kaitlynmote.wixsite.com/artifact3/post/frank-o-hara-and-morton-feldman (E.T. 12.04.2023)
[187] Frank O'Hara and Morton Feldman, https://kaitlynmote.wixsite.com/artifact3/post/frank-o-hara-and-morton-feldman (12.04.2023)
[188] Frank O'Hara, *Islak Şehirde*, 1. Baskı, Simurg Art Yayınları, İstanbul, 2020, s. 44.

O'Hara'yı anlatmak, asıl önemli olanın arkanızda Frank gibi birinin varlığı olduğunu söylemek istiyorum. Devam etmenizi sağlayan şey bu. Hayatınızda bu olmadan sanatın hiçbir kıymeti yok."[189]

Feldman'nın özellikle erken dönem eserlerinde tanık olduğumuz performans serbestliği ile O'Hara'yı bağdaştırabiliriz. Feldman'ın *Duration 2* adlı eseri bu türe bir örnek olabilir. Viyolonsel ve piyano için 1960 yılında yazılmış bu eserde herhangi bir ölçü sayısı ve nota süresi olmadığı gibi tempo da belirtilmemiştir. Performans notlarında sadece, eserin yavaş ve düşük gürlükte icra edilmesini belirtmiştir. Burada sunulan bu serbestlik, icracılara O'Hara'nın şiir yazım tekniğine benzeyen bir deneyim yaşatır. Eserin icrasında her bir yorumcu, kendi belirledikleri bir tempo ile ve yine kendi belirledikleri nota süreleri ile eseri çalabilirler. Eserin bu yorumlanma biçimi sayesinde her bir kayıt kendine özgü ve farklıdır. Dinleyende ve icracıda bir doğaçlama hissi verir. Yine bu tekniğe *Piano Four Hands* ve *Intermission 6* eserleri de örnek verilebilir.

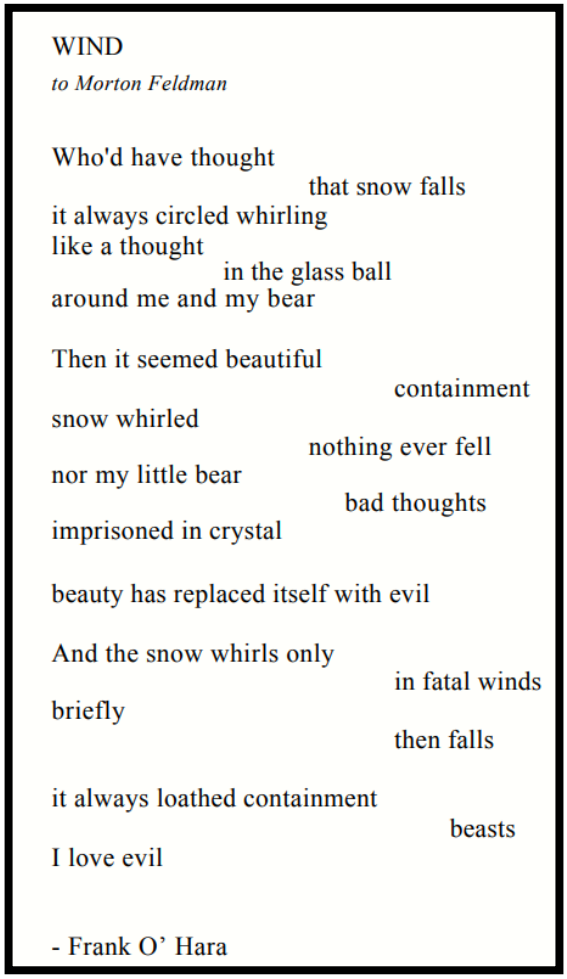
1962 yılında Feldman, O'Hara'nın kendisine ithafen yazdığı *Wind* adlı şiirin sözlerinin tamamı ile *The O'Hara Songs* adlı bir eser besteledi. Bas-bariton, çan, piyano, keman, viyola ve viyolonsel için yazılan bu eser, *Durations 2*'da olduğu gibi icracının tercihine bırakılan tempo ve nota süreleri içerir. Feldman'ın bu teknik ile yazdığı diğer eserlerden farklı olarak *The O'Hara Songs*, kendi içinde bölümlere ayrılmıştır. Her bölümde ayrı bir enstrüman grubu yer alır.[190]

1966 yılında O'Hara'nın ani ölümünün üzerine Feldman, 1973 yılında *For Frank O'Hara* başlıklı bir eser besteledi. Eser bir ağıt niteliği taşır ve O'Hara şiirlerindeki doğaçlama hissi ve öngörülemezliğe bir atıfta bulunur.[191] Eser boyunca bir araya gelme ve birbirinden kopma duygusuna kapılırız. Piyanonun aniden gelen yüksek gürlükteki

[189] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 111.
[190] "Morton Feldman: Voices and Instruments", https://www.cnvill.net/mfjf1.htm (E.T. 12.04.2023)
[191] "Frank O'Hara and Morton Feldman", https://kaitlynmote.wixsite.com/artifact3/post/frank-o-hara-and-morton-feldman (E.T. 12.04.2023)

disonans akorları ile enstrümanların bir araya gelmesi engellenir. Aynı O'Hara'nın ani ölümü gibi olan bu akorlar ile Feldman, ölüme bir referansta bulunur.

Feldman'ın 1982 yılında, Joan La Barbara için bestelediği *Three Voices* eseri bir diğer O'Hara şiiri örneğini barındırır. *Three Voices*'da, *The O'Hara Songs* eserinden farklı olarak, O'Hara'nın ithaf ettiği *Wind* şiirinden sadece iki dize bulunur. Bir diğer bariz farklılık ise Feldman'ın geç dönemlerinde *Durations 2* ve *The O'Hara Songs* gibi eserlerinde kullandığı serbest stilden uzaklaşıp daha spesifik bir nota diline dönmesinin sonucu olarak notasyonun daha geleneksel olmasıdır.



WIND
to Morton Feldman

Who'd have thought
that snow falls
it always circled whirling
like a thought
in the glass ball
around me and my bear

Then it seemed beautiful
containment
snow whirled
nothing ever fell
nor my little bear
bad thoughts
imprisoned in crystal

beauty has replaced itself with evil

And the snow whirls only
in fatal winds
briefly
then falls

it always loathed containment
beasts
I love evil

- Frank O' Hara

Şekil 32. O'Hara'nın *Wind* şiiri[192]

[192]"Wind", http://academic.brooklyn.cuny.edu/music/dcohen/coremusic/pdf/o%27hara_wind.pdf (E.T. 12.04.2023)

3.2.2.1.1. For Frank O'Hara (1973)

For Frank O'Hara eseri; flüt, klarnet, perküsyon, piyano, keman ve viyolonsel için bestelenmiştir. Eserin temposunun, dörtlük notaya 66 BPM değeri olacak şekilde, gürlüklerinin ise olabildiğince düşük olması belirtilmiştir. Tempo gibi ölçü sayılarının da bulunması sebebiyle, eserin geleneksel notasyon ile yazıldığını söyleyebiliriz.

O'Hara'nın ölümünden yedi yıl sonra bestelenen bu eser, *Rothko Chapel* eserinde olduğu gibi ithaf olunan sanatçının kendisinden referanslar taşır. İlk dikkat çeken referans, O'Hara şiirlerindeki doğaçlamayı ve öngörülemezliği anımsatan doku ve tınılardır. Bir diğeri ise O'Hara'nın ani ölümünü anımsatan, enstrümanların bir araya gelmesi ve ardından birbirinden kopmasıdır. Feldman, *For Frank O'Hara* eseri için şöyle söylemiştir: *"Esas gayem (tüm bestelerimde olduğu gibi) minimum kontrastla düz bir yüzeyi sürdürmekti."*[193]

Feldman'ın bu sözlerindeki kontrast ifadesi, piyano ve trampetin yüksek gürlükteki notalarını ifade etmektedir. Feldman'ın diğer eserlerindeki kontrast ile *For Frank O'Hara* eserini karşılaştırdığımızda, kontrastın çok daha keskin olduğunu söyleyebiliriz.

Eser seslerin birbirine geçmesi ile başlar, ardından piyano bu birlikteliği yüksek sesli disonans akorlar ile kesintiye uğratır. Eserin ortasında perküsyonistler, dinleyici üzerinde yıkıcı ve ürkütücü bir etki yaratan ani ve yüksek gürlükteki trampet motifleri seslendirir. Trampet ve piyanodaki yüksek gürlük, Feldman'ın müziğinin temellerinden biri olan sessizliğe müdahale eder. Müzik, dinleyicide öngörülemezlikten doğan bir kaygı ve korku hissi uyandırmasına karşın, buna da hazır olunmasını gerektiren bir müzik manzaranın içinde olunduğunu hissettirir.[194]

---

[193] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 127.
[194] "Frank O'Hara and Morton Feldman", https://kaitlynmote.wixsite.com/artifact3/post/frank-o-hara-and-morton-feldman (E.T. 12.04.2023)

Eser yapı bakımından diğer Feldman eserlerinde olduğu gibi durağandır. Eser, varyasyonlarla geliştirilir, tekrarlanır ve genişletilir. Feldman, başlangıçta tek bir müzikal fikri ortaya koymuş ve sonra da bu fikri genişletmiştir. Tek bir fikirle 15 dakikadan uzun süren bir müzik bestelemiştir ve bu da her bir müzikal cümlenin, eserin başında yer alan tek bir fikrin gelişimi olduğunu gösterir. Müzikal fikirler yansımalarını bulur ve eser boyunca yansıtılırlar. Bu müzikal fikir bir motif, bir akor veya bir zaman öğesi olabilir. Bu fikirler sürekli olarak yankılar, varyasyonlar, müzikal cümle geçişleri ile gelişir.[195] Feldman bu konu ile ilgili şöyle söylemiştir:

"Bir besteci olarak parçaların toplamının bütüne eşit olmaması çelişkisiyle ilgileniyorum. İster bütün olsun ister parça, sunulan şeyin ölçeği başlı başına bir olgu. Ölçekteki karşılıklık, aslına bakılırsa, müzikal formların ve onlarla ilgili işlemlerin özünde malzemeyi düzenlemenin tek yöntemi olduğunu ve kişinin belleğine destek olmaktan başka bir işlev sergilemediğini fark etmeme yol açtı."[196]

Feldman eserde notaların vuruşlarının hissedilmesinden kaçınmıştır. Bunu yapmak için ise farklı ölçü sayılarını, gürlük artikülasyonlarını ve yavaş tempoyu kullanmıştır. Feldman bunu "pan ritmik" olarak tanımlamıştır ve *For Frank O'Hara* eserinde ölçü sayıları ve çeşitli vuruş yerleşimleri ile bir tür referanssız zamanlama yapısı inşa etmiştir. Eserin orkestrasyonunda düşük gürlükte notalar kullanılmıştır ve bir doruk noktası mevcut değildir. Feldman eserin yavaş temposunu müzikteki teatral atmosferi vurgulamak için seçmiştir.[197]

Feldman'ın eser ile ilgili tek endişesi geleneksel enstrümanların sesi olmuştur. Bu sebeple *For Frank O'Hara* eserinde enstrümanlar çeşitli kombinasyonlarla bir araya gelmiştir ve gelişim enstrümanların renkleri aracılığıyla güçlendirilmiştir. Besteci ve

[195] Sevan Amiroğlu, *Analysis of "For Frank O'Hara"*, (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.89.
[196] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 136.
[197] Sevan Amiroğlu, *a.g.e.* s.89.

yazar Tom Johnson (1939-) bir yazısında Feldman'ın enstrümantasyon tekniğindeki ustalık ile ilgili şöyle söylemiştir:

"Feldman'ın eserleriyle ilgili en önemli şey, enstrümantal renklere karşı esrarengiz duyarlılığıdır. Örnek olarak, bir eserinde tahta üflemeli enstrümanlar üç notadan oluşan bir salkım akor çalıyordu ve bu seslerin aynı oktavda olup olmadığını anlamakta zorlandım. Başta flütün diğer enstrümanlardan bir oktav tiz olduğunu düşündüm; sonra hem flüt hem de obua bana trombonun bir oktav üstünde çalıyormuş gibi gelmeye başladı. Yoksa hepsi aynı ses bölgesinde miydi? Normalde böyle şeyleri rahatlıkla fark edebilsem de bu durumda kesin bir şey söyleyemedim. Feldman, avangart tekniklere aldırmadan, enstrümantal renkleri daha önce hiç duymadığımız bir şey gibi bir araya getirmenin bir yolunu buluyor."[198]

For Frank O'Hara eseri O'Hara'nın Feldman üzerindeki etkilerinin bir sonucudur. Sadece Feldman için değil O'Hara için de bu etkileri görmek mümkündür. Bu etkiler, O'Hara tarafında, şiirlerindeki müzikalite; Feldman tarafında ise eserlerindeki öngörülemezliktir.[199]

3.2.2.1.2. Three Voices (1982)

Soprano Joan La Barbara'ya (1947-) ithafen bestelenen ve süresi 45-50 dakika arasında değişen *Three Voices*, önceden kaydedilmiş iki kayıt ve bir vokal için bestelenmiştir. Sözlerini *The O'Hara Songs* eserinde olduğu gibi O'Hara'nın 1957 yılında yazdığı *Wind* adlı şiirinden alan *Three Voices*, türünün en sıra dışı örneklerinden biridir. Eserin bitiminin ardından 23 Nisan 1982 tarihinde Feldman tarafından Barbara'ya yazılan mektup şu şekildedir:

---

[198] Sevan Amiroğlu, *a.g.e.* s.90.
[199] Frank O'Hara and Morton Feldman", https://kaitlynmote.wixsite.com/artifact3/post/frank-o-hara-and-morton-feldman (E.T. 12.04.2023)

"Sevgili Joan, işte burada. Muhteşem ama öyle değilse bile yoğun duygulu sesler karşısında şaşkınım- böyle olacağını tahmin etmezdim. Sözler, Frank O'Hara'nın bana ithaf ettiği Wind şiirinin ilk iki dizesinden. Bence Frank'in, parçanın "muhteşem" yönleriyle ilgili çok fazla fikri varmış. Eserin en alttaki satır senin canlı olarak icra etmen gereken yer, diğer iki satır ise iki hoparlör ile duyurulacak, hoparlörlerin nereye konumlandırılacağı hakkında hiçbir fikrim yok; ayrıca metronom işaretlerini belirtmediğim sayılı eserlerden biri; çünkü senin tonunun ve nefes alıp verişine göre olmalıymış gibi hissettim. Yavaş da hızlının yavaşlığıyla da (artık ne demekse) iyi duyuluyor."[200]

Eserin orijinal icrasında soprano Barbara, eserin birinci sesini icra ederken (eserin en altta yer alan portesi), eserin kalan iki sesine de eşlik etmiş olur. Bu iki ses, konser sırasında icracının iki yanında görünür bir şekilde sahneye yerleştirilmiş iki hoparlör aracılığıyla duyurulur ve bir kasetçalar ile senkronize olarak kontrol edilir. [201] Feldman *Three Voices* eseri ile ilgili şöyle söylemiştir:

"En yakın arkadaşlarımdan biri olan ressam Philip Guston daha yeni, Frank O'Hara ise birkaç yıl önce ölmüştü. Joan'ın iki hoparlörün önünde olduğu bir eser gözümde canlandı. Hoparlörlerin görünümü bir tür mezar taşını andırıyordu. Eseri canlı sesin ölülerle değiş tokuşu olarak düşündüm. Canlı ve ölünün bir karışımı."[202]

Feldman'ın bu iki hoparlörü mezar taşına benzetmesi, ölen iki arkadaşına bir referanstır. Feldman'ın bahsettiği "canlı sesin ölülerle değiş tokuşu" sözlerindeki canlı ses, sahnede bedenen var olan icracı tarafından; ölüler ise iki hoparlörden duyulan, önceden kaydedilmiş diğer iki ses ile temsil edilmektedir. O döneme kadar bir vokal ve önden kaydedilmiş iki kayıt için bu kadar uzun bir eser bestelenmemiştir. Eserin kayıtları

---

[200] A Reflection on the Genesis and History of "Three Voices", https://www.cnvill.net/mfjlb.htm (E.T. 06.04.2023)
[201] Scott W. Klein, *For Frank O'Hara: Morton Feldman's Three Voices as Interpretation and Elegy*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2013, s. 1.
[202] Juliet Fraser, *Three Voices*, Hat Hut Records, Basel, 2016 (CD notu), s. 1.

45-50 dakika civarı olsa da Barbara'nın Feldman ile yaptığı görüşmelerden bildiğimize göre eserin prömiyerindeki uzunluğu 90 dakika civarıydı.

Eser çoğunlukla sözsüz pasajlardan ibaret olsa da müzik ilerledikçe *Wind* şiirinden dizeler de eklenmeye başlar. Bu dizeler arasından en sık karşılaştığımız "Who'd have thought*"* ve "that snow falls*"* dizeleridir. Eserin üçte ikisinde yer alan bu dizelerin yanı sıra, şiirdeki bir diğer dize olan "nothing ever fell*"* dizesi de kısa bir süreliğine yer alır. *Three Voices* çokça sözsüz pasajları ve dilsel boşluğuyla bize, O'Hara ve ölümün (ve kötünün) verdiği devasa huzurun "rüzgarının" üstü kapalı bağlantısını hatırlatır. "Who'd have thought that snow falls (Kimin aklına gelirdi kar yağdığı?)" dizesi, şair John Keats'in (1795-1821) *To Autumn* (1819) şiirinde arılarla ilgili söylediği "Sıcak günler hiç bitmeyecek sanıyorlar" dizesi ile aynı zarif ağırlığı içerir. İnsanlık olarak, arıların haksız olduğunu biliriz. Sıcak günler biter, ardından kış gelir; ayrıca *Wind* şiiri de bir noktada kar yağdığını kabul eder. *Three Voices*'taki "hiçbir şey yağmadı" tabiri ise bize her şeyin düştüğünü (yağdığını) antitetik olarak anlatır. Sanatçılar, tıpkı "fırıldanan rüzgâr" gibi ölümsüz/düşmeyen/yağmayan olabilir. Tabii yine de kaçınılmaz olarak ölürler. *Three Voices*'ın ani bitişi Feldman eserlerinin tipik bir özelliği olsa da Feldman, *Wind* ve *Three Voices*'ın anlamını vurgulamak amacı ile parçalı metin ve hiyeratik sahne sunumu üzerine çalışmıştır. [203]

Eser çoğunlukla kromatiktir ve Feldman'ın imza niteliği taşıyan ritim varyasyonları ile doludur. Geleneksel notasyon ile yazılan eserde, Feldman'ın erken dönem eserlerindeki gibi bir serbestlik bulunmasa da geç dönem Feldman eserlerinden farklı olarak herhangi bir tempo ve sözsüz pasajlar için sesli harf açıklaması bulunmamaktadır. İcracı bu sözsüz notalarda dilediği sesli harfi seçebilir. Eserin program notlarıyla ilgili tek kaynak ise Barbara tarafından 2007 yılında yazılan bir derlemedir. Bu derleme, Feldman ile eser hakkında yapmış olduğu konuşmalarda aklında kalanlardan oluşur.[204]

[203] Scott W. Klein, *a.g.e.,* s. 10.
[204] Juliet Fraser, *a.g.e.,* s. 1.

3.2.3. Dokumacılık

Feldman, hayatının son on yılında Türk ve İran halılarına karışı özel bir ilgi beslemiştir; öyle ki Feldman aynı zamanda bir halı koleksiyoncusu olarak da gösterilir. Arkadaşı ve aynı zamanda kendi gibi bir besteci olan Bunita Marcus (1952-) ile 1978 yılında Türkiye ve İran'a gitmiş ve buralardan koleksiyonuna yeni parçalar katmıştır. Türkiye seyahatlerinde İstanbul, Çanakkale, İzmir, Denizli, Konya, Ankara, Kocaeli ve Akdeniz'e kıyısı olan bir şehri ziyaret etmişlerdir. Feldman seyahati ile ilgili şöyle söylemiştir:

"Yazları hiçbir yere gitmem, şehirden nadiren ayrılırım. Gittiğim tek yer Türkiye oldu, Türkiye'yi çok seviyorum."[205]



Resim 18. Feldman, koleksiyonuna ait bir halıyı incelerken[206]

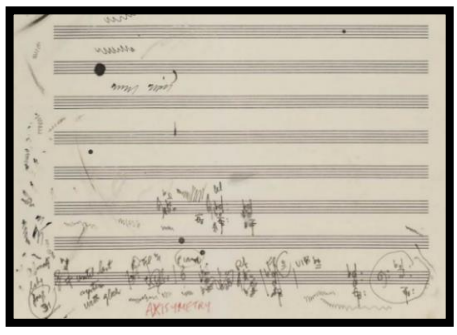
Feldman, halı ve kilimlerin dokuma tekniklerini, simetrik ve asimetrik desenlerini incelemiş, bunları nasıl kendi müziğinde kullanabileceğine dair yeni fikirler üretmiştir. Feldman'ın, "*Seslerin benim simetri ve tasarıma dair fikirlerimle ilgilenmediğini, başka şarkılar söylemek istediklerini hissetmeye başladım."*[207] sözlerindeki seslerin fazla özgür oluşu problemi ile ilgili bulduğu çözümler halılardan

[205] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 169.
[206] Francesco Pellizzi, Brian O'Doherty, *a.g.e.*, s. 269.
[207] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 114.

aldığı ilham sonucu bestelediği eserler ile olmuştur. Feldman, Crippled Symmetry eseri ile ilgili bir yazısında, Doğu halılarına olan ilgisinden, simetri ve asimetriden; ayrıca bu zanaatı müzikal fikirlerine nasıl entegre ettiğinden şöyle bahseder:

"Yakın ve Ortadoğu halılarına duymaya başladığım ilgi neyin simetrik, neyin asimetrik olduğuna dair önceden sahip olduğum görüşleri sorgulamama yol açtı. Anadolu'nun köy ve göçmen halılarına ayna yansımasının hatasızlığına, halı üreten kimi diğer bölgelerde olduğu kadar önem verilmediği görülür. Anadolu'da simetri şeklin detayları mekanik değil, tahmin ettiğim gibi, ifade tarzına uygun biçimde çizilmiştir. Klasik Anadolu halıları, İran'daki benzeri gibi kusursuz kenar süslemeleriyle bilinmezler. Crippled Symmetry ister ritimde isterse cümle uzunluklarında olsun, yirminci yüzyılın müzikal gelişimini niteler […] Halılar beni son bestelerimde çıkış noktası olarak simetrik çaprazlanmış ritim dizilerinin kullanıldığı orantısız bir simetri üzerine düşünmeye sevk etti."[208]

Feldman'ın müziğinde halı ve kilimlerin etkisini Feldman'a ait olan müzik eskizlerinde de görebiliriz. Resim 19'da görüldüğü gibi Feldman çalışmalarına genellikle sayfanın altından başlar ve sayfanın en üstüne doğru devam ederdi. Bu durumun ilginçliği Resim 20'de de görüldüğü üzere Türk ve İran halılarının, alttan üste doğru dikey tezgahlarda dokunmasıdır.[209]



Resim 19. *Crippled Symmetry* eserine ait bir eskiz örneği[210]

[208] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 134.
[209] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, "Türk ve İran Halılarının Morton Feldman'ın Eserlerine Etkileri", *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi,* Cilt 4, Sayı 1, 2022, s.89.
[210] Francesco Pellizzi, Brian O'Doherty, *a.g.e.*, s. 216.



Resim 20. Halı dokuması örneği[211]

Feldman'ın 1977 ve 1983 yılları arasında bestelediği dört kompozisyonunu ele aldığımızda halı ve kilimler ile olan müzik ve dokumacılık ilişkisini rahatlıkla fark edebiliriz.

"Bu eserlerin kronolojik olarak sıralanması ile eserlerin sürelerindeki bariz artış görülebilir. Bu eserler 1977 yılında bestelenen, yaklaşık 15 dakika süren Spring of Chosroes; 1978 yılında bestelenen, yaklaşık 30 dakika süren Why Patterns?; 1981 yılında bestelenen, yaklaşık 80 dakika süren Patterns in a Chromatic Field ve 1983 yılında bestelenen ve yaklaşık 90 dakika süren Crippled Symmetry'dir."[212]

[211] Kars Belediyesi 20 Kadını Halı Dokuma Kursuyla Meslek Sahibi Edecek, https://www.karsguncel.com/kars-belediyesi-20-kadini-hali-dokuma-kursuyla-meslek-sahibi-edecek_30935.html, (E.T. 07.04.2023)
[212] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.90.

3.2.3.1. Spring of Chosroes (1977)

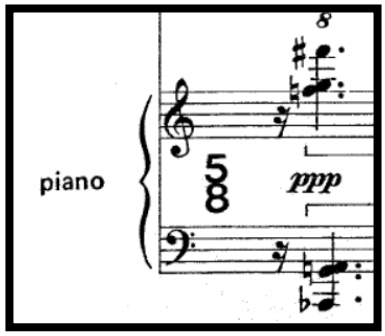
"Eser keman ve piyano için 1977 yılında yazılmıştır. "Hüsrev Baharı" olarak çevirebileceğimiz "Spring of Chosroes" adı, Baharestan adlı tarihi bir halıyla ilgili anekdota atıfta bulunmaktadır. Baharestan halısı (ilkbahar halısı anlamına gelir) I. Sasani Şahanşah Hüsrev tarafından yaptırılmış. Dokumasında ipek, altın, gümüş ve nadir taşlar kullanılmıştır. Halı Cennet'e benzeyen muhteşem bir bahçeyi betimlemiştir. MS 637'de İran başkenti Tizpon'un işgali ile Baharestan halısı Araplar tarafından alınmış, küçük parçalara ayrılmış ve ganimet olarak askerler arasında paylaştırılmıştır."[213]

Bu eserdeki akor yazımlarının oldukça simetrik bazı yönleri vardır. Şekil 33'te üç notadan ve iki ayrı porteden oluşan iki ayrı akor görülebilir. Akorlardaki seslerin aralık yapısı iki el için de simetrik bir yansıma gibidir. Bunlara yakın bir örnek olarak Şekil 34 gösterilebilir.[214] Feldman *Spring of Chosroes* ile ilgili şöyle söylemiştir:

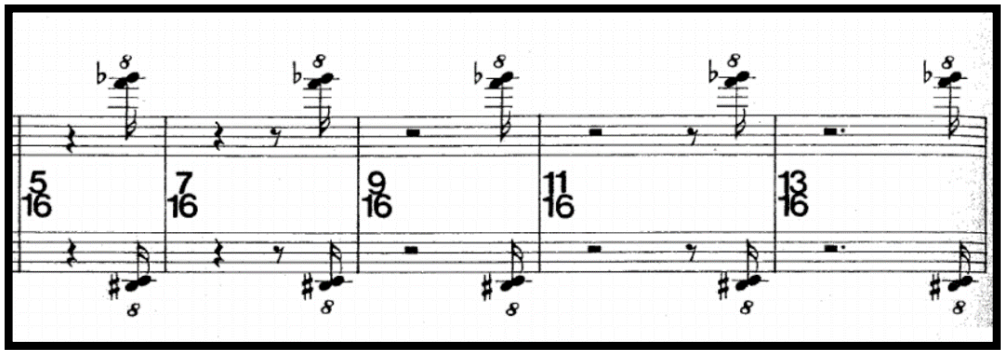
"Keman ve piyano için yazılan Spring of Chosroes'da, bir bölümün motifi, pizzicato keman figürünün etkisini beşleme içinde sürekli yer değiştirmesi dışında belirgin bir ritmik şekil kurmadan yükseltmekten ibarettir. Bu da dizi devam ederken karmakarışık bir düzende sıralanan beş permütasyona imkân verir. Yaratılan beş düzensiz vuruşa karşılık üç perde kullanılması, yazdığım sırada benim kulaklarım için sekizli bir arızalı simetrik gruplaşma yaratmıştı. Kemanın motifinin karşısında, piyanonun da aynı üç perde içinde, ölçü başına dört eşit vuruşluk simetrik bir birimle çalınan bağımsız bir ritmik seri vardır. Bu da beşlemenin doğal itici gücü karşısında bir başka önleyici işlevi görür. (Şekil 35) Modüler bir inşa, organik gelişme için temel bir aygıt olabilir. Bununla beraber, ben bunu motiflerin kendi içlerinde tamamlanmış olup olmadıklarını anlamak için kullanıyorum, ayrıca geliştirme ihtiyaçlarıyla değil, yalnızca bir ekleme olarak."[215]
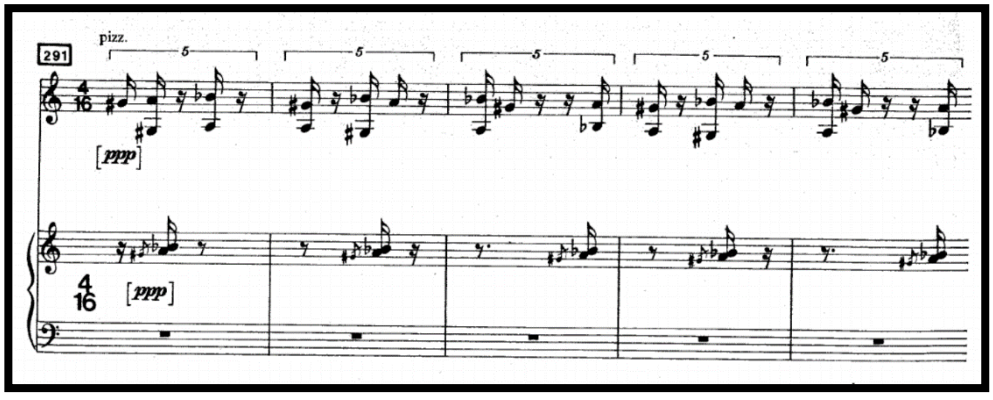
---

[213] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.90-91.
[214] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.91.
[215] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 140-141.



Şekil 33. *Spring of Chosroes* eserinin ilk ölçüsü[216]



Şekil 34. *Spring of Chosroes* eserinin 146-150. ölçüleri[217]



Şekil 35. *Spring of Chosroes* eserinin 291-295. ölçüleri[218]

[216] Morton Feldman, *Spring of Chosroes*, Universal Edition, London 1979, s. 1.
[217] Morton Feldman, *a.g.e.*, s. 12.
[218] Morton Feldman, *a.g.e.*, s. 19.
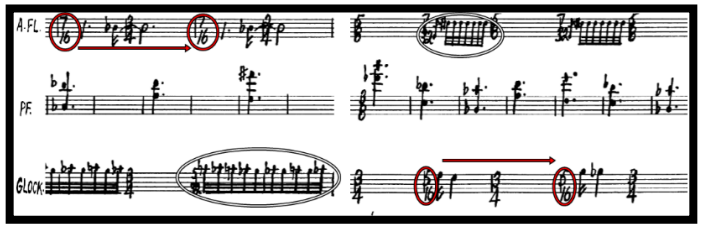
3.2.3.2. Why Patterns? (1978)

Why Patterns? eseri, piyano ve glokenspiel için yazılmış olan çok motifli bir oda müziği eseridir. "Neden desen? /Neden doku?" olarak çevirebileceğimiz eserin açılışında enstrümanlar birbirlerinden bağımsızdır ve her bir icracıya ait desenler/dokular, eserin sonuna kadar bağımsız olarak devam eder. Bu birbirine yakın; ancak hiçbir zaman tam senkronize olmayan müzikal cümleler, birbirinden farklı ve eşsiz ses renklerine sahip üç enstrümanın daha fark edilebilir ve daha esnek bir şekilde eserin son bölümüne ulaşmasını sağlar. Eser içerisindeki enstrümanlara ait malzeme ve motiflerin ses renkleri değiştirilebilir değildir. Motiflerin bir kısmı aynı şekilde tekrar ederken, diğerleri şekil veya ritmik olarak bazı değişimlere uğrar. Eserin bazı bölümlerinde ise bu birbirinden bağımsız gibi olan motifler bir zincir gibi birbirine bağlanır.[219]
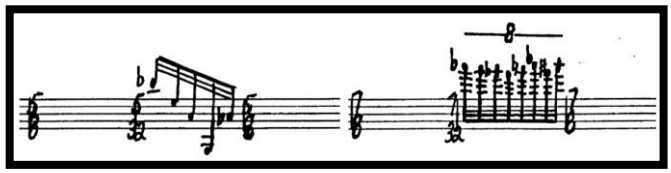
"Feldman'a göre motifler ile beste yapmanın en ilginç yanı bir besteleme yönteminin diğerinden daha avantajlı olmaması ve tek bir motifin hiçbir zaman diğerlerinden daha öncelikli olmamasıdır. Feldman'a göre kompozisyonun odağı yalnızca hangi motifin ne kadar süreyle tekrar edileceği ve kaçınılmaz olarak başka bir motife nasıl dönüşeceği üzerinedir."[220]

Şekil 36'da glockenspiel partisinde yer alan otuzikilik notalı motifin, eserin ilerleyen sayfalarında flüt partisinde bir varyasyon olarak karşımıza çıktığı görülebilir. Buradaki varyasyonun yansıtılması gibi, diğer bazı ritmik kalıplar da bir enstrümandan diğerine yansıtılmıştır. Bir diğer örnek ise Şekil 37'de görülebilir. Bu örnekte, eser içerisindeki ölçü sayılarının belirgin simetrik yansımaları görülebilir.[221]

[219] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.92.
[220] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.93.
[221] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.93.



Şekil 36. *Why Patterns?*[222]



Şekil 37. *Why Patterns?*[223]

Feldman *Why Patterns?* eseri ile ilgili şöyle söylemiştir:

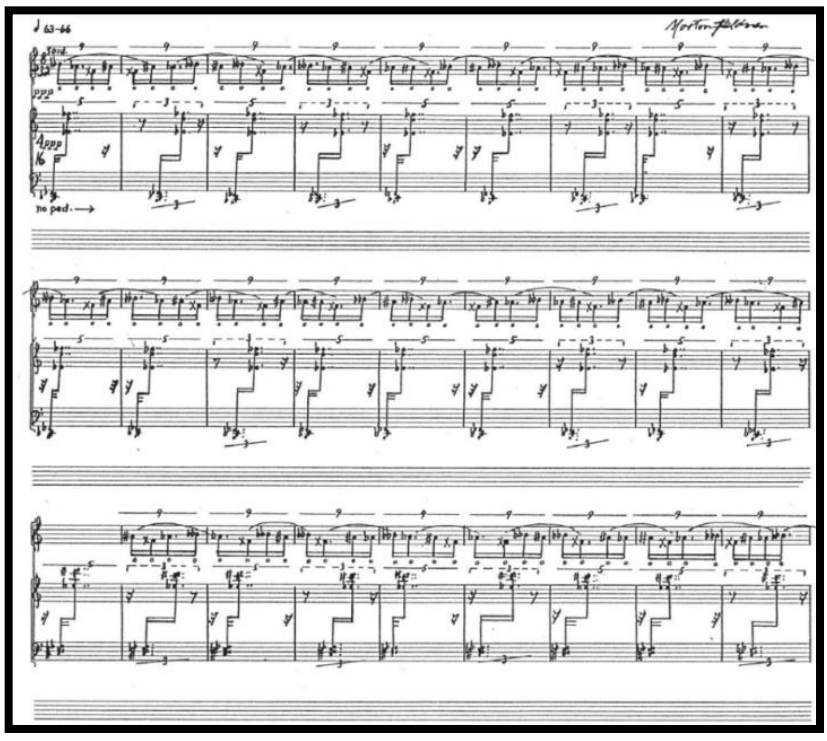
"Why Patterns? eseri müziğin kendisi dışında yabancı bir fikirden gerçekten ilham alarak yazdığım birkaç parçadan biridir. Birkaç kez bahsettiğim gibi, Doğu halıları ve antika halılar ile ilgileniyorum ve tesadüfen görüp aldığım bir halım vardı. Aslında ilginç bir halıydı çünkü halıda hiçbir boş alan yoktu. Halı sadece bir dizi bordür süslemesinden oluşuyordu. Tıpkı bir Jack in the Box oyuncağı gibi. Halılar müzik gamlarından farklı değildir. Çoğunda, en azından sevdiklerimde, yalnızca yedi veya sekiz olası temel renk var. Renklerin bir varyasyonu vardır, buna 'aşınma' denir, yani boyalar küçük parçalar halinde dokunur ve renk tonlaması bazen belli belirsiz ve bazen oldukça fark edilir şekilde değişir. Özellikle üzerindeki ışığın kırılması buna katkı sağlar. Sadece desenlerden oluşan bu halıya gelişigüzel bakarken fark ettim bunu. Halılarla ilgili ilginç olan şey, desenin kendini tekrar etmesi olsa da asla tam olarak kesin değildir bu. Sanki her tekrar yaptıklarında deyimsel olarak yapılıyormuş gibidir. Oldukça farklı. Her yerde aynı görünen bir kalıbı ölçtüm ve ölçümler farklıydı. Ölmekte olan renkler bariz bir şekilde değişiyordu. Bu aşınmaydı."[224]

---

[222] Morton Feldman, *Why Patterns?*, Universal Edition, London 1978, s. 5-6.
[223] Morton Feldman, *a.g.e.*, s. 7.
[224] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.93-94.

3.2.3.3. Patterns in a Chromatic Field (1981)

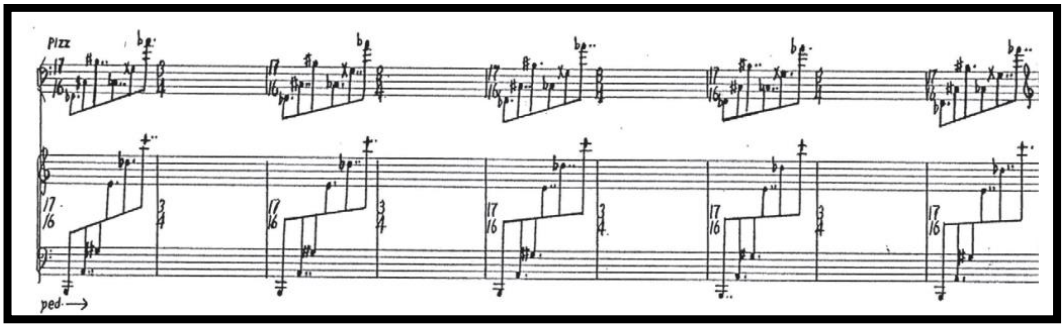
Patterns in a Chromatic Field eseri, viyolonsel ve piyano için yazılmıştır. "Kromatik Alandaki Desenler/Kromatik Alandaki Dokular" olarak çevirebileceğimiz eserin süresi yaklaşık olarak 80 dakikanın üzerindedir. Eserin başlığındaki dokular/desenler ifadesi, eserin halılar ile olan ilişkisini bariz bir şekilde işaret etmektedir. Eserdeki her bir enstrümanda 100 ve üzeri kadar motif bulunur. Bu enstrümanların herhangi birine ait motif değiştikçe, diğer enstrümana ait olan motif de eş zamanlı olarak değişime uğrar. Feldman, bu uzun eseri dinleyicinin dikkatini çekecek şekilde sürdürmüştür. Eserin ilk sayfasında yer alan portelerdeki nota ve ritimsel kalıplar, aynı bir halı desenini andıracak şekilde görsel olarak planlanıp bestelenmiştir. Bu sürekli yenilenip küçük değişimlere uğrayan motifler ve halı desenini andıran eserin ilk sayfası Şekil 38'de görülebilir.[225]



Şekil 38. *Patterns in a Chromatic Field*[226]

[225] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.94.
[226] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.94.

Şekil 39'da esere ait bir tür kanon örneği görülebilir. Bu örnekte ölçü başındaki viyolonsele ait ilk üç nota, piyanodaki son üç notada; piyanodaki ilk üç nota ise viyolonseldeki son üç notada yansıtılmıştır. Şekil 37'de örneğini verdiğimiz ölçü sayılarının simetrik olarak yansıtılması, Şekil 39 örneğinde de yer almaktadır. Ölçü sayıları 17/16, 3/4, 17/16, 3/4... örüntüsü ile devam etmektedir.



Şekil 39. *Patterns in a Chromatic Field*[227]

3.2.3.4. Crippled Symmetry (1983)
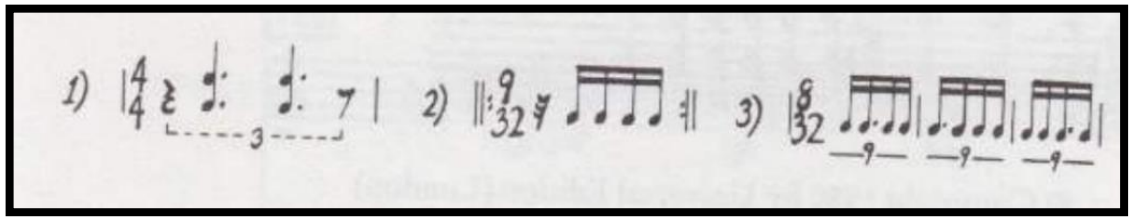
Crippled Symmetry eseri, flüt, piyano ve glockenspiel için yazılmış, besteci tarafından bu enstrümanlara ek olarak vibrafon ve çelestanın da dahil edilmesi açıklaması yapılmıştır. "Oransız Simetri" olarak çevirebileceğimiz bu eserin süresi yaklaşık 90 dakikadır. [228]

Crippled Symmetry eserinde enstrümanlar hizasız olarak notaya alınmıştır. Her bir icracının bölümlerindeki eş zamanlı müzikal cümleler birbirinden bağımsız olarak ilerler. Feldman *Crippled Symmetry* eserini duvarındaki resimlere ve yerdeki halılara bakıp aldığı ilhamlar sonucu bestelemiştir. Feldman, bu halı ve resimlerin nasıl yapıldıkları üzerine uzun uzun düşünmüş, bu eserlerin üretim tekniklerini kendi müzik yapıtlarına nasıl aktarabileceği üzerine araştırmalar yapmış ve yeni besteleme teknikleri geliştirmiştir. *Crippled Symmetry,* Feldman eserleri için önemli bir yere sahiptir; öyle ki özellikle bu eserden sonraki bestelediği eserlerinin ortak özelliği aşırı uzun olmaları, daha

[227] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.95.
[228] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.95.

çeşitli ses renklerini barındırıyor olmaları ve ani gürlük değişimlerinin (subito) neredeyse hiç diyebileceğimiz sıklıkta olmasıdır.[229] Feldman *Crippled Symmetry* hakkında şöyle söylemiştir:

"Oransız simetri, ister ritimde isterse cümle uzunluklarında olsun, yirminci yüzyılın müzikal gelişimini niteler. Webern'in son yapıtlarındaki Spiegelbild on iki ton yöntemiyle bütünleşmişti ve dengesizlikler yansımadaki ritmik ya da akorsal dağılımın hafifçe değişmesiyle ilgiliydi. Webern'den sonra ritimle ilgili eğilim, simetrik ve asimetrik vuruşlar arasındaki orta yolu bulmaktı. Tipik bir örnek, beş notanın dört eşit vuruş süresince ya da başka benzer motiflerle çalınmasıdır […] Halıların beni son bestelerimde çıkış noktası olarak simetrik çaprazlanmış ritim dizilerinin kullanıldığı orantısız bir simetri üzerine düşünmeye sevk etti […] Simetrik bir his veren motiflerle çalışmayı, fakat onları belirli bir bağlam içinde sunmayı seviyorum.
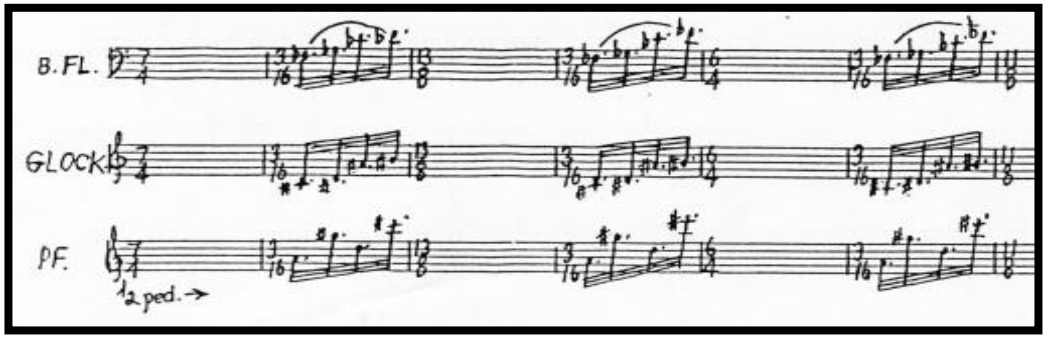


Şekil 40. Örnek 1, Örnek 2 ve Örnek 3[230]

Örnek 1, suslar ile çevrelenmiş tipik bir dikey motif; bu örnekte her iki uçtaki suslar arasında çok az fark var. Doğrusal motifler doğal olarak daha sürekli, Örnek 2'nin "kısa nefes" düzenliliğine sahip olabiliyor ya da Örnek 3'teki gibi ritmik değişiklik öngörebiliyorlar."[231]

Crippled Symmetry eserindeki motifler basit müzikal fikirlere dayanır. Bir, iki veya daha fazla ardışık nota ve bir, iki veya daha fazla arpejlenmiş akor gibi motifler sıklıkla yer alır. Feldman sesleri doğrusal veya dikey olarak kullanmayı sıklıkla tercih

[229] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.95.
[230] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s. 139.
[231] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.96.

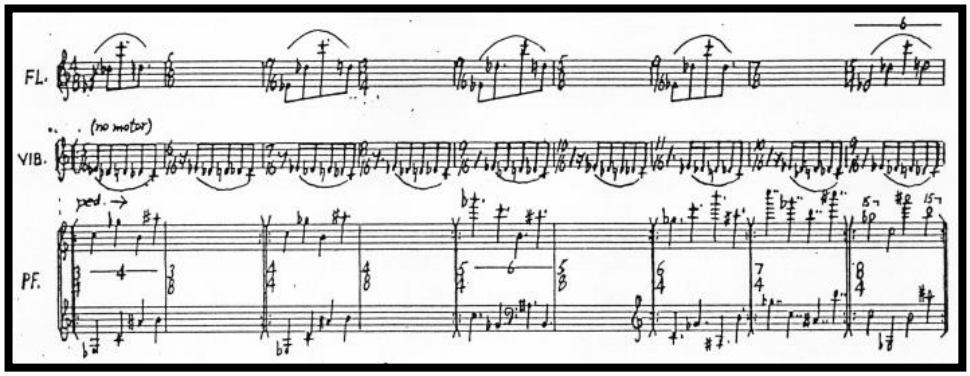
etmiş, farklı enstrümanlara ait motifleri birbirine yaklaştırmış ve sonunda bu farklı enstrümanları bir araya getirerek yeni bir tını oluşturmuştur. Şekil 41'de bahsi geçen motiflerin yaklaştırılması ve farklı tınıların oluşturulması örneği görülebilir. Bu örnekteki üç enstrüman, yeni bir tınıdan oluşturmak için bir araya gelmektedir.



Şekil 41. *Crippled Symmetry*[232]

Feldman'ın farklı müzikal motifleri bir araya getirmesi ile bir halıya ait desenlerin kombinasyonu arasında görsel bir ilişki bulunur. Şekil 42'deki örnekte üç farklı motif bir arada kullanılmıştır.[233] Şekil 42'deki porteleri Resim 21'deki satırlara benzettiğimizde, resim örneğindeki desenler, şekil örneğinde müzikal bir motif olarak yansıtılmıştır. Burada vibrafon diğer enstrümanlara göre daha aktiftir ve onaltılık değere sahip notalardan oluşur. Notalar görsel olarak da sıkı bir şekilde notalanmıştır ve resim örneğindeki ikinci satırda yer alan desenin görselliği ile benzerdir. Flüt sekizlik değere sahip notalardan oluşur ve vibrafona kıyasla daha az aktiftir. En üst portede yer alan bu enstrümanın notaların hareketlerine bakıldığında, resim örneğinin ilk satırında yer alan desen ile benzerliği dikkat çeker. Piyanoyu da diğer iki enstrümana benzer bir yaklaşımla ele aldığımızda, resim örneğindeki üçüncü satır ile benzetebiliriz.

[232] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.96.
[233] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.96-97.



Şekil 42. *Crippled Symmetry*[234]



Resim 21. Halı desenleri[235]

[234] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.97.
[235] M. Fatih Turan, A. Araboğlu, *a.g.e.*, s.97.

SONUÇ

Morton Feldman New York Okulu bestecilerinin en üretken bestecilerinden biri olmuş, hem geleneksel hem de grafik notasyon tekniği ile eserler besteleyip bu iki notasyon tekniğini birbiriyle harmanlamıştır. Piyano ve oda müziği repertuarı için birbirinden farklı tekniklerle eserler bestelemiş, özellikle erken döneminde kullandığı bu farklı teknikler ileride yazdığı eserler için tarz belirleyici olmuştur. Erken dönemine ait 1952 yılında bestelediği *Extensions 3* eseri, orta ve geç dönem Feldman eserlerinde (*For Bunita Marcus, Triadic Memories, Three Voices* gibi) imza niteliği taşıyan tekrarlı motiflerin; *Piano Piece 1952* eseri, Feldman'ın eserlerindeki soyut atmosferin; *Intermission 6, Intersection 3* ve *Last Pieces* ise Feldman'ın eserlerindeki belirsizliğin, görsel simetri ve asimetrinin ve sesler kadar görselliği de önemsediği eserlerinin ilk örnekleri olmuşlardır.

Philip Guston, Jackson Pollock, Willem De Kooning, Mark Rothko, Franz Kline ve Frank O'Hara gibi sanatçılar ile kurduğu arkadaşlıklar Feldman'ın müziğinin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Bu şekillenmeler, Guston tarafında, eserlerinin uçtan uca bir sadeliğe ve genel bir odağa sahip olması; Pollock tarafında, aksiyon resmi tekniğinden doğan hareketlerin müzikte yansıtılması; Kooning tarafında, ressamın çalışma biçimini betimlenmesi, resimleri sinestezik biçimde yorumlanması; Rothko tarafında, müziğine sadeliği ve durağanlığı getirmesi; Kline tarafında, müziğinde sadece sesi değil aynı zamanda görselliği de planlaması ve O'Hara tarafında ise müzikte öngörülemezlik gibi etkilerle sonuçlanmıştır. Tüm bu etkilerin oluşumunu sadece bu sanatçılarla sınırlamak çok doğru olmasa da bu sanatçıları, Feldman'ın eserlerindeki imza niteliği taşıyan etkilere öncü olarak belirtebiliriz.

Feldman, bu yeni müzik yaklaşımı ile Doğu ve Batı için köprü olmuş, bir Doğu zanaatı olan dokumacılığı eserlerinde kullanmıştır. Feldman'ın imza niteliği taşıyan tekrarlı motifleri Türk, İran halılardaki tasarımlarla benzerlik taşır. Halıların dokularında olduğu gibi Feldman'ın müziğindeki dokularda da hem simetri hem de müzikal ve görsel motiflerin tekrarına sıkça rastlanır. Bir halıyı incelerken göz, yansıyan ve tekrarlanan

benzer figürleri, renkleri ve çizgileri kolaylıkla fark edebilir. Halının sol tarafı sağ tarafını, üst kısım ise alt kısmın bir yansımasıdır. Feldman'ın eserlerindeki tekrarlar ise nadir olarak birbirinin aynısıdır. Genellikle hem ritim hem de nota olarak bu motifler bazı değişimlere uğrar. Feldman, geleneksel kilim tasarım öğelerini (tekrarları ve simetri) kendi sanatında yorumlamıştır.

Feldman, eserleri ve düşünce biçimiyle, kendi döneminden ve sonraki nesillerden birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuş; ayrıca da pek çok zanaatkâr ve sanatçıdan da etkilenmiş büyük bir bestecidir. Bu araştırma ile Feldman'ın müzik tarihindeki önemi, müzik literatürüne katkıları, fikirleri ve geliştirdiği yeni notasyon teknikleri araştırılmış ve bu kazandırmış olduğu yeniliklerin kaynaklarının resim, şiir, dokumacılık ile olan bağıntısının gün yüzüne çıkartılması, Feldman'ın müziğe ve nota diline getirdiği yeniliklerin irdelenmesinin sonucunda bu araştırmanın pek çok müzisyene yol gösterici olması amaçlanmıştır.

Yapılan literatür taramasında besteci hakkında Türkçe bir kaynağın olmaması, bestecinin bilinirliğini ve icra sıklığını doğru orantıda etkilemekte, bu büyük bestecinin araştırmada bahsi geçen konulardan doğan önemini gölgelemektedir. Özellikle topraklarımızın kadim zanaatı olan dokumacılıktan etkilenen Amerikalı bir bestecinin topraklarımızda da sık sık yorumlanması, saklı kalan bu önemli zanaatın kıymetini tekrar hatırlatmak, zanaatkârları teşvik etmek ve bu zanaatkârların unutulmalarını önlemek için büyük bir adım olacaktır.

"Seslerin sürekli olarak somut bir hakikat olarak karşıma çıması, beni zihinsel hülyalarımdan uyandırıyor."[236]

[236] Bernard Friedman, *a.g.e.*, s.188.

KAYNAKÇA

Akıncı, Şevket, *Öteki Caz,* 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2021.

Aktüze, İrkin, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü,* 4. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2010.

Amiroğlu, Sevan, "Analysis of For Frank O'Hara", (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007.

Boutwell, Brett, "The Breathing of Sound Itself Notation and Temporality in Feldman's Music to 1970", *Contemporary Music Review,* (Routledge), Cilt 32, Sayı 6, London 2013.

Cline, David, "Allover Method and Holism in Morton Feldman's Graphs", *Perspectives of New Music,* (Perspectives of New Music), Cilt 51, Sayı 1, Seattle 2013.

Cline, David, *The Graph Music of Morton Feldman,* 1. Baskı, Cambridge University Press, Cambridge 2016.

Dempsey, Amy, *Modern Sanat,* 1. Baskı, Hep Kitap, İstanbul 2019.

Feisst, Sabine, "Morton Feldman's Indeterminate Music", (CD notu), Mode Records, New York 2002.

Feldman, Morton, *Intermission 5,* C. F. Peters Corporation, New York 1962.

Feldman, Morton, *Intermission 6,* C. F. Peters Corporation, New York 1963.

Feldman, Morton, *Intersection 3,* C. F. Peters Corporation, New York 1962.

Feldman, Morton, *Spring of Chosroes,* Universal Edition, London 1979.

Feldman, Morton, *Why Patterns?,* Universal Edition, London 1978.

Fraser, Juliet, "Three Voices", (CD notu*),* Hat Hut Records, Basel 2016.

Friedman, Bernard, *Sekizinci Caddeye Selamlar,* 1. Baskı, Lemis Yayın, İstanbul 2017.

Gresser, Clemens, "Defining the relationships between composer, performer and listener: Earle Brown, John Cage, Morton Feldman and Christian Wolff", University of Southampton, Southampton 2004.

Haii, Kazusa, "Morton Feldman und die Maler der New York School", University of Vienna, Vienna 2011.

Hirata, Catherine Costello, "The Sounds of the Sounds Themselves: Analyzing the Early Music of Morton Feldman", *Perspectives of New Music,* (Perspectives of New Music), Cilt 34, Sayı 1, Seattle 1996).

İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik,* 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.

Johnson, Steven, "Rothko Chapel and Rothko's Chapel", *Perspectives of New Music,* (Perspectives of New Music), Cilt 32, Sayı 2, Seattle 1994.

Johnson, Steven, *The New York Schools of Music and Visual Arts,* 1. Baskı, Routledge Press, London 2002.

Klein, Scott W, "For Frank O'Hara: Morton Feldman's Three Voices as Interpretation and Elegy", Edinburg University Press, Edinburg 2013.

Manav, Özkan, Mehmet Nemutlu, *Müzikte Alımlama,* 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2012.

Martin, Juan Raimundo, Ortiz de Zarate, "Intermission VI (Morton Feldman)", *Música e Investigación*, (Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega), Cilt 14, Sayı 15, Buenos Aires 2004.

Mimaroğlu, İlhan, *Müzik Tarihi*, 5. Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul 1995.

Morris, Robert, "Aspects of Performance Practice in Morton Feldman's Last Pieces", *Journal MusMat,* (Journal MusMat), Cilt 4, Sayı 2, New York 2020.

Nicholls, David, "Getting Rid of the Glue: The Music of the New York School", *Journal of American,* (Cambridge University Press), Cilt 27, Sayı 3, Cambridge 1997.

Noble, Alistair, *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman,* 1. Baskı, Ashgate Publishing, Farnham 2013.

O'Hara, Frank, *Islak Şehirde,* 1. Baskı, Simurg Art Yayınları, İstanbul 2020.

Patterson, David, *John Cage Music, Philosophy, and Intention 1933-1950,* 1. Baskı, Routledge Press, New York 2001.

Pellizzi, Francesco, O'Doherty, Brian, *Vertical Thoughts: Morton Feldman and Visual Arts,* 1. Baskı, Irısh Museum of Modern Art, Dublin 2010.

Santarelli, Cristina, "From Vision to Sound: Morton Feldman and Abstract Expressionism", *Music in Art,* (Research Center for Music Iconography), Cilt 38, Sayı 1-2, New York 2013.

Sevsay, Ertuğrul, *Orkestrasyon Çalgılama ve Orkestrasyon Sanatı,* 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.

Skempton, Howard, "Morton Feldman, John Tilbury-All Piano", (CD notu), LondonHALL, London 1999.

Solare, Juan María, "Forma móvil: Intermission 6, de Morton Feldman", *Huellas,* (Universidad Nacional de Cuyo), Cilt 5, Sayı 1, Mendoza 2006.

Thomas, Philip, "Contemporary Music Review, Determining the indeterminate", *Contemporary Music Review,* (Routledge), Cilt 26, Sayı 2, London 2007.

Turan, M. Fatih, Araboğlu, Akın, "Türk ve İran Halılarının Morton Feldman'ın Eserlerine Etkileri ", *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi,* (Trakya Üniversitesi), Cilt 4, Sayı 1, Edirne 2022.

Undreiner, Paul Steven, "Pitch Structure in Morton Feldman's Compositions of 1952", (The State University of New Jersey), New Brunswick 2009.

Varga, Bálint András, *Iannis Xenakis ile Söyleşiler,* 1. Baskı, Lemis Yayın, İstanbul 2014.

Vigil, Ryan, "Compositional Parameters: "Projection 4" and an Analytical Methodology for Morton Feldman's Graphic Works", *Perspectives of New Music,* (Perspectives of New Music), Cilt 47, Sayı 1, Seattle 2009.

Volans, Kevin, "What is Feldman?", *Tempo,* (Cambridge University Press), Cilt 68, Sayı 270, Cambridge 2014.

Wolff, Christian, *Occasional Pieces: Writings and Interviews 1952-2013,* 1. Baskı, Oxford University Press, New York 2017.

Yıldırım, M. Çağlar, "A.B.D. ve Avrupa'da Rastlamsal Müzik", (Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2010.

Žůrková, Michaela, "The New York School Poets and Visual Arts: The Poetry of John Ashbery and Frank O'Hara", Charles University Faculty of Art, Staré Město 2014.

İNTERNET KAYNAKLARI

Barbara, Joan La, "A Reflection on the Genesis and History of Three Voices*"*, https://www.cnvill.net/mfjlb.htm (E.T. 06.04.2023).

Beyond 4'33, https://www.newsounds.org/story/102265-beyond-433/ (E.T. 13.04.2023).

Biyomorfik Nedir?, https://www.nedirs.com/biyomorfik-nedir (E.T. 03.05.2023).

Closing scenes of De Kooning, https://www.cnvill.net/mf-de-kooning-clip.mp4 (E.T. 27.03.2023).

Dear Mark Rothko, we'd like to get to know you again, https://archive.orartswatch.org/dear-mark-rothko-wed-like-to-get-to-know-you-again/ (E.T. 13.04.2023).

DECEMBER 1952 (Earle Brown), http://umsnjip.ch/december1952.htm (E.T. 13.04.2023).

Feldman, Morton, "Extensions, Intermissions and Intersections", https://www.cnvill.net/mftitles.htm (E.T. 05.03.2023).

Frank O'Hara, https://poets.org/poet/frank-ohara (E.T. 17.01.2023).

Frank O'Hara, https://www.poeticous.com/frank-ohara?locale=es (E.T. 13.04.2023).

Franz Kline | AB EX NY, https://www.youtube.com/watch?v=xyTxrbsfLpg (E.T. 12.04.2023).

Franz Kline, https://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Kline (E.T. 13.04.2023).

Franz Kline Mahoning, https://whitney.org/collection/works/1997 (E.T. 13.04.2023).

Friend - To M.F. by Philip Guston (1978), https://www.cnvill.net/mfgustn.htm (E.T. 13.04.2023).

Fulkerson, James, "Morton Feldman: Voices and Instruments" https://www.cnvill.net/mfjf1.htm (E.T. 12.04.2023).

Griffiths, Paul, "Morton Feldman" https://www.cnvill.net/mfgriff.htm (E.T. 13.04.2023).

Inside the Holy Restoration of Houston's Rothko Chapel, https://www.wsj.com/articles/inside-the-holy-restoration-of-houstons-rothko-chapel-11599568084 (E.T. 30.03.2023).

Jackson Pollock, https://www.youtube.com/watch?v=atu4uVT7bV8 (E.T. 27.03.2023).

Jackson Pollock Kimdir? Hayatı ve Sanatçının Bilinmeyenleri, https://www.artkolik.net/sanatcilar/jackson-pollock-kimdir-hayati-ve-sanatcinin-bilinmeyenleri-3647 (E.T. 13.04.2023).

Kars Belediyesi 20 Kadını Halı Dokuma Kursuyla Meslek Sahibi Edecek, https://www.karsguncel.com/kars-belediyesi-20-kadini-hali-dokuma-kursuyla-meslek-sahibi-edecek_30935.html (E.T. 07.04.2023).

Lecture on Something (ca. 1950). http://www.ayearfrommonday.com/2011/11/lecture-on-something-ca-1950.html (E.T. 13.04.2023).

Mambrol, Nasrullah, "The New York School of Poetry" https://literariness.org/2020/07/10/the-new-york-school-of-poetry (E.T. 16.01.2023).

Mark Rothko, https://www.artforum.com/print/reviews/201703/mark-rothko-66691 (E.T. 13.04.2023).

Mark Rothko hayatı ve eserleri (1903 – 1970), https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-r/rothko-mark/mark-rothko-hayati-ve-eserleri/ (E.T. 12.04.2023).

Mattis, Olivia, "Morton Feldman:Music for the film Jackson Pollock (1951)" https://www.cnvill.net/mfmattis.htm (E.T. 27.03.2023).

Morton Feldman, https://www.cnvill.net/mfhome.htm (E.T. 13.04.2023).

Mote, Kaitlyn, “Frank O'Hara and Morton Feldman” https://kaitlynmote.wixsite.com/artifact3/post/frank-o-hara-and-morton-feldman (E.T. 12.04.2023).

O'Hara, Frank, “Wind” http://academic.brooklyn.cuny.edu/music/dcohen/coremusic/pdf/o%27hara_wind.pdf (E.T. 12.04.2023).

Piano Piece (to Philip Guston) (1963) [4:06], https://www.cnvill.net/mfgomezmoran_pianopiecetophilipguston.mp3 (E.T. 09.04.2023).

Piano Three Hands (1957) [5:22], https://www.cnvill.net/Piano%20Three%20Hands.mp3 (E.T. 09.04.2023).

Pitch and Pitch Class, https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/pitch-and-pitch-class/ (E.T. 03.05.2023).

Regiter (music), https://en.wikipedia.org/wiki/Register_(music) (E.T. 03.05.2023).

Sani, Frank, “Feldman's "Durations I": a discussion.” https://www.cnvill.net/mfsani1.htm (E.T. 30.01.2023).

Sinestezi, https://www.tzv.org.tr/#/haber/7374 (E.T. 03.05.2023).

Two Pianos (1957) [6:17], https://www.cnvill.net/Two%20Pianos.mp3 (E.T. 09.04.2023).

Willem de Kooning, https://en.wikipedia.org/wiki/Willem_de_Kooning (E.T. 13.04.2023).