

Received-Makale Geliş Tarihi 10.02.2026  
Published-Yayınlanma Tarihi 31.03.2026  
Volume-Cilt (Issue-Sayı), ss/pp 13 (129),577-587

Research Article /Araştırma Makalesi  
10.5281/zenodo.19360583

Arş. Gör. Özden Gülsün Keskin

<https://orcid.org/0000-0002-5985-5340>

Trakya Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Edirne/TÜRKİYE

ROR Id: <https://ror.org/00xa0xn82>

## Pauline Oliveros'un Derin Dinleme Kavramının Ses Sanatına Katkıları

### Pauline Oliveros's Contributions of *the Deep Listening* Concept to Sound Art

#### ÖZET

Bu çalışma, Amerikalı besteci Pauline Oliveros'un geliştirdiği *Derin Dinleme (Deep Listening)* kavramının Ses Sanatı (Sound Art) alanına yaptığı kuramsal ve estetik katkıları incelemeyi amaçlamaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan deneysel müzik pratikleri, sesin yalnızca müzik notasyonu ve performans üzerinden tanımlanan bir yapı olarak değil, aynı zamanda algısal, mekânsal ve deneysel bir olgu olarak değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu dönüşüm süreci, dinleme kavramının müzik üretimi ve Ses Sanatı estetiği içindeki rolünün yeniden düşünülmesine yol açmıştır. Pauline Oliveros'un geliştirdiği Derin Dinleme yaklaşımı, dinleme eylemini kompozisyon, performans ve algı süreçlerinin merkezine yerleştirerek Ses Sanatı alanında yeni bir estetik perspektif ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; literatür incelemesi ve eser analizi kullanılarak deneysel müzik, *Sound Studies* ve Ses Sanatı literatürü değerlendirilmiştir. Özellikle Oliveros'un *Sonic Meditations (Ses Meditasyonları)* başlıklı eser dizisi ve derin dinleme pratiği, dinleme farkındalığı, katılımcı performans modelleri ve mekânsal ses deneyimi bağlamında incelenmiştir. Araştırma bulguları, derin dinleme yaklaşımının Ses Sanatı estetiğinde dinleyici, icracı ve mekân arasındaki ilişkileri yeniden tanımladığını ve dinleme pratiğini yaratıcı bir estetik etkinlik olarak konumlandığını göstermektedir. Bu bağlamda Oliveros'un çalışmaları, Ses Sanatında dinleme merkezli estetik anlayışın gelişimine önemli katkılar sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** ses sanatı, derin dinleme, Pauline Oliveros, deneysel müzik.

#### ABSTRACT

This study aims to examine the theoretical and aesthetic contributions of *the Deep Listening* concept developed by American composer Pauline Oliveros to the field of sound art. Experimental music practices that emerged in the second half of the twentieth century enabled sound to be understood not only as a structure defined through musical notation and performance but also as a perceptual, spatial, and experiential phenomenon. This transformation led to a reconsideration of the role of listening within music production and sound art aesthetics. Oliveros's deep listening approach places the act of listening at the center of composition, performance, and perception processes, thereby introducing a new aesthetic perspective in sound art.

This research adopts a qualitative methodology based on literature review and artwork analysis, examining concepts in experimental music, sound studies, and sound art literature. In particular, Oliveros's *Sonic Meditations* works and deep listening practice are analyzed in terms of listening awareness, participatory performance models, and spatial sound experience. The findings indicate that the deep listening approach redefines the relationships between listener, performer, and space within the aesthetics of sound art and positions listening as a creative aesthetic practice. In this context, Oliveros's work contributes significantly to the development of a listening-centered aesthetic understanding in sound art.

**Keywords:** sound art, deep listening, Pauline Oliveros, experimental music.

## 1. GİRİŞ

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren müzik düşüncesinde önemli değişimler yaşanmış ve sesin yalnızca notasyonla temsil edilen bir kompozisyon unsuru olarak değerlendirilmesi sorgulanmaya başlanmıştır. Deneysel müzik hareketi ve disiplinlerarası sanat pratikleri, sesin yalnızca üretim süreçleri üzerinden değil, algısal ve mekânsal özellikleri üzerinden de ele alınabileceğini göstermiştir. Bu süreçte ortaya çıkan *Ses Sanatı*<sup>1</sup> kavramı, sesi yalnızca müzikal bir materyal olarak değil, aynı zamanda duyuşsal ve kültürel bir deneyim alanı olarak değerlendiren bir yaklaşımı ifade eder.

Ses Sanatı çalışmaları çoğu zaman müzik, performans sanatı, medya sanatı ve mekânsal sanat pratiklerinin ortaklaştığı bir alandır ve dinleyici deneyimini merkeze alan yaklaşımlar geliştirir. Dolayısıyla dinleme eylemi, yalnızca maruz kalınan bir durum olmaktan çıkarak, bilinçli bir şekilde katılımcı bir sanatsal üretimin önemli bir parçası olmuştur. Bu nedenle Ses Sanatı üzerine yapılan çalışmalar, sesin yalnızca müzikal parametrelerle değil aynı zamanda algısal ve mekânsal özellikleriyle birlikte değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Wishart, 1996, s.4).

Deneysel müzik alanında gerçekleştirilen çalışmalar, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren dinleme kavramının estetik bir kategori olarak yeniden düşünülmesine katkı sağlamıştır. Sesin zamansal ve mekânsal özelliklerinin keşfi, dinleyicinin müzik deneyimindeki rolünü dönüştürmüş ve dinleme pratiğinin yaratıcı bir eylem olarak değerlendirilmesine olanak tanımıştır. Bu dönemde ortaya çıkan pek çok yaklaşım, ses üretiminden çok sesin algılanma biçimlerine odaklanmış ve müzik deneyimini genişletmiştir. Böylece müzikal deneyim, yalnızca besteci ve icracı arasındaki ilişkiye dayanan statik bir disiplin olmaktan çıkarak dinleyici, mekân ve ses arasındaki çok katmanlı ilişkiler üzerinden ele alınmıştır. *Sound Studies* literatürü de dinleme pratiğinin kültürel ve estetik boyutlarını vurgulayarak ses deneyiminin yalnızca işitsel değil aynı zamanda algısal ve toplumsal bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır (LaBelle, 2006, s.17).

Bu dönüşüm sürecinde Amerikalı besteci Pauline Oliveros (1932-2016), dinleme kavramını müzik üretiminin merkezine yerleştiren önemli müzisyenlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Oliveros'un geliştirdiği *Derin Dinleme*<sup>2</sup> yaklaşımı, dinlemeyi yalnızca işitsel bir süreç olarak değil, aynı zamanda bilinçli farkındalık, mekânsal algı ve bedensel deneyimle ilişkili geniş kapsamlı bir pratik olarak tanımlar. Oliveros'a göre dinleme, çevresel seslerin, akustik ortamın ve bireysel algının birlikte değerlendirildiği çok katmanlı bir deneyimdir. Besteci bu yaklaşımı, odaklanmış dinleme ile geniş kapsamlı çevresel dinleme arasındaki farkı açıklayarak ortaya koymuştur (Oliveros, 2005, s.22-24). Oliveros'un çalışmalarında dinleme pratiği yalnızca teorik bir kavram olarak değil, aynı zamanda performatif bir katılım biçimi olarak da karşımıza çıkar. Bestecinin özellikle *Sonic Meditations* başlıklı eser dizisi, dinleyiciyi ve icracıyı aynı deneyim alanında buluşturan katılımcı performans pratikleri içermektedir (O'Brien, 2016, s.6). Metin halindeki yönergelerden oluşan bu eserler, geleneksel müzik notasyonunun dışına çıkarak dinleme farkındalığını artırmayı amaçlayan kolektif ses deneyimleri sunar. Bu yönüyle Oliveros'un çalışmaları, Ses Sanatında dinleme temelli bir estetik yaklaşımın gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır (Voegelin, 2010, s.12).

Bu çalışmanın amacı, Pauline Oliveros'un geliştirdiği Deep Listening fikrinin Ses Sanatına yaptığı katkıları incelemektir. Araştırmada deneysel müzik ve Ses Sanatı literatürü incelenerek dinleme kavramının kuramsal gelişimi ele alınmakta, ayrıca Oliveros'un Derin Dinleme yaklaşımı ve *Sonic Meditations* çalışmaları Ses Sanatı estetiği bağlamında değerlendirilmektedir. Bu bağlamda çalışma, dinleme pratiğinin sanatsal üretimdeki rolünü tartışarak Oliveros'un yaklaşımının sound art alanındaki teorik ve estetik önemini ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu anlamda Oliveros'un dinleme temelli yaklaşımı, Ses Sanatında dinleyici, icracı ve mekân arasındaki ilişkileri yeniden düşünmeye olanak tanıyan önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır.

Ses Sanatı ve deneysel müzik alanında dinleme kavramının yeniden düşünülmesi, yalnızca estetik bir dönüşüm değil aynı zamanda işitsel kültürün değişen doğasıyla da ilişkilidir. Modern teknolojiler, kentleşme ve medya ortamlarının çoğalması, bireyin günlük yaşamında karşılaştığı işitsel çevrenin yoğunluğunu önemli ölçüde artırmıştır. Bu durum, sesin yalnızca müzik üretiminin bir unsuru olarak değil, kültürel ve toplumsal deneyimin bir parçası olarak ele alınmasını gerektirmiştir. Bu bağlamda *Sound Studies* literatürü, sesin çevresel, kültürel ve algısal boyutlarını inceleyerek dinleme pratiğinin sanat üretimi açısından yeni bir araştırma alanı haline geldiğini ortaya koymaktadır (Sterne, 2012, s.5). Bu perspektif, dinleme pratiğinin yalnızca bireysel bir algı süreci olmadığını, aynı zamanda kültürel anlamların üretildiği bir deneyim alanı olduğunu göstermektedir.

<sup>1</sup> Sound Art ya da Sonic Art, *Ses Sanatı* olarak Türkçeleştirilmiştir.

<sup>2</sup> Deep Listening, *Derin Dinleme* olarak Türkçeleştirilmiştir.

## 2. SES SANATI VE DENEYSSEL MÜZİKTE DİNLEME KAVRAMI

Ses Sanatı ve deneysel müzik alanında dinleme kavramı, yalnızca seslerin algılanmasıyla sınırlı olmayan çok katmanlı bir estetik deneyim olarak karşımıza çıkar. Bu yaklaşım, sesin üretiminden çok algılanma biçimlerine ve dinleyicinin bu süreçteki rolüne odaklanır. Deneysel müzik bağlamında dinleme eylemi, yaratıcı bir etkinlik olarak değerlendirilmiş ve dinleyici ile ses arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanması sağlamıştır. Sesin tınısal özellikleri, mekânsal dağılımı ve çevresel bağlamı müzikal deneyimin önemli bileşenleri olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda Ses Sanatına ilişkin çalışmalar, dinleme pratiğinin hem estetik hem de algısal bir süreç olduğunu vurgulamaktadır (Wishart, 1996, s.3; Voegelin, 2010, s.3-5).

### 2.1. Ses Sanatı Kavramının Ortaya Çıkışı

Ses Sanatı kavramı, 20. yüzyılın ikinci yarısında müzik, görsel sanatlar ve performans sanatları arasındaki sınırların giderek belirsizleşmesiyle ortaya çıkan disiplinlerarası bir sanat pratiğini ifade eder. Bu yaklaşımda ses, yalnızca müzikal kompozisyonun bir unsuru olarak değil, mekân, algı ve deneyimle ilişkili bağımsız bir sanatsal malzeme olarak ele alınmaktadır. Brandon LaBelle'e göre, Ses Sanatı bir uygulama olarak "sesin durumunu ve işleyiş sürecini kontrol eder, tanımlar, analiz eder, icra eder ve sorgular." (LaBelle, 2006, s.ix).

Özellikle avangard ve deneysel müzik stilleri, sesin geleneksel tonal ve ritmik örüntülerin dışında da kullanımını geliştirmiştir. Bu süreçte sanatçılar, çevresel sesler, elektronik ses üretimi ve mekânsal akustik gibi unsurları besteleme süreçlerine eklemeyerek yeni ifade biçimleri geliştirmiştir. Ses Sanatının gelişimi aynı zamanda dinleme pratiğinin önemini vurgulamış ve dinleyiciyi sanatsal deneyimin aktif bir parçası haline getirmiştir. Bununla birlikte Ses Sanatına ilişkin kuramsal çalışmalar, sesin yalnızca işitsel bir nesne değil, aynı zamanda mekânsal ve algısal bir deneyim alanı oluşturduğunu vurgulamaktadır (Kahn, 2001, s.4). Bu bağlamda Ses Sanatı, sesin estetik, kültürel ve deneyimsel boyutlarını araştıran geniş bir sanat alanı olarak gelişmiştir.

#### 2.1.1. Sesin Müzik Dışı Bağlamlarda Kullanımı

Sesin sanat alanında kullanımı yalnızca müzikle sınırlı değildir; ses, görsel sanatlar, performans sanatı ve mekânsal enstalasyonlar gibi farklı disiplinlerde de önemli bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda çevresel sesler, gündelik yaşamın işitsel unsurları ve akustik mekân özellikleri sanatsal üretimin parçası haline gelmiştir. Bernhard Gál'ın araştırmasına göre, terimin ilk yayınlanmış kullanımı *Something Else Press*'in 1974 Yıllığı kapağında yer almıştır (Gál, 2017, s.78). Büyük bir müzede, sergi başlığı olarak ilk kullanımı ise 1979'da New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde (MoMA) Maggi Payne, Connie Beckley ve Julia Heyward'ın eserlerinin yer aldığı *Sound Art* başlıklı sergi olmuştur.

Ses Sanatı pratiği, sesin bu geniş kullanım alanını vurgulayarak dinleme deneyimini estetik bir araştırma alanına dönüştürmektedir (Kahn, 2001, s.7). Ses, konser salonlarında icra edilen müziğin malzemesi olmaktan öte, müze ve sergi salonlarında sergilenen bir eserin parçasına dönüşmüştür.

### 2.2. 20. Yüzyıl Deneysel Müzik Akımı

Deneysel müzik alanında yapılan çalışmalar, özellikle 1960'lı yıllardan sonra dinleme eyleminin müzik deneyimindeki rolünün yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır. Bu dönemde besteciler, müzikal yapıyı yalnızca tonal ve ritmik ilişkiler üzerinden kurmak yerine sesin tınısal özelliklerini, çevresel bağlamını ve mekânsal dağılımını araştırmaya yönelmiştir. Bu yeni müzik dilini sembolize etmek için geleneksel partitürler yetersiz kalmış, bu sebeple grafik notasyonlar yaratılmıştır. Müzikal deneyim, yalnızca besteci ve icracı arasındaki üretim süreciyle sınırlı kalmamış, dinleyicinin algı süreçlerini de içeren daha geniş bir deneyim alanına dönüşmüştür. Örneğin John Cage'in çalışmaları, sesin kontrol edilmesi gereken bir unsur olmaktan ziyade algılanması gereken bir fenomen olduğunu vurgulamıştır (Cage, 1961, s.8). Cage'in Harvard Üniversitesi'nin yankısız odasındaki deneyimi, ünlü bestesi *4'33"* için ilham kaynaklarından biri olmuştur. Bu eserde Cage, dinleyiciye kurgulanmış sessizlikte müziği duyma görevini verir; bu sessizlik ise öksürük sesleri ve programların hışırtısından ibarettir (Rath, 2018, s.1). Bu yaklaşım, dinleme eyleminin dinleyicinin müzik deneyiminde merkezi bir rol üstlenmesine katkı sağlamıştır. Deneysel müzik akımı aynı zamanda elektronik müzik, ses enstalasyonları ve performans temelli çalışmaların gelişimini destekleyerek, Ses Sanatının oluşumuna önemli bir zemin hazırlamıştır (Kahn, 2001, s.10).

Deneysel müzik hareketi, müzikte kullanılan geleneksel besteleme tekniklerinin ötesine geçerek sesin farklı kullanım biçimlerini araştırmıştır. Bu yaklaşım, müzik üretiminde kontrol edilen yapılar yerine belirsizlik, rastlantısallık, sessizliğin yüceltilmesi ve çevresel seslerin kullanımı gibi unsurların önem kazanmasına yol açmıştır. Cage'e göre müzik, yalnızca bestelenmiş bir statik bir yapı değil, dinleyicinin dikkatini

çevresindeki seslere yönelten bir farkındalık pratiğidir (Cage, 1961, s.12). Bu yaklaşım, deneysel müzik estetiğinde dinleme eyleminin yaratıcı bir unsur olarak değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır.

### 2.2.1. Deneysel Müzikte Dinleme Estetiği

Deneysel müzikte dinleme estetiği, sesin yalnızca bestelenmiş bir yapı olarak değil, aynı zamanda algısal ve deneysel bir olgu olarak değerlendirilmesine dayanır. Bu yaklaşımda dinleyici, müzik deneyiminin pasif bir alıcısı olmaktan çıkarak sesin anlamlandırılma sürecine aktif biçimde katılan bir özne haline gelir. Deneysel müzik bestecileri, çevresel sesleri, rastlantısal süreçleri ve farklı akustik mekânları kompozisyonun bir parçası olarak kullanarak dinleme deneyimini genişletmiştir. Bu durum, müzikte estetik değerlerin yalnızca kompozisyon teknikleri üzerinden değil, dinleme biçimleri üzerinden de değerlendirilmesine yol açmıştır (Wishart, 1996, s.4).

Deneysel müzikte dinleyici, müzik deneyiminin pasif bir alıcısı olmaktan çıkarak sesin anlamlandırılma sürecine aktif biçimde katılan bir özne olarak değerlendirilir. Bu yaklaşım, dinleme eyleminin estetik deneyimin önemli bir parçası olduğunu ortaya koymaktadır (Cage, 1961, s.8). Ayrıca Ses Sanatına ilişkin çalışmalar, dinleyicinin algısının ve dikkatinin müziksel deneyimin oluşumunda belirleyici bir rol oynadığını vurgulamaktadır (Voegelin, 2010, s.12).

### 2.3. Dinleme Pratiğinin Ses Sanatı İçindeki Yeri

Ses Sanatında dinleme pratiği, sesin yalnızca işitsel bir veri olarak değil, aynı zamanda algısal ve deneysel bir süreç olarak değerlendirilmesini gerektirir. Bu yaklaşım, sesin fiziksel özelliklerinin yanı sıra dinleyicinin dikkat, farkındalık ve çevresel algı süreçleriyle birlikte ele alınmasını içerir. Ses deneyimi üzerine yapılan çalışmalar, dinlemenin yalnızca bir duyuşsal algılama eylemi olmadığını, aynı zamanda bireyin çevresiyle kurduğu ilişkide önemli bir rol oynadığını ortaya koymaktadır (Truax, 2001, s.15). Bu bağlamda ses, yalnızca işitilen bir olgu değil, mekân ve algı ile birlikte deneyimlenen çok katmanlı bir estetik alan olarak değerlendirilmektedir. Dinleyicinin konumunu pasif bir maruz kalma halinden, aktif bir katılımcıya dönüştürmüştür.

Ses Sanatı pratikleri, dinleyicinin sesle kurduğu bu deneysel ilişkiyi merkeze alarak geleneksel müzik anlayışının sınırlarını genişletmiştir. Ses Sanatına ilişkin araştırmalar, sesin kültürel ve estetik bağlarını inceleyerek dinleme pratiğinin yalnızca bireysel bir algı süreci olmadığını, aynı zamanda toplumsal ve kültürel anlamlar taşıyan bir deneyim olduğunu göstermektedir (Kahn, 2001, s.3). Dinleme pratiğinin sanatsal üretimde estetik bir araç olarak kullanılabileceğini ve bu yaklaşımın Ses Sanatı alanında yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına katkı sağladığını vurgulamaktadır (LaBelle, 2006, s.9). Dinleme merkezli sanatsal yaklaşımlar, dinleyiciyi sanat deneyiminin aktif bir bileşeni haline getirerek sesin algılanma biçimlerini araştırmayı amaçlar. Bu yaklaşımlar, dinleme eylemini yaratıcı bir süreç olarak değerlendirir ve dinleyicinin çevresel sesleri, mekânsal akustiği ve kendi algısını, bedenini fark ederek deneyimlemesini teşvik eder. Bu nedenle dinleme pratiği, Ses Sanatının hem teorik hem de estetik temellerini şekillendiren önemli bir unsur olarak kabul edilebilir. Ses deneyimi aynı zamanda mekânsal bir algı süreciyle yakından ilişkilidir; çünkü akustik çevre, dinleyicinin sesleri nasıl algıladığını ve yorumladığını doğrudan etkiler. Bu nedenle işitsel deneyim yalnızca duyulan seslerle değil, sesin içinde gerçekleştiği mimari ve çevresel bağlamla birlikte anlam kazanır (Blessner- Salter, 2007, s.5).

### 2.4. Sound Studies Perspektifi

*Sound Studies (Ses Çalışmaları)* alanı, sesin yalnızca müziksel üretimin bir unsuru olarak değil, aynı zamanda kültürel, mekânsal ve algısal bir deneyim olarak incelenmesini amaçlayan disiplinlerarası bir araştırma alanıdır. Bu yaklaşım, dinleme pratiğinin toplumsal ve estetik boyutlarını ele alarak sesin insan deneyimindeki rolünü daha geniş bir perspektifle değerlendirmektedir. Sound Studies literatürünün önemli katkılarından biri, sesin gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak düşünülmesini sağlayan "Soundscape (Ses manzara)" kavramıdır. R. Murray Schafer tarafından geliştirilen bu kavram, bireyin yaşadığı çevredeki tüm işitsel ortamı kapsayan bir ses çevresini ifade eder. Schafer'e göre Soundscape, yalnızca doğal veya kentsel seslerden oluşan bir ortam değil, aynı zamanda bireyin çevresini algılama biçimini etkileyen kültürel bir işitsel alan olarak değerlendirilmelidir (Schafer, 1994, s.7).

Sound Studies alanında dinleme pratiğinin felsefi boyutunu ele alan önemli çalışmalardan biri de Salomé Voegelin'in dinleme üzerine geliştirdiği yaklaşımdır. Voegelin'e göre dinleme, yalnızca sesleri algılayan pasif bir duyuşsal süreç değil, aynı zamanda öznel ve deneysel bir bilgi üretim biçimidir. Bu bağlamda dinleme eylemi, ses ile dinleyici arasında kurulan ilişkiyi bir deneyim alanı yaratır. Voegelin, Ses Sanatının

bu öznel deneyim alanını araştırarak dinleme pratiğini estetik bir düşünme biçimine dönüştürdüğünü belirtmektedir (Voegelin, 2010, s.18).

Ses Sanatı teorisi üzerine çalışan araştırmacılardan biri olan Seth Kim-Cohen ise Ses Sanatının yalnızca işitsel deneyime indirgenemeyeceğini ileri sürmektedir. Kim-Cohen'e göre Ses Sanatı, kavramsal sanat gelenekleriyle de ilişkili olan eleştirel bir sanat pratiğidir ve ses çoğu zaman düşünsel bir tartışma alanı olarak işlev görür. Bu yaklaşım, Ses Sanatını yalnızca duysal bir deneyim değil, aynı zamanda kültürel ve teorik bir araştırma alanı olarak değerlendirmeye olanak tanır (Kim-Cohen, 2009, s.13). Bu çerçevede Sound Studies perspektifi, dinleme pratiğini yalnızca bireysel bir algı süreci olarak değil, kültürel ve estetik anlamların üretildiği çok katmanlı bir deneyim olarak ele alır. Soundscape kavramı, dinleme felsefesi ve Ses Sanatı teorisi gibi yaklaşımlar, sesin çevre, algı ve düşünce ile kurduğu ilişkileri açıklayarak Ses Sanatı alanındaki dinleme merkezli estetik anlayışların gelişmesine önemli katkılar sağlamaktadır.

### 3. PAULINE OLIVEROS VE *DERİN DİNLEME* KAVRAMI

#### 3.1. Pauline Oliveros'un Sanatsal ve Kuramsal Yaklaşımı

Amerikalı besteci ve akordeon sanatçısı Pauline Oliveros, 20. yüzyılın ikinci yarısında gelişen deneysel müzik hareketinin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Özellikle elektronik müzik, doğaçlama ve ses araştırmalarına dayalı çalışmalarıyla Oliveros, müziğin geleneksel kompozisyon anlayışını genişleten sanatçılar arasında yer almıştır. Kariyerinin erken dönemlerinde *San Francisco Tape Music Center* çevresinde yürütülen deneysel müzik çalışmalarına katılan Oliveros, elektronik ses üretimi ve doğaçlama pratikleriyle deneysel müzik ortamının şekillenmesinde etkili olmuştur (Kahn, 2001, s.151). Bu çalışmalar, sesin yalnızca müzikal bir materyal olarak değil, aynı zamanda araştırılması gereken bir deneyim alanı olarak ele alınmasına katkı sağlamıştır.



**Resim 1.** Pauline Oliveros (Roulette, 2023)

Oliveros'un sanatsal yaklaşımında dinleme kavramı, merkezi bir yer tutmaktadır. Besteci, müzik üretiminde yalnızca ses üretimine odaklanmanın yeterli olmadığını, dinleme eyleminin de yaratıcı sürecin önemli bir parçası olduğunu vurgulamıştır. Bu yaklaşım, dinleyicinin ve icracının ses deneyimine bilinçli bir farkındalıkla katılmasını teşvik eden yeni bir estetik anlayış ortaya koymuştur. Oliveros'a göre dinleme, bireyin çevresindeki sesleri algılama biçimini dönüştüren ve ses ile mekân arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye olanak tanıyan bir süreçtir (Oliveros, 2005, s.22).

Bestecinin geliştirdiği bu yaklaşım daha sonra *Derin Dinleme* kavramı ile kuramsal bir çerçeveye kavuşmuştur. Derin Dinleme, dinlemeyi eylemini yalnızca işitsel bir faaliyet olarak değil, dikkat, farkındalık ve çevresel algıyı içeren bütüncül bir deneyim olarak tanımlar. Oliveros bu yaklaşımda odaklanmış dinleme ile geniş kapsamlı çevresel dinleme arasındaki farkı vurgulayarak dinleme pratiğinin farklı düzeylerde gerçekleşebileceğini ifade etmiştir (Oliveros, 2005, s.23). Bu düşünce, dinleme eylemini müzik deneyiminin merkezine yerleştirerek hem performans pratiklerini hem de Ses Sanatı estetiğini etkileyen önemli bir kuramsal yaklaşım olarak okunabilir.

Oliveros'un geliştirdiği dinleme temelli yaklaşım, aynı zamanda kolektif performans ve katılımcı sanat pratiklerinin gelişmesine de katkı sağlamıştır. Bestecinin çalışmaları, dinleyicinin müzik deneyimindeki rolünü yeniden düşünmeye yönlterek Ses Sanatı alanında dinleme merkezli estetik anlayışın oluşmasına önemli bir zemin hazırlamıştır (LaBelle, 2006, s.108).

### 3.2. Derin Dinleme Kavramı

Derin Dinleme kavramı, 1980’li yıllarda Oliveros’un derin akustik rezonansa sahip mekânlarda gerçekleştirdiği performans ve kayıt çalışmalarının ardından daha belirgin bir kuramsal çerçeve kazanmıştır. 1988’de, kayıt yapmak için Washington, Port Townsend’deki Dan Harpole yeraltı sarnıcına 4,3 metre derinliğe indikten sonra Oliveros, "Derin Dinleme" terimini ortaya atmıştır (Baker, 2018). Bu kelime oyunu, "hem eğitilmiş hem de eğitimsiz sanatçıları, solo ve topluluk durumlarında çevresel koşulları dinleme ve bunlara yanıt verme sanatını uygulamaya teşvik etmek için tasarlanmış bir estetik"e dönüşmüştür (Arkeny, 2014). Oliveros kitabında “Derin Dinleme nedir?” sorusuna şöyle yanıt verir:

Bu soru, dinleme pratiği sürecinde yanıtlanır. Bu süreçte, dış dünyadan kulağa sürekli olarak iletilen karmaşık dalga biçimlerinin işitsel kortekse ulaşmasının, dikkatle aktif bir şekilde ilişki kurmayı gerektirdiği anlaşılır. Deneyim ve öğrenme tarafından yönlendirilen dinleme, gönüllü olarak gerçekleşen bir eylemdir. Dinlemek, duymakla aynı şey değildir; duymak da dinlemekle aynı değildir. Beyin sürekli olarak bilgi toplar ve iletir; ancak işitsel kortekse yönelen dikkat ayarlanabilir veya geri çekilebilir. Duyu organları aracılığıyla beyne iletilen bilginin çok az bir kısmı bilinçli düzeyde algılanır. Bu nedenle bazı tepkiler bilinçli farkındalık olmadan da gerçekleşebilir (Oliveros, 2005, s.xxii).

Bu süreçte Oliveros, sesin yalnızca üretilen bir olgu olmadığını, aynı zamanda algılanma biçimleri üzerinden anlam kazandığını vurgulamıştır. Besteciye göre dinleme pratiği, bireyin çevresindeki sesleri fark etme biçimini dönüştüren yaratıcı bir süreçtir ve bu süreç müzik deneyiminin önemli bir parçasını oluşturur. Oliveros’a göre dinleme (listening) ve işitme (hearing) farklı etkinliklerdir ve bedenle ilişkilerine göre ayrılır: işitme eylemi işitsel kanal aracılığıyla ses bilgisini beyne iletirken, dinleme kişinin içinde, “derinlerde” konumlanır. Oliveros bu derinliği iki kez deneyime dönüştürmeye çalışmıştır. 1983’te Köln’de kullanılmayan bir sarnıçta *Vor der Flüt* adlı ortak albüme yönelik bir eser icra etti; 1988’de ise Stuart Dempster ve Peter Ward ile birlikte *Deep Listening* albümünü Washington, Port Townsend’deki Fort Worden yeraltı sarnıcında kaydetmiştir. Sarnıç, 75 milyon litre hacimli ve yankının 45 saniye sürdüğü bir mekândır. Böyle bir ortamda müzisyen için doğrudan ses ile yankılanan sesi ayırt etmek neredeyse imkânsızdır. Yansımaların çoğalması çalgının tınısını etkiler, bazı armonikleri güçlendirir ya da zayıflatır. Bu durum, her icracının sesinin mekânı nasıl etkilediğine ve mekândan nasıl etkilendiğine yoğunlaşmasını gerektirir. Oliveros’un ifadesiyle, böyle bir mekânda çalmak “ses aynalarıyla kaplı bir salonda bulunmak” gibidir (Macé, 2018). Bu deneyimler, estetik, etik ve terapötik alanları kapsayan Derin Dinleme kavramını doğurdu. “Derin” sıfatı hem dinleme eyleminin yoğunluğunu hem de duyulacak olanın karmaşıklığını, dış ve iç dünyaların çoğulluğunu çağrıştırmaktadır. Bir disiplin olarak Derin Dinleme, bireysel seslerin ve hareketlerinin bilincinde kalarak tüm ses spektrumunu mümkün olduğunca kapsamaya yönelik bir çabayı ifade eder.

Derin Dinleme yaklaşımının temel özelliklerinden biri, dinleme eylemini farklı düzeylerde ele almasıdır. Oliveros bu yaklaşımda “odaklanmış dinleme” ve “geniş dinleme” olarak adlandırılabilir iki farklı dinleme biçimini tanımlamaktadır. Odaklanmış dinleme, belirli bir ses kaynağına yönelmiş dikkatli ve bilinçli bir algı sürecini ifade eder. Buna karşılık geniş dinleme, çevredeki tüm ses alanını kapsayan daha kapsamlı bir farkındalık biçimini içerir. Oliveros, bu iki dinleme biçiminin birlikte kullanılmasıyla dinleme deneyiminin daha derin ve çok katmanlı hale geldiğini ifade etmiştir (Oliveros, 2005, s.24). İcraçının sesi üretirken bedeninde duyumsamasını öngörür ve bu hissin dinleyiciye taşınmasını, deneyimin ortaklaşmasını amaçlar. Ses ile birlikte, sessizliğin de farkında olmayı, ses titreşimlerini tende ve bedenin içinde hissetmeyi sağlayan egzersizler tanımlar (Oliveros, 2005, s. 21).

Bu yaklaşım, dinleme pratiğini yalnızca teknik bir beceri olarak değil, aynı zamanda algısal ve estetik bir farkındalık pratiği olarak ele alır. Dinleme sürecinde bireyin dikkatini çevresel seslere yöneltmesi, mekânsal akustiği fark etmesi ve kendi algısal deneyimini gözlemlemesi, Derin Dinleme yaklaşımının temel unsurları arasında yer alır. Bu bağlamda dinleme eylemi, ses üretiminin ötesine geçerek bireyin çevresiyle kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmesine olanak tanıyan bir deneyim alanı oluşturur. Ses üzerine yapılan çalışmalar da dinleme pratiğinin algısal dikkat ve farkındalık süreçleriyle yakından ilişkili olduğunu vurgulamaktadır (Truax, 2001, s.16).

Derin Dinleme, dinleme pratiğini yalnızca müziksel seslerin algılanmasıyla sınırlamayan geniş kapsamlı bir işitsel farkındalık anlayışı sunar. Dinleme eylemini hem bireysel hem de kolektif bir deneyim olarak ele alır. Bu bağlamda dinleme pratiği, çevresel seslerin, mekânsal akustiğin ve bireysel algı süreçlerinin birlikte değerlendirilmesini içerir. Oliveros’un çalışmalarını inceleyen araştırmalar da Derin Dinleme yaklaşımının dinleme pratiğini bilinçli bir farkındalık ve dikkat süreci olarak ele aldığını vurgulamaktadır (O’Brien, 2019,

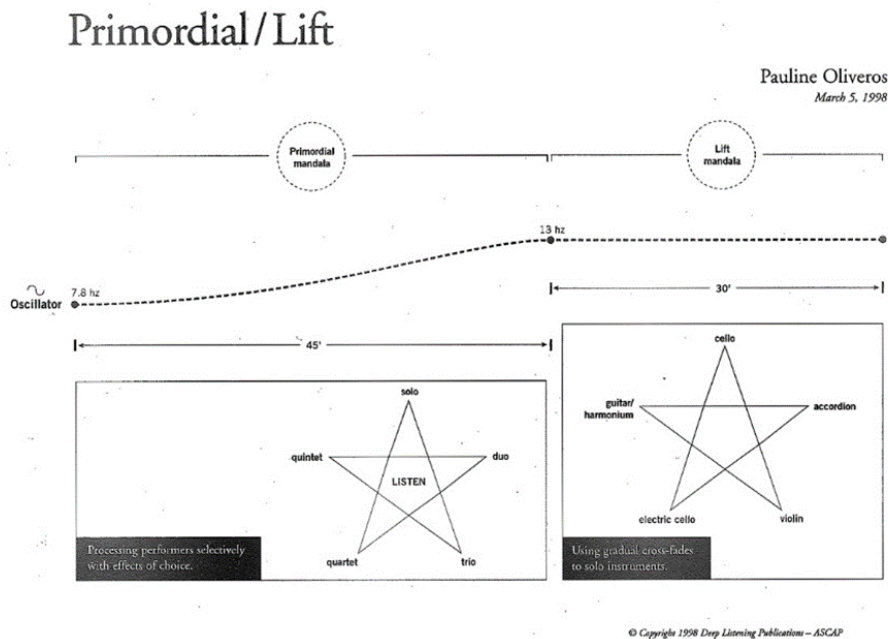
s.9). Bu açıdan, dinleyicinin ses ortamını daha geniş bir perspektifle algılamasını teşvik ederek müzik deneyiminin sınırları genişlemektedir.

Derin Dinleme kavramının bir diğer önemli yönü ise meditasyon ve farkındalık pratikleriyle kurduğu ilişkidir. Oliveros, dinleme pratiğini çoğu zaman meditasyon benzeri bir dikkat ve bilinç durumuyla ilişkilendirmiştir: “Derin Dinleme bir meditasyon biçimidir. Dikkat, sesler ile sessizlikler arasındaki etkileşime ya da ses/sessizlik sürekliliğine yöneltilir. Ses, yalnızca müziksel ya da konuşma sesleriyle sınırlı değildir; algılanabilir tüm titreşim biçimlerini kapsar. Algılanabilir bütün seslerin birbirleriyle kurduğu ilişki önemlidir.” (Oliveros, 2005, s.xxiv). Bu yaklaşım, bireyin yalnızca müziksel sesleri değil, gündelik yaşamın işitsel çevresini de bilinçli bir farkındalıkla deneyimlemesini teşvik eder. Oliveros, Derin Dinleme egzersizlerine enerji, beden, nefes egzersizleriyle birlikte ses çıkarmayı ve zihni sakinleştirmeyi de eklemiştir (Oliveros, 2005, s.1). Bir yöntem olarak kullanılan Derin Dinlemede beden odaklılık, bedeni dinleyerek, beden farkındalığını geliştirmeyi amaçlar (Oliveros, 2005, s.13). Zihinde gerçekleşen düşünce akışı deneyimini dinleme eylemi ile birleştirir. Bu nedenle Derin Dinleme çalışmaları, çoğu zaman katılımcı performanslar ve kolektif dinleme egzersizleri biçiminde gerçekleştirilmiştir. Derin Dinleme pratiği, dinleme eyleminin eserin üretiminde belirleyici bir rol üstlenmesini mümkün hale getirmiştir. Bu tür uygulamalar dinleyicinin çevresel seslere yönelik algısını genişleterek dinleme deneyimini estetik bir araştırma alanına dönüştürmektedir (O’Brien, 2019, s.6).

### 3.3. Derin Dinleme ve Performans Pratikleri

Derin Dinleme, yalnızca kuramsal bir dinleme anlayışı değil, aynı zamanda performans pratiğine doğrudan yansıyan bir uygulama alanıdır. Pauline Oliveros, dinleme eylemini bireysel bir algı sürecinin ötesine taşıyarak kolektif deneyimlere dayalı performans biçimleri geliştirmiştir. Bu uygulamada katılımcılar, çevresel sesleri, birbirlerinin ürettikleri sesleri ve mekânın akustik özelliklerini birlikte deneyimleyerek ortak bir dinleme alanı oluştururlar. Oliveros’un geliştirdiği dinleme egzersizleri ve performans pratikleri, dinleyicilerin ses ortamını daha bilinçli bir farkındalıkla algılamasını amaçlamaktadır (Oliveros, 2005, s.25). Derin Dinleme, katılımcı performans modelini teşvik eden bir yöntemdir. Oliveros’un pek çok çalışmasında icracı ve dinleyici arasındaki geleneksel ayırım bilinçli olarak belirsizleştirilir. Katılımcılar yalnızca dinleyen değil, aynı zamanda ses üreten ve performansın oluşumuna katkıda bulunan bireyler haline gelir. Bu yaklaşım, performansın önceden belirlenmiş bir yapıya sahip olmasından ziyade katılımcıların etkileşimiyle şekillenen açık bir süreç olarak değerlendirilmesine olanak tanır. Bu tür performans pratikleri, dinleyicinin sanat deneyimindeki rolünü yeniden düşünmeye yöneltmekte ve Ses Sanatındaki katılımcı estetik anlayışın gelişimine katkı sağlamaktadır (LaBelle, 2006, s.113).

Oliveros, yapıtlarının çoğunda özgür doğaçlamaya izin veren grafik notasyonlar kullanmıştır. Dolayısıyla, icracının eserin üretim sürecine doğrudan katılımını sağlamıştır. Doğaçlama yoluyla icracılar, yapıtı üretir, temsil ederken bir yandan da dinleyici konumunda bulunurlar.



**Resim 2.** Pauline Oliveros’un *Primordial/Lift* (1998) adlı eserinin ilk sayfası; akordeon, çello, elektrikli çello, gitar/harmonium, keman sampler ve osilatör için (Fischer, 2018)

Pauline Oliveros'un 1998 tarihli *Primordial/Lift* adlı eseri; akordeon, çello, elektrikli çello, gitar/harmonium, keman sampler ve osilatör için yazılmıştır ve icracıların eseri yorumlarken iki paralel yaklaşımı benimsemelerini gerektirir. Partisyon, Oliveros'un müzik performansında Derin Dinleme düşüncesini yansıtmaktadır. Dinleme ile enstrüman çalma arasında bazı karşılıklar olduğunu gösterir; ancak bu ilişkilerin nasıl gerçekleştirileceğini icracının yorumuna bırakır. Diğer yandan ise eserin iki farklı bölümü ve osilatörün kullanımıyla ilgili belirli bir zaman yapısına dair işaretler bulunmaktadır. Özgürce doğaçlamaya izin verir. Osilatör dışında, icracıların hangi sesleri üretmeleri gerektiğine dair açık bir yönlendirme bulunmaz. Partisyondaki grafik öğeler, sesleri ve müziği algılama ve onlarla çalışma biçimine ilişkin bir düşüncüyü ifade eder. Bu nedenle partisyon eylem odaklıdır ve kullandığı notasyon, sınırlanmış bir belirsizlik çizgisinde yer alır (Fischer, 2018).

Derin Dinleme pratiğinin önemli unsurlarından biri de mekânsal ve akustik farkındalıktır. Oliveros'un çalışmalarında performans mekânı, yalnızca müziğin icra edildiği bir ortam değil, aynı zamanda sesin oluşumunu ve algılanmasını belirleyen aktif bir unsur olarak rol oynar. Özellikle yüksek rezonanslı, akustik olarak hacimli mekânlarda gerçekleştirilen performanslar, sesin yayılımı ve yankı özelliklerinin dinleme deneyimi üzerindeki etkisini ortaya koymuştur. Dolayısıyla dinleyici, mekânın akustik özelliklerini fark ederek sesin mekânsal boyutlarını deneyimleme fırsatı bulur. Sesin mekânla kurduğu ilişkiyi inceleyen çalışmalar da akustik çevrenin dinleme deneyimini önemli ölçüde şekillendirdiğini vurgulamaktadır (Truax, 2001, s.21).

#### 4. SES SANATI ESTETİĞİNDE DERİN DİNLEMENİN YERİ

Ses Sanatı estetiğinde dinleme pratiği, sesin yalnızca işitsel bir olgu olarak değil, aynı zamanda mekânsal ve algısal bir deneyim olarak değerlendirilmesini gerektirir. Bu çerçevede Derin Dinleme, ses algısının bireyin bulunduğu ortam, mekânın akustik özellikleri ve dinleyicinin dikkat süreçleriyle birlikte şekillendiğini vurgulayan önemli bir kuramsal çerçeve sunar. Ses Sanatı yapıtlarında ses, yalnızca üretilen bir nesne değil, aynı zamanda dinleyici tarafından mekânsal olarak deneyimlenen bir olgu olarak ele alınır. Ses algısı üzerine yapılan çalışmalar da dinlemenin fiziksel işleme sürecinin ötesine geçen, dikkat ve farkındalık gerektiren algısal bir etkinlik olduğunu ortaya koymaktadır (Augoyard-Torgue, 2006, s.12).

Derin Dinleme yaklaşımı, sesin mekânsal boyutlarının Ses Sanatı estetiğinde önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Oliveros'un çalışmalarında mekân, yalnızca performansın gerçekleştiği fiziksel bir ortam değil, sesin yayılımını ve algılanma biçimini belirleyen aktif bir unsur olarak değerlendirilir. Bu anlamda dinleyici, sesin farklı yüzeylerdeki yansımalarını, yankı sürelerini ve mekânsal dağılımını fark ederek çok katmanlı bir dinleme deneyimi yaşar. Mekânsal ses deneyimi üzerine yapılan araştırmalar, dinleyicinin bulunduğu akustik çevrenin sesin algılanma biçimini doğrudan etkilediğini ve bu durumun sanatsal deneyimin önemli bir parçası olduğunu göstermektedir (Blessner-Salter, 2007, s.2). Ses Sanatı literatüründe de sesin yalnızca işitsel bir nesne olarak değil, kavramsal ve kültürel bir üretim alanı olarak ele alınması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu yaklaşım, Ses Sanatının algı ve düşünce arasındaki ilişkiyi araştıran eleştirel bir estetik alan olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir (Kim-Cohen, 2009, s.7).

Ses Sanatı pratiğinde dinleme merkezli yaklaşımlar, sanat üretiminde dinleyicinin rolünü yeniden düşünmeye yöneltmiştir. Bu tür yaklaşımlarda dinleyici, yalnızca eseri algılayan bir konumda değil, aynı zamanda ses ortamının farkına varan ve deneyimi anlamlandıran aktif bir katılımcı olarak değerlendirilir. Derin Dinleme yöntemleri de dinleme eylemini bilinçli bir farkındalık süreci olarak ele alarak bu tür katılımcı estetik anlayışların gelişimine katkı sağlamıştır. Ses Sanatı yapıtlarına ilişkin kuramsal yaklaşımlar, dinlemenin sanatsal deneyimde önemli bir rol oynadığını ve Ses Sanatının çoğu zaman dinleme pratikleri üzerinden şekillendiğini vurgulamaktadır (Kim-Cohen, 2009, s.5).

Ayrıca pek çok çağdaş Ses Sanatı yapıtı, sesin algılanma biçimlerini araştırarak dinleme pratiğini estetik bir araç olarak kullanmaktadır. Bu çerçevede Derin Dinleme, sesin yalnızca müzikal zevk uyandırmasına değil, algısal ve mekânsal olarak deneyimlenmesine olanak tanımıştır. Ses Sanatı üzerine yapılan araştırmalar da dinleme pratiğinin sanat üretiminde yeni ifade biçimleri ortaya çıkarabildiğini ve dinleyicinin çevresel seslere yönelik farkındalığını artırdığını göstermektedir (Landy, 2007, s.26).

Derin Dinleme bakış açısı, aynı zamanda Ses Sanatında dinleme deneyiminin bilinçli farkındalıkla ilişkilendirilmesine katkı sağlamıştır. Oliveros'un geliştirdiği dinleme egzersizleri, dinleyicinin çevresindeki sesleri daha dikkatli ve kapsamlı biçimde algılamasını teşvik etmektedir. Bu yaklaşım, dinleme pratiğinin yalnızca estetik değil aynı zamanda bilişsel ve deneyimsel bir süreç olduğunu göstermektedir (Oliveros, 2005, s.34). Ses Sanatı literatüründe sesin algısal boyutlarının vurgulanması, dinleme deneyiminin sanatsal üretimde merkezi bir rol üstlenmesine yol açmıştır. Sesin kültürel ve estetik bağlamlarını inceleyen

çalışmalar, dinleme pratiğinin sanat deneyiminin oluşumunda belirleyici bir unsur olduğunu göstermektedir (LaBelle, 2006, s.72). Bu noktada Derin Dinleme, Ses Sanatında dinleme estetiğini yeniden düşünmeye olanak tanıyan bir katkı sunmuştur.

#### 4.1. Dinleyici- İcracı İlişkisinin Yeniden Tanımlanması

Ses Sanatı ve deneysel müzik pratiklerinde dinleyici ile icracı arasındaki ilişki, geleneksel müzik anlayışına kıyasla önemli ölçüde dönüşmüştür. Geleneksel konser pratiğinde dinleyici çoğunlukla eseri pasif biçimde algılayan bir konumda bulunurken, deneysel müzik ve Ses Sanatı yapıtları bu ayrımı giderek daha geçirgen hale getirmiştir. Özellikle dinleme merkezli yaklaşımlar, dinleyicinin performans sürecine aktif olarak katıldığı yeni deneyim biçimlerinin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Bu bağlamda performans pratiği, yalnızca besteci ve icracı tarafından belirlenen sabit bir yapı olmaktan çıkarak katılımcıların etkileşimiyle şekillenen dinamik bir süreç haline gelmiştir. Deneysel müzik üzerine yapılan çalışmalar da bu dönüşümün performansın algılanma biçimini önemli ölçüde değiştirdiğini göstermektedir (Kahn, 2001, s.207).

Pauline Oliveros'un geliştirdiği Derin Dinleme pratiği, bu dönüşümün önemli örneklerinden biridir. Oliveros'un çalışmaları, dinleme pratiğini performansın merkezine yerleştirerek icracı ve dinleyici arasındaki geleneksel hiyerarşiyi sorgulamıştır. Bu yaklaşımda katılımcılar yalnızca müziği dinleyen bireyler değil, aynı zamanda ses üretimine ve dinleme deneyimine katkıda bulunan aktif katılımcılar haline gelir. Oliveros'un dinleme egzersizleri ve performans uygulamaları, katılımcıların çevresel sesleri, mekânın akustik özelliklerini ve birbirlerinin ürettikleri sesleri birlikte deneyimlemelerini teşvik etmektedir (Oliveros, 2005, s.44). Bu tür performans modelleri, katılımcı sanat anlayışıyla da yakından ilişkilidir. Katılımcı sanat pratiklerinde izleyici veya dinleyici, sanat eserinin dışındaki bir gözlemci olmaktan ziyade deneyimin oluşumuna doğrudan katkıda bulunan bir özneye dönüşmüştür. (LaBelle, 2006, s.158).

##### 4.1.1. Sonic Meditations ve Dinleme Temelli Kompozisyon

Pauline Oliveros'un *Sonic Meditations* (1971) başlıklı eser dizisi, dinleme pratiğini kompozisyon sürecinin merkezine yerleştiren önemli çalışmalardan biridir. Sonic Meditations eserinin kökenleri, Oliveros'un San Diego'da kurduğu ve sadece kadınlardan oluşan bir topluluk olan ♀ *Ensemble*'a dayanır (O'Brien, 2016, s.3). Oliveros, kadınların müzik dünyasında çok uzun süredir baskı altında tutulduğunu hissettiği için bir süre sadece kadınlarla çalışmaya karar vermiştir. Bu grup, haftalık buluşmalarında metin notasyon, günlük tutma, tartışma ve bedensel farkındalık egzersizlerini birleştirerek, kadınların seslerini ve varlıklarını özgürce ifade edebilecekleri güvenli bir alan oluşturmuştur. Grup çalışması için tasarlanmış yirmi beş metinsel notadan oluşan Sonic Meditations koleksiyonu, özellikle müzisyenlere değil, "kendini adamak isteyen herkese" yöneliktir. Bu parçalar yalnızca doğaçlama değil, tai chi ya da meditasyon gibi, kesin yönergeler içeren egzersizlerdir ve grup hâlinde sürekli katılım gerektirir. Notalar icracıları yalnızca ses üretmeye değil, sesleri hayal etmeye, çevresel sesleri duymaya ve geçmiş sesleri hatırlamaya davet eder (Macé, 2018). Sonic Meditations, geleneksel müzik notasyonunun yerine çoğunlukla metinsel yönergelerden oluşan partiyonlar kullanır. Bu yaklaşım, ses üretiminden çok dinleme deneyimine odaklanan bir kompozisyon anlayışını temsil etmektedir. Metin notasyonlar, icracılara belirli sesler üretmekten ziyade dinleme, dikkat ve çevresel farkındalık üzerine yönlendirmeler sunar. Oliveros'un bu yaklaşımı, kompozisyonu katı notasyon sistemlerinden bağımsızlaştırarak performansın her icrada farklı biçimde ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır (Oliveros, 1974, s.12).

“Tanıdık bir sesi düşünün. Bu sesi zihninizde dinleyin. Bu ses için bir metafor bulmaya çalışın. Bu sesin gerçek ve hayalî olası bağlamları nelerdir? Bu ses sizi kaç farklı şekilde etkileyebilir? Ya da bu ses hakkında ne hissediyorsunuz? Üzerinizdeki etkisi nedir? Bu ses nasıl tanımlanabilir?”

Bir grup meditasyonu olarak, bir daire şeklinde oturun. Herkes için ortak olan bir ses bulun ve ardından yukarıdaki soruları teker teker sorun. Her soru arasında yeterince zaman bırakın. Tüm sorular sorulduktan sonra grup cevaplarını paylaşır.

Varyasyonlar: Aynı meditasyonu şu tür seslerle deneyin:

1. Hayal edilen bir ses
2. Canlı bir ses
3. Hatırlanan bir ses” (Oliveros, 1971, XXII)

Metin notasyon ya da partiyon yaklaşımı, sesin yalnızca müziksel bir yapı olarak değil, çevresel ve algısal bir deneyim olarak ele alınmasına imkân tanır. Bu tür kompozisyonlarda icracılar, çevredeki sesleri dinleme, belirli seslere dikkat etme veya sessizlikleri fark etme gibi eylemler aracılığıyla performansa katılır. Bu durum, dinleme eyleminin kompozisyonun aktif bir unsuru haline gelmesini sağlar (Augoyard-Torgue, 2006, s.46).

Sonic Meditations eserlerinin önemli özelliklerinden biri, performans sürecini açık uçlu bir yapı olarak tasarlamasıdır. Metin partiyonlardan oluşan bu eserlerde icracılar, belirli notaları takip etmek yerine dinleme ve dikkat süreçlerine dayalı bir performans gerçekleştirir. Bu yaklaşım, müzikte geleneksel notasyon sisteminin belirlediği katı performans anlayışından farklı bir estetik sunar. Bu tür açık kompozisyon modelleri, performansın her icrada farklı biçimlerde ortaya çıkmasına olanak tanıyarak dinleme deneyimini merkezde tutar. Ses organizasyonu üzerine yapılan çalışmalar da dinleme süreçlerinin performansın oluşumunda belirleyici bir rol oynayabileceğini göstermektedir (Landy, 2007, s.45).

Sonic Meditations yapıtı aynı zamanda kolektif performans anlayışını teşvik eden bir yapıya sahiptir. Bu eserlerde katılımcılar genellikle grup halinde çalışır ve performans süreci, katılımcıların birbirlerini dinlemeleri ve çevresel seslere tepki vermeleri yoluyla şekillenir. Bu durum, müzik performansını sabit bir eser icrası olmaktan çıkararak ortak bir ses deneyimine dönüştürür. Ses ve mekân ilişkisini inceleyen çalışmalar da kolektif dinleme süreçlerinin performansın algılanma biçimini dönüştürebildiğini göstermektedir (Blessner-Salter, 2007, s.85). Sonic Meditation yapıtında performans, büyük ölçüde kolektif bir etkileşim üzerine kuruludur. Eserde katılımcılar genellikle bir grup halinde çalışır ve belirli sesleri üretmekten çok birbirlerini dinlemeye ve çevresel seslere dikkat etmeye yönlendirilir. Bu performans modeli, müzik icrasını bireysel virtüöziteye dayalı bir etkinlik olmaktan çıkararak katılımcılar arasında paylaşılan bir deneyim haline getirir. Performans süreci, katılımcıların birbirlerinin seslerine tepki vermeleri ve çevresel sesleri performansın bir parçası olarak değerlendirmeleriyle şekillenir. Ses performansına ilişkin çalışmalar da kolektif dinleme süreçlerinin müzik deneyiminin algılanma biçimini dönüştürebildiğini göstermektedir (LaBelle, 2006, p. 120). Eser, dinleyici ve icracı arasındaki geleneksel ayrımı belirsizleştirerek performansı ortak bir dinleme deneyimine dönüştürmektedir.

Oliveros'un yaklaşımı, geleneksel müzikal deneysellikten farklıdır. Deneysel müziğin üzerinde değil, kişinin kendi üzerinde gerçekleştirilir. Müzik, yapıtta yan ürün olarak gerçekleştirilir: Oliveros, "müzik bu kompozisyonun hoş bir yan ürünüdür" diyerek odağı nihai sesten ziyade, sürecin kendisindeki dönüşüme kaydırmıştır. Hedef, katılımcının bedeni ve zihni üzerinde kalıcı, terapötik ve dönüştürücü etkiler yaratmaktır. "Uçmayı Kendine Öğret" (Teach Yourself to Fly) gibi çalışmalar, kolektif nefes sesinin bir uçağın kalkış sesine benzemesi gibi fenomenleri kullanarak fiziksel ve işitsel sınırları zorlamıştır (O'Brien, 2016, s.3).

Dinleme temelli kompozisyon yaklaşımı, Ses Sanatında sesin algısal boyutlarına yönelik yeni araştırma alanlarının ortaya çıkmasına da katkı sağlamıştır. Ses Sanatına ilişkin kuramsal yaklaşımlar, kompozisyonun yalnızca ses üretimiyle sınırlı olmadığını, dinleme deneyiminin de sanatsal sürecin önemli bir bileşeni olduğunu vurgulamaktadır (Kim-Cohen, 2009, s.41). Benzer biçimde elektroakustik müzik ve ses organizasyonu üzerine yapılan çalışmalar da sesin düzenlenmesi kadar dinlenme biçimlerinin de estetik açıdan belirleyici olduğunu ifade etmektedir (Landy, 2007, s.39). Dolayısıyla Sonic Meditations, dinleme merkezli kompozisyon anlayışının en önemli Ses Sanatı örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

## 5. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Bu araştırmada Pauline Oliveros'un geliştirdiği Derin Dinleme kavramının Ses Sanatı alanındaki kuramsal ve estetik etkileri incelenmiştir. Çalışma kapsamında deneysel müzik ve Ses Sanatı literatürü değerlendirilmiş, ayrıca Oliveros'un Sonic Meditations çalışmaları ile Derin Dinleme pratiği Ses Sanatı estetiği bağlamında ele alınmıştır. Yapılan literatür incelemesi ve eser analizleri, dinleme pratiğinin 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren müzik düşüncesinde giderek daha merkezi bir konuma yerleştiğini göstermektedir. Deneysel müzik hareketi, sesin yalnızca notasyon temelli bir müzikal materyal olarak değil, aynı zamanda algısal, mekânsal ve deneyimsel bir olgu olarak ele alınmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Ses Sanatı, dinleyici, icracı ve mekân arasındaki ilişkilerin yeniden tanımlandığı disiplinlerarası bir sanat alanı olarak ortaya çıkmıştır.

Araştırma bulguları, Oliveros'un geliştirdiği Derin Dinleme yaklaşımının Ses Sanatı estetiğinde dinleme pratiğini yaratıcı bir etkinlik olarak konumlandığını ortaya koymaktadır. Oliveros'un çalışmalarında dinleme, yalnızca işitsel bir algılama süreci olarak değil; dikkat, farkındalık, beden ve mekân ilişkisini içeren çok katmanlı bir deneyim olarak değerlendirilir. Bu yaklaşım, dinleyicinin çevresindeki ses ortamını daha

bilinçli bir şekilde algılamasını ve bu ses ortamıyla aktif bir ilişki kurmasını teşvik eder. Böylece dinleme pratiği, pasif bir işitsel alımlama biçimi olmaktan çıkarak estetik ve deneysel bir araştırma alanına dönüşmektedir.

Çalışmada incelenen Sonic Meditations eserleri, Derin Dinleme yaklaşımının performans pratiğine nasıl yansıdığını göstermektedir. Metin ve grafik notasyonlardan oluşan bu eserler, geleneksel müzik notasyonunun sınırlarını genişleterek performans sürecini katılımcı ve açık uçlu bir yapıya dönüştürmektedir. Bu tür kompozisyonlarda icracılar yalnızca ses üretmekle kalmaz, aynı zamanda dinleme ve algılama süreçleri aracılığıyla performansın oluşumuna aktif biçimde katkıda bulunur. Bu durum, müzik performansının yalnızca bestelenmiş bir eserin icrası olarak değil, katılımcıların ortak dinleme deneyimi üzerinden şekillenen kolektif bir sanatsal etkinlik olarak değerlendirilmesine olanak tanımaktadır.

Araştırma bulguları ayrıca Deep Listening yaklaşımının Ses Sanatı estetiğinde mekân ve akustik farkındalığın önemini artırdığını göstermektedir. Oliveros'un çalışmalarında performans mekânı yalnızca müziğin icra edildiği bir ortam değil, aynı zamanda sesin algılanma biçimini belirleyen aktif bir unsur olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda dinleyici, sesin mekânsal dağılımını, yankı özelliklerini ve çevresel seslerle kurduğu ilişkileri deneyimleyerek çok katmanlı bir işitsel ortamın parçası haline gelir.

Sonuç olarak bu çalışma, Pauline Oliveros'un Derin Dinleme yaklaşımının Ses Sanatı alanında dinleme pratiğinin estetik ve kuramsal önemini yeniden tanımladığını ortaya koymaktadır. Oliveros'un geliştirdiği dinleme temelli yaklaşım, dinleyici, icracı ve mekân arasındaki ilişkilerin yeniden düşünülmesine katkı sağlamış ve Ses Sanatında katılımcı, deneyim temelli bir estetik anlayışın gelişimine zemin hazırlamıştır. Bu nedenle Derin Dinleme kavramı hem deneysel müzik hem de çağdaş Ses Sanatı çalışmalarında dinleme estetiğini anlamak açısından önemli bir referans noktası olarak değerlendirilebilir.

## KAYNAKÇA

- Ankeny, J. (2014). Pauline Oliveros Biography. *98.5 Kiss FM*. [https://web.archive.org/web/20141026030437/http://player.listenlive.co/24971/en/artist/97\\_MN0000522041/biography](https://web.archive.org/web/20141026030437/http://player.listenlive.co/24971/en/artist/97_MN0000522041/biography)
- Augoyard, J. F., Torgue, H. (2006). *Sonic experience: A guide to everyday sounds*. McGill-Queen's University Press.
- Baker, A. (2003). *An interview with Pauline Oliveros*. American Mavericks American Public Media.
- Blessner, B., Salter, L. (2007). *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. MIT Press.
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings*. Wesleyan University Press.
- Fischer, C. M. (2018). What You See Is What You Hear. *eContact! 19.3*. [https://econtact.ca/19\\_3/fischer\\_communication.html](https://econtact.ca/19_3/fischer_communication.html)
- Gál, B. (2017). Updating the History of Sound Art: Additions, Clarifications, More Questions. *Leonardo Music Journal*. 27. 78–81. doi:10.1162/LMJ\_a\_01023. S2CID 57559930
- Kahn, D. (2001). *Noise, water, meat: A history of sound in the arts*. MIT Press.
- Kim-Cohen, S. (2009). *In the blink of an ear: Toward a non-cochlear sonic art*. Continuum.
- LaBelle, B. (2006). *Background noise: Perspectives on sound art*. Continuum.
- Landy, L. (2007). *Understanding the art of sound organization*. MIT Press.
- Macé, P. (2018). Survey of works by Pauline Oliveros. *IRCAM Resource Center*. <https://ressources.ircam.fr/en/composer/pauline-oliveros/workcourse>
- O'Brien, K. (2016). Listening as activism: The sonic meditations of Pauline Oliveros. *Contemporary Music Review*, 35(1), 1–15.
- Oliveros, P. (1974). *Sonic meditations*. Smith Publications.
- Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. iUniverse.
- Rath, R. (2018). Silence and Noise. Michael Bull (Editör). *The Routledge Companion to Sound Studies*. <https://doi.org/10.4324/9781315722191>
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books.
- Sterne, J. (2012). *The sound studies reader*. Routledge.
- Truax, B. (2001). *Acoustic communication* (2nd ed.). Ablex Publishing.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to noise and silence: Toward a philosophy of sound art*. Continuum.
- Wishart, T. (1996). *On sonic art* (2nd ed.). Harwood Academic Publishers.