



20. YÜZYIL MÜZİĞİ YENİ NOTASYON UYGULAMALARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

A Review On New Notation Practices Of 20th Century Music

Dr. Öğr. Üyesi Kutup Ata TUNCER

Kafkas Üniversitesi, Devlet Konservatuarı / Geleneksel Türk Müziği Bölümü, Kars/Türkiye

ORCID: 0000-0002-8727-5255



ÖZET

Bu çalışma, 20. yüzyıl müziğiyle birlikte yeni çıkan akımlar ve türlerin özelliklerini yansıtabilmek için uygulanmış yeni notasyon biçimlerini incelemek için araştırılmıştır. Orta çağın başlarından itibaren gelişimini sürdüren geleneksel notasyon, her dönemdeki müzikal üslubun değişmesine rağmen genel yapısını 20. yüzyıla kadar korumuştur. Ancak modern dönemin müzikal anlatımını ifade etmek için farklı yöntemler denenmiş ve bu arayışların ihtiyaçları karşılayıp karşılamadığı bir soru işareti oluşturmuştur. 20. yüzyılda önerilen pek çok notasyon yaklaşımı olmasına rağmen, günümüzde hâlâ geleneksel notasyon tercih edilmektedir. Bunun nedenlerini anlayabilmek için öncelikle 20. yüzyılda ortaya çıkmış yeni müzik akımlarını incelemek ve bu akım bestecilerinin besteleme anlayışlarında neden geleneğe karşı çıktıklarını anlamak gerekmektedir. 1800'li yılların sonlarına doğru romantizm, klasik üsluptan almış olduğu tüm müzikal birikimi en zirve noktasına taşımış ve müziğin tüm öğeleri (armoni, ritim, melodi, form, orkestrasyon, vb.) sınırların zorlandığı bir seviyeye getirilmiştir. Romantik dönemin kromatizmi yavaş yavaş sona ererken, 20. yüzyılın atonalitesi, yerini almaya başlamıştır. Özellikle serialist yaklaşımlar, bu akımın öncüsü olmuştur. Bu çalışmanın amacı, 20. yüzyıl müziğinde ortaya çıkmış yeni yaklaşımlar ve bu yaklaşımların nasıl bir nota yazısıyla ifade edildiğini incelemektir. Çalışmanın inceleme konusunu oluşturan notasyonlar ise literatür taraması sonrası en karakteristik örnekler olarak tespit edilmiştir. Analizler sonrasında yeni notasyonun yorumlanması ve icrası sırasında yaşanan problemler ve zorluklar detayları ile tartışılmıştır. Bu zorlukların icracıya yeni müziği anlama ve yorumlama konusunda büyük sorumluluklar yüklediği ve bunun da yeni müziğin icra sıklığını olumsuz etkilediği, ve bu notasyon uygulamalarının kalıcılığı ve sürekliliğinde engel oluşturduğu tespit edilmiştir. Bu engellerin aşılması ve yeni müziğin ve notasyonunun bundan sonraki bestecilere ve icracılara kılavuz olabilmesi için her akım ve esere dair kodlama ve kavrama araştırmalarına ihtiyaç vardır.

Anahtar Kelimeler: Notasyon, 20. yüzyıl müziği, bestecilik tekniği, müzikal icra, atonalite.

ABSTRACT

The aim of this study is to examine new trends that emerged with 20th century music and new notation forms. Traditional notation, which has been developing since the beginning of the Middle Ages, preserved its general structure until the 20th century, although the musical style in each period has changed. However, different methods have been tried to express the musical expression of the modern period. Whether these searches meet the needs has become a question mark. Although there are many notation approaches proposed in the 20th century, traditional notation is still preferred today. In order to understand the reasons for this, it is necessary to examine the new music movements that emerged in the 20th century and understand why these current composers oppose tradition in their understanding of composition. Towards the end of the 1800s, Romanticism brought all the musical accumulation it received from the classical style to its peak. All elements of music (harmony, rhythm, melody, form, orchestration, etc.) have been brought to a level where the limits are pushed. While the chromatism of the Romantic era was gradually coming to an end, the atonality of the 20th century began to take its place. Particularly serialist approaches have been the pioneers of this trend. This study examines the new approaches put forward in the 20th century new music that started with the end of Romanticism and how these approaches are tried to be applied with an understanding of notation. In the study, whether the notations put forward provide permanence until today is examined together with the reasons. As a result, it has been revealed that the notations of the 20th century are complex and difficult to perform.

Key words: Notation, 20th century music, composition technique, musical performance, atonality.

1. GİRİŞ

Batı müziğinin gelişimi ve evrimi sürecinde notasyonun icadı oldukça önemli bir kilometre taşı olarak ifade edilir. İnsanın sözlü kültürle ifade ettiklerini kalıcı kılma, sembollere ve ortak bir dille fazla sayıda insana aktarma ihtiyacı müzik sanatında da farklı arayışlara, çabalara ve buluşlara yol açmıştır. İnsanlık tarihi boyunca farklı kültürlerin müziği yazıya dökme ve yazılı sistemler oluşturmaya çalıştıkları bilinmektedir (Stone, 1980). Batı müziği içerisinde müzik notasyonunun evrimini inceleyen tarihçiler de yazılı sistemlerin hangi ihtiyaç, işlev ve amaca göre ortaya çıktığını araştıran çalışmalar yapmışlardır. Örneğin, Stone (1980) notasyona dair buluşların yeni müzik fikirlerini takip eden bir süreç olduğunu ifade etmektedir. 10. yüzyıl öncesinin monofonik (tek sesli) müzik pratiğinin bir parçası olan "neuma"lar—yani seslerin ve ezgilerin nereye hareket edeceği (inici ya da çıkıcı) ya da ne kadar süreceğine dair kesin olmasa da bir fikir veren işaretlerin kullanımı—

polifonik müziğin gelişmeye başlaması ile farklı notasyon ihtiyacını ortaya çıkarmış ve yavaş yavaş işlevsizleşmeye başlamıştır. Batı müziği tarihinde önemli kırılma noktalarından biri olan ve monofonik gelenekten polifonik geleneğe geçilen 10. yüzyılla birlikte, ses aralıkları arasında kesinlik ve ses sürelerinin doğruluk ihtiyacı, dizek fikrinin de ortaya çıkmasıyla yeni bir notasyon icadını kaçınılmaz kılmıştır (Stone, 1980). 16. yüzyıl sonrasında gelişen dikey armoni ile birlikte de müzik yazısı, dikey ve yatay armoninin harmanlandığı bir uygulama sürecine ulaşmıştır. Böylelikle de sadece yatay, polifonik müzik yazısı değil akor ilişkilerini de okumayı kolaylaştıracak dikey notasyon yöntemleri yazılı sistemin bir parçası olmuştur.

Yeni tını arayışları ve tınısal buluşlar müzik tarihinin kırılma anlarını da belirlemiştir. 1900'lerden sonra—özellikle 1950'den sonra hızlanarak—bestecilerin yeni müzikal yapı ve doku arayışları, notasyonda yeni eğilimlerin ve stillerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Geleneksel müzik yazımının süre anlamında kesinliğini reddeden yaklaşımların yerine “geometrik gelişen” nota sürelerinin kullanılması, ölçü fikrinin başkalaşması, farklı ses kaynaklarının, ses renklerinin (timbre) ve tonal tahmin edilebilirlik fikrinin yerine mikrotonal aralıkların yeni müziğe dahil olması, anlatım biçimlerinin ve nüans fikrinin değişmesi müzikte yeni kavramlara, yeni sembollere ve nota yazımında farklı yaklaşımların icadına yol açmıştır.

Yeni müziğin bestelenmesinden, teknik ve estetik olarak çözümlenmesine ve yorumlanmasına, icrasından dinlenmesine kadar pek çok yaratıcı, karmaşık ve zorlu basamakları içeren bu süreç beraberinde hem yeniye dair heyecan hem de pek çok zorluk getirmiştir. Bu heyecan bazen bestecinin icracıya yorumlama ve doğaçlamada sınırsız imkanlar sağlamasından bazen de icracının yeni tınıları ve notasyonu keşfetmek istemesi ve geleneği aşmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Öte yandan bu süreçte yeni müzik ve icracısı arasında notasyona dair uzlaşma zorludur ve zaman alır. Bestecinin eseriyle ne anlatmak istediği ve bu anlamın icracı yoluyla dinleyiciye ulaşması aşamalarında orta yol ya da uzlaşma noktası ise eserin notasıdır (Duncan, 2010).

Manav ve Nemutlu (2012) müziğin “aracılı” bir sanat olduğunu ifade ederler. Kâğıda aktarılan bir metin olan müzik, ses dünyasında somut bir varlık olabilmek için icracısına yani bu işe aracılık eden kişiye gereksinim duymaktadır (Manav ve Nemutlu, 2012). Notasyonun, yani müzik metninin okunup anlaşılabilmesi ve yorumlanabilmesi için de besteci ile onun müziğinin dilini yorumlayacak ve dinleyecek kişiler arasında bir uzlaşma gerekmektedir.

1900'lerden sonra yeni müzik ve notalama hem çeşitlenmiş hem de karmaşıklaşmıştır. Başka bir deyişle, besteleme tekniklerinin ve notasyonun besteciden besteciye farklılaşması icracı için çözülmesi gereken bir bilmeceye dönüşmüştür ve yukarıda bahsedilen uzlaşma alanı zaman zaman muğlaklaşmıştır. İracı tarafından notasyonun realize edilmesi aşamasında en yaygın problemlerin başında eserin “çalınamaz olduğu” konusu gelmektedir (Duncan, 2010, s. 21). Yeni müziği ve notasyonunu inceleyen teorisyenlerin tartışma ve analizlerinin büyük bir kısmı, eserlerin maksimum doğrulukla icra edilmesinde karşılaşılan sorunlara ve icralarda standardın olmamasından kaynaklanan problemlere vurgu yapmaktadır (Black, 1983; Duncan, 2010). Bu teknik ve notasyonun çözümlenmesine dönük çalışmalar sonrasında icracı, eserin iç anlamını (bestecinin esere dair kişisel anlamını) bulmaya çalışarak yeni müziğin estetiğini yorumlayarak dinleyiciye aktaracaktır. Yeni müziğe dair eleştirilerden biri de icracıya eserin çözümlenmesine dair çok fazla sorumluluk yüklemiş olmasıdır (Duncan, 2010; Cope, 2001).

Cope (1976) yeni müziğin çok fazla çeşitlilik içerdiğini ve bu sebeple iki ana yöntemle anlaşılması gerektiğini söylemektedir. Bunlar kodlama ve kavramadır. Kodlama ve kavrama olmaksızın yeni sembolik dili ve farklı bestecilerin notasyon yaklaşımlarını anlamak neredeyse imkansızdır. Örneğin, bu çalışmanın da akım ve notasyon anlamında inceleme örnekleri olan Serializm, İntegral Serializm, Rastlamsal ya da Deneyisel Müzik gibi yeni yaklaşımların iddiası eski müziğin kavramları olan kesinlik, kurallılık ya da tahmin edilebilirlik gibi niteliklerini dönüştürmek olmuştur ve bunu belli müzikal arayışlar adına yapmışlardır. Notasyonda standardın olmaması, deneysellüğün merkezde olması ve yeni müziğin notasyonunun besteciden besteciye değişmesi pek çok zorluğu da beraberinde getirmiş, bu müziğin sürekliliğini ve icra sıklığını olumsuz anlamda etkilemiştir (Bartolozzi ve Shepard, 1961; Taruskin, 2009; Rebelo, 2010). Buna etki eden faktörler: tını (sonority) arayışlarının ve yorumlanacak müziğin kısmen konvansiyonel çalgılarla icra edilecek olması ve bu çalgıların imkanlarının zorlanması; yeni müziğin yorumlanması için gerekli olan yeni tekniklerde ustalaşmaya ihtiyaç duyulması dolayısıyla bunun çok fazla zaman ve emek istemesi ve karmaşık olmasıdır. Dolayısıyla 20. yüzyıl müziğinin notasyonunu anlamak yeni bir kodlama sistemi öğrenmeyi zorunlu kılmaktadır. İlgili alanın icracısının bu kodlamayı çözümlmeye istekli olması dahası bunu ifadeye aktarabilmesi için de eserin estetik ve müzikal boyutlarını kavramaya uğraşması gerekmektedir.

2. AMAÇ

Bu çalışmanın amacı, 1900'den sonra yeni müzikal fikirler ve eğilimlerle gelişen yeni müziğin notasyon uygulamalarını incelemektir. Bu araştırma, notasyonların getirdiği yenilikleri tarif ederken bir yandan yorumlanması ve icra edilmesi sırasında yaşanan problemleri betimleyecek bir yandan bu notasyonların sürekliliğini ve kalıcı olup olamayacağını nedenleriyle anlamaya çalışacaktır. Ayrıca, bu inceleme sırasında yeni müziğin bestecilerinin hangi müzikal ya da estetik ihtiyaçlarla yeni bir notasyona ihtiyaç duyduğu da incelenen eserlerle anlaşılmalı çalışılacaktır.

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeline, evren ve örnekleme ve verilerin toplanmasına yer verilmiştir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmanın modeli, 20. yüzyıl müzik notasyonu ile bestelenmiş eserlerin mevcut literatür ve kaynaklar üzerinden incelenmesinden dolayı betimsel tarama modelidir. Araştırmanın deseni ise, incelenen verilerin araştırma sorularıyla neden-sonuç ilişkisi kurularak bir sonuca varılması ve yorumlanmasından dolayı nitel bir çalışmadır.

3.2. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini müzik notasyon uygulamaları, örneklemini ise 20. yüzyılda ortaya çıkan yeni notasyon uygulamaları oluşturmaktadır. Bu makalede örnekleme çalışmaları, yeni müzik akımları ve notasyonlarının çeşitliliğini vurgulamak ve ilgili literatürde belirtildiği üzere müziksel değişkenlerin yorumlanmasındaki zorluklara örnek vermek üzere seçilmiştir. Bu örnekler literatürde tarandıktan sonra ve ilgili akım ve notasyon konusunda en yaygın örnekler olarak tespit edilmiştir.

3.3. Verilerin Toplanması

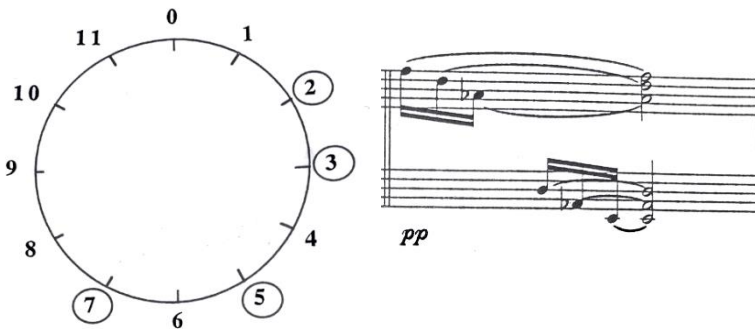
Araştırma için gerekli olan veriler, 20. yüzyıl notasyonu ile yazılmış çeşitli eserler ve bu eserlerin nota dokümanlarıdır. Bu dokümanlar, genel tarama modeli uygulanarak elde edilmiştir.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

20. yüzyıl müziği veya müzikleri ve notasyonu sosyal, politik, kültürel ve estetik alanda pek çok kırılma ve gelişmelerin ortaya çıktığı iklimin ürünleridir. Dolayısıyla icat olduğu dönemin bağlamından ve ihtiyaçlarından bağımsız düşünülemez. Geleneksel dizilerin, çalgı tınlarının, ritmik kalıpların ve icra biçimlerinin imkanlarının zorlandığı ve dönüştürülmeye çalışıldığı bu müzikler dolayısıyla kodlamaları ve notasyonları itibarıyla de oldukça çeşitlilik göstermektedir.

4.1. Atonalite ve Serializm (Dizisel/Serial Müzik)

Schönberg'in 1907-1908 yılları arasında bestelediği Fa diyez minör 2. yaylı çalgılar dördülü ve Op. 11 piyano parçaları atonaliteye ilk geçiş eserleri olarak tanımlanır (Pamir, 1989). Serializm ise Anton Webern'in atonaliteye (on iki ses) bir tanım yapabilmek için on iki sesi dizisel bir şablon içine gelişigüzel yerleştirerek bu dizi üzerinden tartım, tını, gürlük, nüans ve tempo gibi müzikal araçları da kullandığı bir besteleme tekniğidir. Bu perdeler, bir saat döngüsü üzerinde ton çemberine benzer bir daire üzerine yerleştirilmiş ve orijinal ismiyle pitch-class set olarak tanımlanan pc set yöntemiyle seçilen notalarla kullanılmıştır.



Tablo 1. Saat yönünde seçilen re, mi bemol, fa, sol sesleri ve notada uygulanışları (Cope, 2001).

Serializm, yarım perdelerle tam perdeler arasında olabilecek hiyerarşiyi ortadan kaldırarak duyuşta özgür bir atonalite duyusunun sağlanmasına çalışmıştır. Bu yaklaşımda temel amaç, tonalitedeki hegemonyanın kırılmasıdır. Ancak notasyondan da anlaşılacağı üzere, ton dışı bir özgürlük meydana gelmiş olsa da, cümle ve müzik içeriğinde bir kısıtlama olabileceği kesindir. Bunun altında özellikle eserin “sadece seçilen notalar üzerinden” bestelenmeye yönelik bir sınırlandırılmaya gidilmesi yatmaktadır. Bu inceleme sonucunda, bu notasyon uygulamasının neden kalıcılık sağlayamadığı, yaklaşımdaki kısıtlamalarla ilgili olduğu düşünülebilir.

Webern’in on iki ton müzik anlayışında bir nota tekrarlanmadan tüm on iki perde bir kez duyulacak şekilde bestecinin belirlediği sırayla yazılır. Ancak serialist yaklaşımda çok partili bir uygulama içerisinde aynı seslerin üst üste ya da yakın bir yerde denk gelmesi kaçınılmazdır. Aşağıdaki örnekte bu durum görülebilir:



Tablo 2. Çok partili on iki ton serial dizilimi (Cope, 2001).

Schönberg ise, atonalitenin derinleşmesini sağlayacağını öne sürdüğü *matris* (*matrix*) dizisel bir şemasını oluşturmuştur. Bu şema aslında *rastlamsal* müziğin ilk adımlarından biridir. Aşağıdaki tabloda (matris) on iki tonun nasıl yerleştirildiği görülebilir:

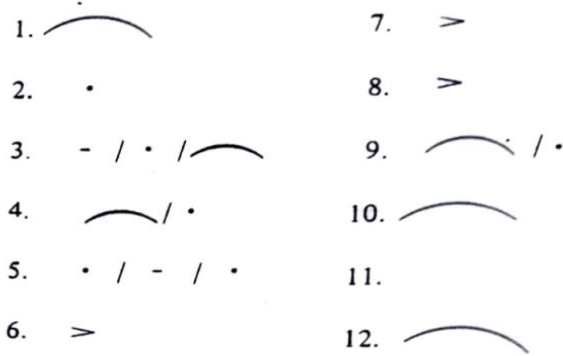
	I ₀	I ₁	I ₂	I ₃	I ₄	I ₅	I ₆	I ₇	I ₈	I ₉	I ₁₀	I ₁₁	
P ₀	B $\flat$	E	G $\flat$	E $\flat$	F	A	D	D $\flat$	G	A $\flat$	B	C	R ₀
P ₁	E	B $\flat$	C	A	B	E $\flat$	A $\flat$	G	D $\flat$	D	F	F $\sharp$	R ₁
P ₂	D	A $\flat$	B $\flat$	G	A	D $\flat$	G $\flat$	F	B	C	E $\flat$	E	R ₂
P ₃	F	B	D $\flat$	B $\flat$	C	E	A	A $\flat$	D	E $\flat$	G $\flat$	G	R ₃
P ₄	E $\flat$	A	B	A $\flat$	B $\flat$	D	G	G $\flat$	C	D $\flat$	E	F	R ₄
P ₅	B	F	G	E	G $\flat$	B $\flat$	E $\flat$	D	A $\flat$	A	C	D $\flat$	R ₅
P ₆	F $\sharp$	C	D	B	D $\flat$	F	B $\flat$	A	E $\flat$	E	G	A $\flat$	R ₆
P ₇	G	D $\flat$	E $\flat$	C	D	G $\flat$	B	B $\flat$	E	F	A $\flat$	A	R ₇
P ₈	C $\sharp$	G	A	F $\sharp$	A $\flat$	C	F	E	B $\flat$	B	D	D $\sharp$	R ₈
P ₉	C	F $\sharp$	G $\sharp$	F	G	B	E	E $\flat$	A	B $\flat$	C $\sharp$	D	R ₉
P ₁₀	A	D $\sharp$	F	D	E	G $\sharp$	C $\sharp$	C	F $\sharp$	G	B $\flat$	B	R ₁₀
P ₁₁	G $\sharp$	D	E	C $\sharp$	D $\sharp$	G	C	B	F	F $\sharp$	A	B $\flat$	R ₁₁
	R ₁₀	R ₁₁	R ₁₂	R ₁₃	R ₁₄	R ₁₅	R ₁₆	R ₁₇	R ₁₈	R ₁₉	R ₂₀	R ₂₁	

Tablo 3. Schoenberg’in orkestra için çeşitlemeleri eserin on iki ton matrisi (Cope, 2001).

Bu matristeki dizisel yaklaşımın müzikal uygulamasında notalar ya sık sık ya da aynı anda tekrar edildiği için düzensiz bir yapı oluşturmakta, aynı zamanda bu matrisin çözülmesi de karmaşık bir durum yaratmaktadır (Cope, 2001). Schönberg, bu matris çalışmasında aslında rastlamsal müziğin ilk denemelerini yapmış ama genel olarak atonaliteyi savunduğu için gelenekçilerden çokça tepki almıştır. Alban Berg ise Schönberg’i şu şekilde savunmuştur: “Atonalitenin majör ve minöre dayanmadığı doğrudur ama, atonal yapıtların da kendilerine göre bir armonik merkezleri vardır. Ayrıca geleneksel müziğin pek çok ögesi (motif, tema, cümle) bu müzikle korunmuştur.” (Pamir, 1989).

4.2. İntegral Serializm

Schönberg'e göre serializm, tonaliteyi kırıp atonaliteyi yerine koyan bir yaklaşımdan öte, tüm tonaliteleri kapsayan bir önermedir (Cope, 2001). Dolayısıyla, atonalite için uygulanmış denemeler bir şekilde tonalitenin merkezinde devam etmektedir. Mikrotonal yaklaşımlara kadar giden süreçte, müziğin kurallarla sınırlandırılmış kalıbını kırmak için farklı yöntemler denenmiştir. İntegral serializm de, on iki ton dışında müziğin tüm parametreleri üzerinde (artikülasyon, nüans vb.) yeni tekniklerin uygulanmasını amaçlar. Örneğin Anton Webern, bir eserinde artikülasyondan dolayı ses yüksekliğinde oluşabilecek farklılıkları belirtebilmek için çeşitli geometrik şekiller (eğik, yamuk) kullanmıştır:



Tablo 4. Anton Webern'in Piyano için çeşitlemeler (Op. 27) eserinin artikülasyon şeması (Cope, 2001).

Bazı eleştirmenler, ağırlıklı olarak matematiksel ve daha az müziksel olan besteleme uygulamaları olarak algıladıkları bu yaklaşıma karşı çıkmışlardır (Cope, 2001). Özellikle performans esnasında icracının bu konuda kesin bir kanaat gösteremeyeceği düşünülmektedir. Örneğin, serializm için şarkı kitabı oluşturan Charles Ives de, kitaptaki şarkıların söylenemeyecek olduğunu, aksi halde yapılan uygulamanın bir anlam taşımayacağını öne sürmüştür (Cope, 2001). 20. yüzyıl yeni yaklaşımlarının incelendiği bu çalışmada, notasyon uygulamalarının performans ve icracı açısından zorluklar oluşturabildiği; ayrıca eserlerle ilgili kimlik tartışmaları yarattığı çıkarımı yapılabilir.

4.3. Dokusalılık (Texturalism)

Bu yaklaşımın temel prensibi olan *sound-mass* (ses kütlesi), serializmin aksine belli notaların sırasını ve önemini azaltırken; doku, ritim ve dinamiğin (nüans) önemini arttırmaktadır (Cope, 2001). Örneğin aşağıdaki notada, belli perdelerin öneminin belli bir şekilde azaldığı (melodik çizgi), dokunun öne çıkarıldığı görülebilmektedir:



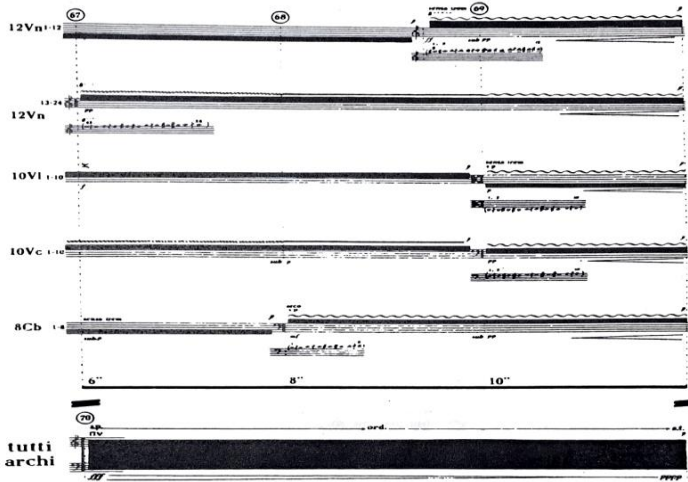
Tablo 5. Igor Stravinsky'nin *Danse des Adolescentes*' eserinin piyano redüksiyonu (Cope, 2001).

Notasyonda duyusun bir polychord (çokakorlu) özelliği taşıdığı anlaşılmaktadır. Özellikle caz müziğinde de sıkça kullanılan kütle akor yapıları, esasen geç dönem romantikleriyle başlamış bir eğilimdir. Bu eğilim, müziğin dokusundaki vurguyu öne çıkartırken atonal yaklaşımın aksine politonal (çok tonlu) bir yapıya sahiptir. Bir başka nota örneğinde de akor kümelerinin dokusal malzemeyi işaret ettiği şematik bir gösterge olarak sunulduğu görülmektedir:



Tablo 6. Henry Cowell'ın 1930 yılı yeni müzikal kaynaklarından (Cope, 2001).

Bu nota yazımı örneğinde, sürecin yavaş yavaş grafik notasyona doğru yol aldığı anlaşılabilmektedir. Bu grafik göstergelerine ilk örnek olarak cluster technique (küme tekniği) gösterilebilir. Küme tekniği de dokusallık yaklaşımının bir parçasıdır. Artık süreç, politonaliteden bir nevi whole tone (bütün ton) gibi bir görünüme gittiği açıktır. Sesler yoğun ve sıkı dokuludur. Özellikle bu tekniğin net olarak görülebildiği aşağıdaki örnekte perde ve zamanlamadaki bağımsız seçimler, son derece karmaşık ses kümelerinin oluşmasına sebep olmaktadır:



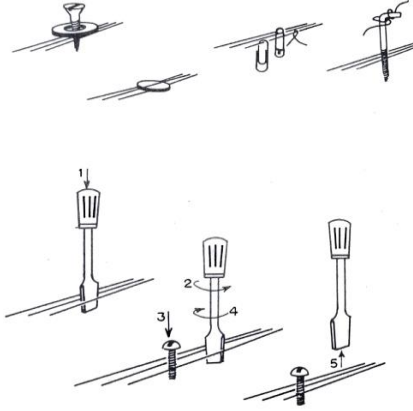
Tablo 7. Krzysztof Penderecki'nin *Threnody for the victims of Hiroshima* (1960) eserinden (Cope, 2001).

Bunun gibi yaklaşımlar, sadece yeni notasyonlar olarak değil, aynı zamanda kısmen belirsiz prosedürlerin doğrudan uygulamalarıdır. Kümeler kaçınılmaz olsa da, ilgili çok sayıda değişken faktörün, tam olarak tekrarlanması öngörülemez sonuçlara neden olmaktadır (Persichetti, 1961).

4.4. Timbralism and Tuning (Tımsallık ve Frekanslama)

Yeni arayışların ışığında müziği sadece mevcut elementlerle değil, müzik dışı ama sesi ilgilendiren malzemeleri de katarak aramak fikri, 20. yüzyılın ortalarına doğru yaygınlaşmıştır. Özellikle John Cage'in '4'33"' eserinde uyguladığı ve 4 dakika 33 saniye boyunca piyanoyu çalmayıp dinleyiciye bu süre zarfında harici sesleri dinletmiş olması, bir anlamda *soundscapes* yaklaşımının da öncüsü olmuştur. Cage, deneysel müzik anlayışında sürekli farklı ve sıradışı seslere özel ilgi duymuştur (Rossi ve Choate, 1969). Özellikle gürültü kavramının müziğin içine gelecekte dâhil olacağı varsayımını öne sürmüştür. Örneğin bir grup İtalyan besteci, makineli tüfekler, buharlı düdükler, sirenler ve diğer gürültü yapan aygıtlar için de müzik bestelemişlerdir (Payton, 1976). Sonuçta enstrümanlardan çıkan seslerin frekans değerleri üzerinden notaya dökülebiliyor olması, bu açıdan bakıldığında ses çıkaran her şey için geçerlidir. Ancak bunun için notasyon

üzerinde bir takım değişiklikler yapmak gerekmektedir. Tamamen “yıkıcı” görüşlere sahip olmayan, fakat yenilikçi olan bazı besteciler, yeni sesleri dışarıda aramak yerine, enstrüman üzerinde yeni sesler keşfetme yolunu benimsemişlerdir. Örneğin, Henry Cowell tarafından piyano için ilk denemeler, piyanonun içindeki telleri koparmak gibi bir takım farklı uygulamaları içermiştir. Cowell, bu çalışmasını aşağıdaki örnekteki gibi notasyonlandırmıştır:



Tablo 8. Richard Bunger'in *The well-prepared piano* eserinden (Cope, 2001).

Yeni tını arayışları, sadece enstrüman ya da harici sesler üzerinde olmamıştır. Bir takım ses mühendisleri ve müzisyenler, tınıyı kaynağında elde etmek yerine enstrümanların uzam (boşluk) üzerindeki konumlandırılmaları sayesinde de (mekânsal olarak) elde etme yoluna gitmişlerdir. Tınısallık (timbralism) konusunun parçalarından biri olan spatial modulation (uzaysal modülasyon), enstrümanların farklı biçimde konumlandırılarak ses kaynaklarının çok boyutlu bir şekilde duyulması prensibine dayanmaktadır. Örneğin bir konser salonunda seyircilerin arasında bulunan yaylılarla, nefeslilerin üst balkonda aynı anda icra etmeleriyle ortaya çıkan tınısallık, günümüzün 5+1 gibi stereofonik duyum biçimlerinin temellerini oluşturmuştur.

Aslında 20. yüzyıl müzik denemelerinde buraya kadar incelenen yaklaşımların, geleneksel müzikteki gibi bir anlatımdan öte, müziğin anlık tüketimi, doğaçlama ve deneysellik gibi özgür ifade gerektiren yaklaşımlara öncelik verdiği anlaşılmaktadır. Belki de burada, geleneksel notasyondaki didaktik önermeler ile ses malzemesini belirli bir kalıba sokmak yerine, daha deneysel bir anlayışıyla müziği, icra edildiği fiziksel ortamındaki doğallığına teslim etme gayreti aranmış olabilir.

4.5. Mikrotonal Müzik

Mikrotonal müzik, eşit aralıklara bölünmüş tam ve yarım seslerin daha küçük aralıklara bölünerek kullanıldığı (cent) bir besteleme tekniğidir (Yöre, 2011). Mikrotonal müzikte kullanılan değiştiriciler, Türk müziği perde sisteminde kullanılanlarla benzerlik taşımaktadır.

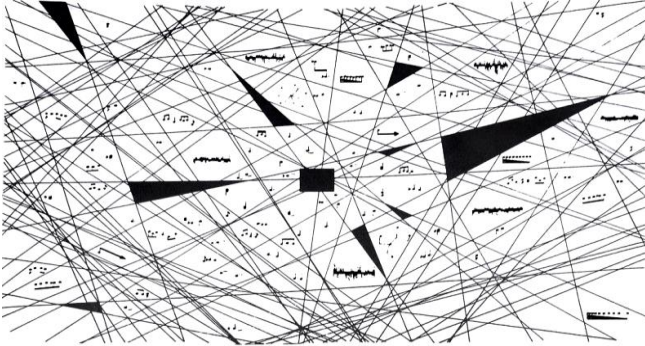


Tablo 10. Charles Ives'in, *Three quarter-tone pieces* eserinde mikrotonal kullanımı.

Mikrotonal müzikte yarım perdeden daha küçük aralıklarla bölünmüş bir ses sistemi ile çoksesli müzik oluşturma etkinliği zordur. Aynı zorlukla Türk müziğinde çokseslendirme uygulamalarında da karşılaşılabilmektedir. Bunun başlıca nedeni seslerin doğuşkanlarıyla ilgilidir (Sağır, 2010).

4.6. Indeterminacy (Rastlamsal Müzik)

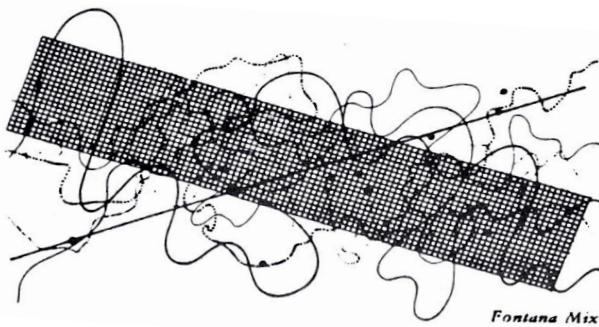
Rastlamsal müzik, belirli bir tekniğe bağlı olmadan icra edilen müziği betimleyen, içinde deneyselliği ve doğaçlamayı barındıran bir müzik akımıdır (Yöre, 2011). Tesadüfi veya şans müziği (chance) olarak da tanımlanan rastlamsal müzik, genel olarak iki açıdan ele alınabilir: 1) doğaçlama 2) grafik notasyon. Aşağıdaki örnekte William Duckworth'un bir doğaçlama grafik notasyonu görülmektedir:



Tablo 11. William Duckworth'un *Walden Çeşitlemeleri* (Cope, 2001).

Bu notasyonda var olan şekiller belirsiz gibi görünmektedir ve serbestçe yorumlanabilir. Ancak, bu notasyonla yazılan müzik her ne kadar rastlamsallık içerisinde doğaçlanacaksa da icracının grafikte “belirlenmiş” notasyona bağlı kalması beklenmektedir. Bu yaklaşım, aslında icracıyı merkeze alır ve onun sanatsal dışavurumunu ortaya koyar. Diğer yandan, bir eserin kimliğini oluşturan ve onu “bestelenmiş bir eser” haline getiren süreçler, notasyon ile son halini alır ve tescillenir. Günümüzde bir eserin künyesi, “dijital imza” ile belirlenmektedir. Ancak, Sylvano Bussotti'nin *Five Piano Pieces for David Tudor* isimli grafik notasyon eseri, Los Angeles'ta farklı zamanlarda üç kez icra edildiğinde, icralar arasındaki tanınabilirliğin ve benzerliklerin olmayışı dinleyiciler tarafından tepkiyle karşılanmıştır (Cope, 2001). Buradan da anlaşılacağı üzere, notasyon sadece icracı ile değil, aslında eserin seyirciyle de kurduğu bir ilişkiyi tanımlayan bir standardı ifade eder. Örneğin, klasik dönemin özelliklerinden birisi, dinleyici ile eser arasında sıkı bir duyuşsal ve estetik bağın kurulmasıdır. Dolayısıyla müziği aktaran araçlardan biri olan notasyon, soyut ses malzemesini yazılı metne dönüştüren bir işlevi olmasının yanı sıra, eser ile eseri alımlayan dinleyici arasında da bir köprü kurmaktadır.

Rastlamsal müzik, doğaçlamaya imkân sağlayan serbestliklerin dışında, bir takım yönergeler de verilebilmektedir. Ancak, Cope'a (2001) göre, aşağıdaki örnekte Louis Andriessen'in *Paintings* adlı eserinde kullanılan grafik notasyondaki yönergelerde bile bir kişinin performansın sonuçlarını tahmin edebilmesi mümkün değildir:

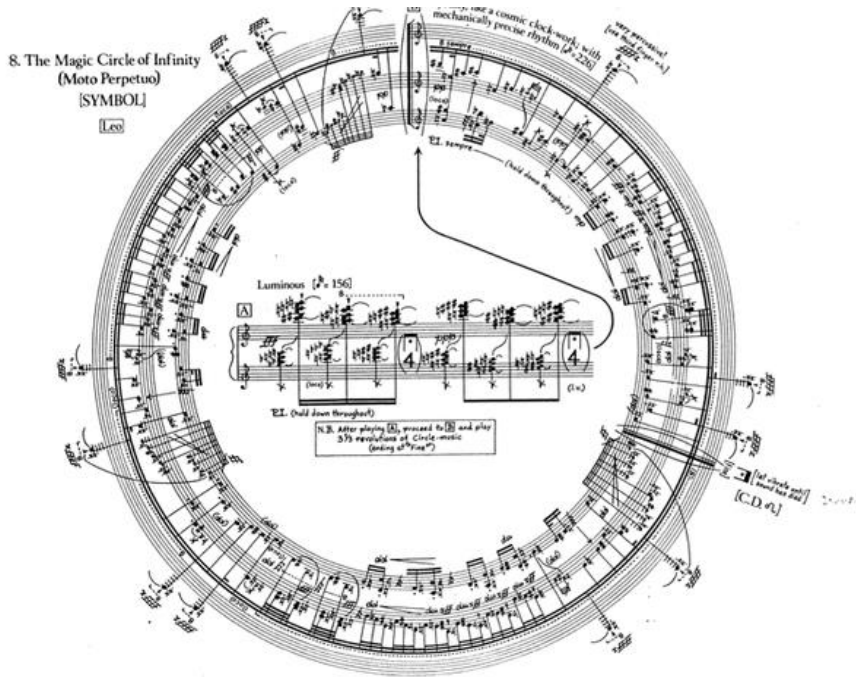


Tablo 12. John Cage: montana mix (Cope, 2001).

4.7. Grafik Notasyon

Çalışmanın buraya kadar olan bölümünde, 20. yüzyıl müziği içerisinde incelenen yaklaşımlarda geleneksel notasyona karşı alternatif notasyon önermesi olarak daha çok *grafik notasyon* uygulaması dikkati çekmektedir. Grafik notasyon, geleneksel notasyondaki süre ve perde anlatımından daha çok, ses malzemesini ilgilendiren her bir ifadeye olanak sunmaktadır. Geleneksel notasyondaki orantılı ve sınırlı ses alanı, aynı zamanda zamansal olarak da belli bir düzenin üstüne kurulmuştur. Örneğin, notaların değerleri bölündükçe zamanda da

bir hareketlilik meydana gelir; ya da zamanın temposu arttıkça seslerin dinamizminde de aynı oranda bir artış görülmektedir. Geleneksel nota imkânlarıyla oluşturulan müzikler, 20. yüzyıl bestecileri için sınırlı bir alan anlamına gelmektedir. Grafik notasyon, bu ana kadar incelenen yaklaşımlarda bahsedilen doku, küme, mikroton, süre ve mekânsal (uzam) olarak müziğin duyumuna kadar geniş bir anlatımı ifade eder. Ancak yine de grafik notasyon, incelemelerden de anlaşılacağı gibi esere kimlik kazandırma noktasında belirliliği (kimlik, künye) neredeyse imkânsız kılmıştır ve bu sebeple geleneksel notasyonun yerini alamamıştır (Cope, 2001). Cage, kendi bestesini farklı bir yerde duyduğunda eserini tanıyamamış ve bu durumun aslında memnuniyet oluşturduğu ironisini dile getirmiştir. Cage, yine başka bir eserindeki müziklerden bazılarının çalınmasının imkânsız görüldüğünü belirtmiştir (Cope, 2001). Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere grafik notasyon, bilinen temel nota sistemini kullanmaktan ziyade, görsel sembollerin daha fazla tercih edildiği bir zemin hazırlamıştır. Grafik notasyon uygulamaları, 1950'lerden itibaren daha popüler bir hâle gelmiş ve özellikle rastlamsal akım eserlerini ifade etmede daha çok başvurulan bir notasyon uygulaması olmuştur. Aşağıda, grafik notasyon uygulaması için bir örnek yer almaktadır:



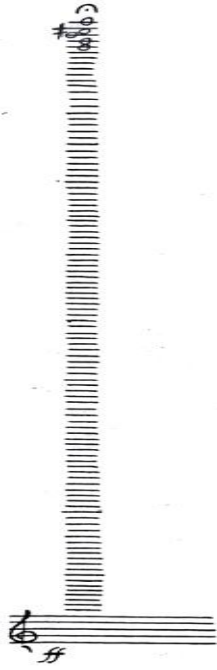
Tablo 13. The magic circle of infinity from george crumb's makrokosmos.

4.8. Experimentalism (Deneyisel Müzik)

Deneyisel müzik yaklaşımına kadar olan süreçte, gerek akımlarda (izlenimcilik, dışavurumculuk) gerekse serializm ve dizisel müzikte geleneksel uygulamalardan tamamen vazgeçilmemiştir. Deneysellik ise, bu çalışmanın doğrultusunda müziğin sınırlarının yeniden çizildiği bir durumu temsil etmektedir (Cope, 2001). Çünkü deneysellik, bir müzik türü olmanın yanı sıra, mevcut sınırları ve tanımları zorlayan herhangi bir müzik tanımı için geçerlidir. Deneysel kompozisyon, genel olarak müzikteki besteleme, icra ve estetik geleneklerine tümenden karşı çıkan ve sorgulayan bir yaklaşım olarak tanımlanır. John Cage, bu terimi ilk kullanan bestecilerden biridir. Deneyisel müzik, rastlamsal (belirsizlik) müzik anlayışıyla benzer unsurlar içermektedir. Ancak deneyisel müzik, danger music (tehlike müziği), conceptualism (kavramsalcılık), bio music (biyolojik müzik) ve soundscapes (ses manzaraları/çevresel müzik) gibi alt tanımlamaları da ortaya çıkarmıştır.

4.9. Conceptualism (Kavramsalcılık)

Kavramsal müzik yaklaşımı, minimalist yaklaşımla benzerlikler göstermektedir. Minimalizmde kullanılan sanat malzemesi sınırlı ve yalındır. Kavramsal müzikte bu yalınlık, minimalizmle farklılık gösterecek şekilde dinleyici ya da izleyici üzerinde sorgulayıcı bir etki bırakır. Deneyisel müziğin tanımında bahsedilen rastlamsal müzikle olan benzerlikler, Cage'in 4'33" eserinde görülebilmektedir. Eser, icra açısından rastlamsal; tını yoğunluğu açısından minimal ve zihinsel etkisi açısından kavramsal bir özelliğe sahiptir. Aşağıdaki örnekte kavramsal müzik uygulamasına ait bir notasyon görülmektedir:



Tablo 15. Tom Johnson'un *celestial music for imaginary trumpets* isimli kavramsal çalışması.

4.11. Minimalizm

1950'nin sonlarında plastik ve güzel sanatlarda ortaya çıkan, bilinçaltı duyguların estetik bir şekilde sınırlı malzemeye sunulduğu ve 1960'tan itibaren de müzikte etkili olmaya başlayan bir sanat akımıdır. Tonal ve modal malzemelerden oluşan bir müziksel motifi veya temanın küçük değişikliklerle tekrarından oluşur. Bu yüzden tekrarlı (repetitive) müzik olarak da anılır (Yöre, 2011). Sınırlı sayıda ve belirlenmiş bir tekrardan oluştuğu için aslında kendi başına kuralları olan bir yaklaşımdır. Aşağıdaki örnekte minimalist yaklaşım için bestelenmiş bir eser yer almaktadır:



Tablo 16. Frederic Rzewski'nin *coming together* isimli minimalist çalışması

5. SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu araştırma, 20. yüzyıl müziğinde uygulanan yeni notasyon yaklaşımlarının hangi akımlar ve ihtiyaçlar yoluyla ortaya çıktığını, teknik analizi ve yorumlanması sırasında karşılaşılan zorlukları incelemeler ve ilgili literatür yoluyla anlamaya çalışmıştır. Müziğin varoluşu ve gelecek kuşaklara aktarılması, ses malzemesinin bir metne dönüştüğü notasyon aracılığıyla mümkündür. 12. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar besteci, icracı ve dinleyici arasında oluşan bu ortak dil, yani notasyon, 20. yüzyılda büyük bir dönüşüm yaşamış ve çeşitlenmiş ve ayrıntılı örnekleriyle icracıların, müzik teorisyenlerinin ve tarihçilerinin daha detaylı anlamaya çalıştığı metinlere dönüşmüştür. Buna rağmen geleneksel notasyona kıyasla süreklilik ve kalıcılık sağlayıp sağlayamadığı hala tartışma konusudur ve nedenleriyle anlaşılmaya çalışılmaktadır.

Notasyon bestecinin tınılarını anlattığı bir yönerge ya da yazılı bir sistemdir. İcracı da ilgili müzik geleneği içerisinde bu sistemi çözümleyerek bestecinin anlatmak istediğini dinleyiciye ulaştırır. Batı müziğinin gelişimi içerisinde besteciler, müziğin yazılı sistemini yüzyıllar boyunca belli bir standartta uygulamış ve bunu sürdürmüşlerdir. Özellikle 1900'den sonra bestecilerin yeni müzik ve tını arayışları, ses kaynaklarının farklılaşması, tonalitenin, ölçü fikrinin dönüşüme uğraması bu sürekliliğin kırılmasına yol açmış ve yeni notasyon icadını da gerekli kılmıştır. Çalışma içerisindeki örnekler incelendiğinde, bu arayışların notasyona yansıdığı boyutlar ritim, ses rengi, ifade gücünü genişleten dinamikler ya da geleneksel dizinin dışına taşan yaklaşımlar olarak ifade edilebilir. Bu boyutlar her bestecinin yeni müziğinde ihtiyacı ile ilişkili olarak icat

edilmiş ve kullanılmıştır. Bu arayışlar ve uygulamalar da besteciden besteciye çeşitlenmektedir (Cope, 2001; Manav ve Nemutlu, 2012).

Yeni müzik bestecileri müziklerinin estetik ve içsel mantığını inşa ederken yine keskin kurallar ortaya koymuş ve icracılar da bu eserleri çözümleme, kavrama ve icra etme konusunda sıkıntılar yaşamıştır ve yaşamaktadır. Bu yeni dilin müzikte yeni anlatım olanaklarını ortaya koyduğu bir gerçektir ama gibi bir yandan icracı ve dinleyici açısından sorunlara ve sınırlamalara yol açmıştır. Bu sınırlamalar da yeni müziğin gelecek kuşaklara aktarılması konusunda bir engel oluşturmaktadır. Çok sayıda teorisyen ve araştırmacının da ifade ettiği gibi, icracı için yeni müziğin notasyonu oldukça karmaşıktır, muğlaktır ve bestecinin gerçekten istediği standartta (ya da doğrulukta) bir performansa ulaşmak oldukça zordur (Brown, 1986; Manav ve Nemutlu, 2012). Örneğin, Jasha Heifetz Schönberg'in keman konçertosunu “çalınamaz” diye tanımlamış ve bu eseri çalacak sanatçının altı parmağa ihtiyacı olduğunu söylemiştir (Kawabata, 2015). Manav ve Nemutlu (2012) da kimi yapıtlarda, teknik olarak seslendirilemezlik durumunu hafifletmek için bazı icracıların eserlerde ses ya da teknik açıdan değişimler yaptığını ifade etmektedir.

Bu engeller arasında, geleneksel diziye ve ses sistemini aşmaya çalışan mikrotonal çalışmaların ortaya çıkması, ses kaynaklarının değişmesi ya da çalgıların (ya da insan sesinin) dinamik ve ses sınırlarını zorlayan ifadeye dönük denemelerin artması da vardır. Bu durum çalgıların teknik imkanlarını ve çalgı çalma tekniklerinin konvansiyonel biçimlerini de oldukça zorlamıştır.

Yeni müziğin örnekleri arasında icracıya geniş alanlar da açan, özellikle 1950 sonrasının çalışmalarında olduğu gibi, doğaçlama ya da deneysellik gibi özgür ifadeyi de cesaretlendiren yaklaşımların ve eserlerin olduğu da bir gerçektir. Gelecek araştırmaların yeni müzik, notasyon ve icra sıklığı ilişkisini konu alması bu konuyu nedenleri ile daha detaylı incelemesi faydalı olacaktır.

Bazı teorisyenler yeni müzik bestecisinin yeni dilinin, örneğin rastlamsal ya da deneysel müziğinin, eserle ve dinleyici arasındaki bağın oluşmasında engel oluşturduğunu ifade etmektedir. Buna sebep olarak icralar arasındaki farklılıkların olduğu gösterilmektedir (Duncan, 2010). Cope'un (2001) da ifade ettiği gibi müzikle dinleyici arasındaki bağ ancak icralar arasındaki benzerlik ve standartla oluşmaktadır ve yazılı sistem de—notasyon—bu bağın önemli parametresidir. Diğer yandan yeni müziğin dinleyiciye yeni deneyim alanları da açtığını da göz ardı etmemek gerekir.

Sonuç olarak, yeni müziğin icra sıklığının azlığı, performans eğitiminde pedagojik olarak literatürde yer almaması gibi problemlerin başında yeni notasyonların besteciden besteciye çeşitlendiği, her eserin ve yaklaşımın kendi kodlama dilinin olması ve eseri icra edecek kişinin bu kodlamaları kavramsallaştırıp uygulamaya dökmesinde zorluklarla karşılaşması gelmektedir. Bu da yeni müziğin notasyonunun standartlaşması ve sürekliliği konusunda bir engel teşkil etmektedir. Bu engellerin aşılması için yeni müziğin müzikal ve estetik dilini çözümleyecek farklı müzikolojik ve müzik teorisi alanlarında yapılacak çalışmalara ihtiyaç vardır. Bu çalışmalar, 20. yüzyılın yeni müziğinin ve notasyonunun anlaşılması ve gelecek kuşaklara aktarılabilmesi açısından önemli olacaktır.

KAYNAKLAR

- Bartolozzi, B. ve Shepard, B. (1961). Proposals for changes in musical notation. *Journal of Music Theory*, 5(2), 297-301.
- Black, R. (1983). Contemporary notation and performance practice: Three difficulties. *Perspectives of New Music*, 22(1), 117-146.
- Brown, E. (1986). The notation and performance of new music. *Oxford Journals*, 72(2), 180-201.
- Cope, D. (1976). *Techniques of the contemporary composer*. New York: Schirmer Books.
- Cope, D. (2001). *New directions in music*. Illinois: Waveland Press Inc.
- Duncan, S. P. (2010). Re-complexifying the function(s) of notation in the music of Brian Ferneyhough and the "new complexity". *Perspectives of New Music*, 48(1), 136-172.
- Gombosi, O. ve Apel, W. (1950). The notation of polyphonic music, 900-1600. *Notes*, 7(2), 283- 285. doi:10.2307/891589
- Güngör, K. (2015). Nota yazısının tarihsel gelişimi. *Sahne ve Müzik*, (1), 81-89.

- Kawabata, M. (2015). Playing the “unplayable”: Schonberg, Heifetz, and the Violin Concerto, op. 36, *Journal of Musicological Research*, 34(1), 31-50.
- Manav, Ö. ve Nemutlu, M. (2012). *Müzikte alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Pamir, L. (1989). *Müzikte geniş soluklar*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Payton, R. J. (1976). The music of futurism: concerts and polemics. *The Musical Quarterly*, 62(1), 25-45.
- Persichetti, V. (1961). *Twentieth century harmony: Creative aspects and practice*. New York: W. W. Norton & Company.
- Rebelo, P. (2010). Notating the unpredictable. *Contemporary Music Review*, 29(1), 17–27.
- Rossi, N. ve Choate, R. (1969). *Music of our time*. New York: Taplinger Publishing Company.
- Sağır, T. (2010). Klasik armoni eğitiminde kullanılan birinci çevrim (6’lı) akorlarda ses katlaması. *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(1), 231-249.
- Stone, K. (1980). Problems and methods of notation. *Perspectives of New Music*, 1(2), 9-31. doi:10.2307/832100
- Taruskin, R. (2009). *Music in the late twentieth century*. New York: Oxford University Press.
- Wellesz, E. (1924). Problems of modern music. *The Musical Quarterly*, 10(1), 1-12. doi:10.1093/mq/x.1.1
- Yöre, S. (2011). Çağdaş müzik: Bestecilik ana akımları, teknikleri ve başlıca besteciler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 1-20.