

Yeni Müzikte Grafik Notasyon: Yapıt ve İcracı İçin Bir Yeniden Doğuş?

Graphic Notation in New Music: Rebirth of the Work and the Performer?

Ceyla GANIÖĞLU YALÇIN¹ 

¹Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, Muğla, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ceyla GANIÖĞLU YALÇIN

E-posta / E-mail : g_ceyla@hotmail.com

ÖZ

Modernizmin gerçeklik anlayışı, sabit ve nihai bir ürünü temsil eden kapalı bir yapıt sunar. Ancak anlamın öznellik ve keyfilik taşıdığını öne süren yapısökümcü kavrayıştan etkilenen sanatlar, yazar/sanatçının yapıtın ve anlamının yaratıcısı olduğunu reddeder. Böylece yapıt anlayışı, anlamın çok planlı ve etkileşimli bir boyutta irdelenmeyi hedefleyen metin kavramı ile yer değiştirmiştir. Yeni Müzik yapıtında, şans/belirlenmemişlik fikri ve estetiği olarak ortaya çıkan bu etki ile grafik notasyon kullanılan çalışmalar tesadüfi belirlenimin aracı haline gelmiştir.

Geleneksel notasyon ve müzik yapıt anlayışı açısından, bestecinin amaçladığı 'kesin' bir biçim ve biçem ile 'edilgen ve alıcı' bir icracı olduğu durumu ortaya koyar. Grafik notasyon ve açık [belirsiz] bir yapıt, görece 'etken' ve kolektif bir yaratıcı icracı potansiyeline geçişi ön plana çıkarmaktadır. Aynı zamanda icracının adeta kolektif bir yaratıcı olmasını ve müziğin kesinlikten sıyrılarak 'açık yapıt' halini almasını sağlar. Önceden belirlenmiş kesin müzikal öğeler ve onların anlam katmanlarına karşı icracıya sunulan soyut simge ve sözlü yönergelerin getirdiği belirsizlik, müziğin anlatsal paletini esnek ve yeniden yaratılabilir kılmaya işlevi sunar. Çalışma, Yeni Müzik çatı kavramındaki uygulamalar ile Umberto Eco'nun açık yapıt fikrini de göz önüne alarak, postmodernist düşünce biçiminin icracı ve müzik yapıtı açısından tür 'yeni-den doğuş' tanımlaması yapma ihtimali üzerinde durmaktadır. Bu perspektif ile müziği post-modernizmin merkeziyetsizleştirici ve yapısökümcü ideolojik araçlarına tabi tutarak anlamını belirgin bir yapıdan çıkararak sürece odaklanılır.

Anahtar Kelimeler: Yeni müzik icrası, açık yapıt, postmodernizm, yapısöküm

ABSTRACT

Modernism presents a closed work of art, representing a fixed and final product. However, arts influenced by the deconstructivist approach, which posits that meaning is subjective and arbitrary, reject the idea of the author/artist as the creator of the work and its meaning. Consequently, the concept of the work is replaced by the notion of the text, aiming to explore meaning in a multi-layered and interactive dimension. In the realm of New Music, this impact is manifested through the concept and aesthetics of chance/indeterminacy, with works using graphic notation becoming instruments of accidental determination.

From the perspective of traditional notation and the understanding of musical works, there is an assertion of a 'definite' form and style intended by the composer, and a situation where the performer is 'passive and receptive'. In contrast, graphic notation and an open [indeterminate] work highlight the transition to a relatively 'active' and collective creative performer potential. This allows the performer to become almost a collective creator and transforms music from certainty into an 'open work'. The uncertainty brought about by abstract symbols and verbal instructions offered to the performer, as opposed to predetermined definite musical elements and their layers of meaning, serves the function of making the musical narrative palette flexible and re-creatable. This study considers the applications under the umbrella concept of New Music, alongside Umberto Eco's idea of 'open work', and examines the possibility of defining a kind of 'rebirth' in terms of the performer and the musical work from a postmodernist thought perspective. From this perspective, the focus is on the process of subjecting music to the decentralizing and deconstructive ideological tools of postmodernism, thus removing its meaning from a distinct structure.

Keywords: Performing in new music, open work, postmodernism, deconstructuralism

Başvuru/Submitted : 05.07.2024
Revizyon Talebi/
Revision Requested : 02.09.2024
Son Revizyon/
Last Revision Received : 03.09.2024
Kabul/Accepted : 10.09.2024
Online Yayın /
Published Online : 16.09.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

This paper explores the significant shift in musical composition and performance brought about by graphic notation in the context of New Music. Unlike traditional notation, which often confines performers to a predetermined path set by the composer, graphic notation introduces elements of chance and indeterminacy, thereby offering a unique freedom of expression. This approach aligns with the postmodernist rejection of fixed meanings and embraces a more interactive, multi-layered exploration of musical texts.

Rooted in the deconstructive philosophy that fragments the reality upheld by modernism, postmodernism redefines the role of the artist and the work. In music, this manifests through compositions that employ graphic notation, transforming the work into an open text subject to the interpretation and creativity of the performer. This shift is reminiscent of the medieval neume notation system, where the exact pitch and rhythm were not specified, leaving room for interpretative flexibility.

The research methodology includes a comprehensive literature review and descriptive analysis. The literature review focuses on previous academic work on the use of graphic notation and postmodern influences in New Music. The descriptive analysis examines specific examples of New Music compositions utilizing graphic notation, detailing how these notations express musical elements and influence the role of the performer.

Graphic notation in New Music represents a significant departure from traditional notation by emphasizing performer involvement and interpretative freedom. This method aligns with postmodern aesthetics, where the music's meaning is not fixed but constantly evolving through performance. Graphic notation allows for a more abstract and original platform, providing performers with a broader interpretative space beyond conventional boundaries. This flexibility is crucial for aleatoric music, characterized by its ever-changing structure influenced by performers and random factors.

The study also highlights the historical evolution of notation systems, drawing parallels between medieval practices and contemporary approaches. It emphasizes how graphic notation's flexibility challenges traditional boundaries, fostering a postmodern aesthetic that values indeterminacy and multiplicity.

This paper concludes that graphic notation and aleatoric music significantly contribute to the postmodern transformation of musical composition and performance. By embracing indeterminacy and performer agency, these practices challenge traditional notions of fixed musical works and highlight the dynamic, evolving nature of music. This represents a rebirth for both the work and the performer, positioning them as co-creators in the musical experience.

GİRİŞ

20. yüzyıl Kıta Avrupası'nda müzik sanatı, melodi, armoni ve ritim gibi geleneksel müzikal normlara inovatif ve deneysel bir yaklaşımı benimseyerek meydan okuyan, yeni ses deneyimleri ve ifade biçimleri arayışındadır. Politonalite, atonalite ile serbest biçim ve biçem gibi uygulamaları içeren bu Yeni Müzik anlayışının ilk hareketlerinin, 19. yüzyılın modernist hareketlere liderlik eden Liszt ve Wagner'in dramatik ifadeyi artırma ve yenilikçi teknikleri kullanma arzusuyla tanındıklarını gözlemleyebiliriz. Tabii ki Yeni Müzik, müziği ve anlamını başka bir noktaya alarak sesi geniş bir yelpazede keşfetmeyi amaçlayan çeşitli teknolojik ve deneysel müzik düşüncelerini kapsar. Bugün, bu tür arayışlar, Yeni Müziği canlı ve evrilen bir kavram olarak sürdürmektedir.

19. yüzyıl modernizminin 'belirli' ve 'nesnel' bir anlam ile buna bağlı 'gerçeklik' anlayışının müzik sanatındaki kesin bir biçim ve biçem olarak tezahür etmiştir. Yeni Müzik, geleneksel yapılarını reddetme, dinleyiciye alışık olmadık ses deneyimleri sunan [zorlu?] bir estetik anlayış edindiği söylenebilir. Bireysel imgelem ile fikir ve anlam olasılıklarını yadsıdığından anlaşılması görece zor bir hal aldığından 'gerçeklik' karşısı bir duruş sergilediği söylenebilir. Dolayısıyla Avrupa'daki modernist sanat müziği düşüncesi, Yeni Müzik kavramında çoklu perspektifler ve parçalanmış bir gerçekliği ortaya koyan bir ilgiyi beraberinde getirmiştir. Bu haliyle ortaya konulmaya çalışılan Yeni Müzik olgusu, diğer sanatlarda olduğu gibi, karmaşık ya da belirgin bir şekilde kendi zamanının en taze veya yükselmekte olanı betimleme potansiyeli sergilemektedir. Diğer yandan, içinde bağımsız olarak değerlendirilebilecek farklı biçim ve biçemleri bir araya getiren Yeni Müzik çatısının halen kısıtlı bir çevrede karşılık bulduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu açıdan 'zamanın ötesinde' veya 'dahilik' etiketi ile güzelleme yaklaşımı olsa da sanatın tam olarak neyi yansıttığı ve nasıl bir rol oynadığı, sanatçıların niyetleri, izleyici tepkileri ve tarihsel bağlam gibi bir dizi faktöre bağlı olarak değiştiği aşikardır. Öyle ki zamanın ruhuna bağlı kümülatif betimleyici özelliğiyle sanat 'bulunduğu zamanı yansıtır ve geleceğini hazırlar' fikrine odaklanmak doğru bir çıkarım olacaktır.

Yeni Müziği geniş bir bağlam içinde ele alan bu değerlendirme çabası, üstü kapalı şekilde postmodernizm kavramı ile olan bir etkileşimi işaret etmektedir. Bu yaklaşımın sebebi, bir noktada, Batı'daki diğer sanat yapıtlarında postmodernite ile olan belirgin ilişkinin 21. yüzyıl sonuna kadar müzikoloji tarafından bir oluşturma çabası olmamasıdır. Öyle ki sonraki süreçlerde müzikolojinin, postmodernizmin kuram ve estetiği çerçevesinde birbirinden farklı uygulamalara

sahip yapıtları Yeni Müzik çerçevesine oturttuğu gelişmekte olan bir kavrayış ile sağlanabilmektedir. Burada derinlikli bir incelemesine girmeden Habermas ve Lyotard'ın perspektifinden yola çıkıldığında postmodernizmin, modernizm ve aydınlanma'ya bağlı kalarak sorunları ve çıkmazlarını açığa çıkarmak-aşmak üzere bir düşün dinamiğini temsil ettiğinden bahsetmek yerinde olacaktır (d'Entrèves & Benhabib, 1997; Lyotard, 2000). Bu bağlamda postmodernizmi, modernizmin tekil ve köktenci sisteminden uzak durarak ve onun malzemelerinden yeni bir serüven olarak değerlendirmek mümkündür.

Merkezi bir 'öznenin' vizyonundan gerçeğe ulaşma fikrine karşı bir duruş olarak postmodernite, öznenin gerçekliğini yitirmesi, kimliğinin, bilincinin veya algısının sürekli olarak de-đişen, karmaşık ve çok yönlü bir yapıya sahip olduğu fikrini içerir (Chevassus, 2002). Postmodernist düşünce biçimi, öznenin (yazar/sanatçı) merkezi rolünün azaltarak kolektif yaratım ve yorumlama süreçlerinin daha belirgin hale geldiği bir bağlam yaratmıştır. Müzikteki felsefi ve estetik alımlanması, müzik yapıtı ve anlamı için 'belirsizlik' kavramı altında çeşitli uygulamaları beraberinde getirmiştir. Postmodern düşüncenin özü olan 'geriye bakış' [retrospektif] çerçevesinde Yeni Müzik 'alıntı/kolaj' uygulamalarını [metinlerarasılık] temsil eder. Bunlar, ge-leneksel/yerel müziklere ait tematik yapıdaki süreklilik ve bütünlük yerine onların parçalanmış ezgilerini karmaşık [disonans] ses organizasyonları ile ortaya konulmaktadır. Yanı sıra, ritim ve ses alanı değişimleriyle belirli bir motifin tekrarlanmasına dayalı devinimsel besteleme teknikleri ile biçem açısından yalınlık ve karmaşıklık arasında adeta seçilimsel bir çatışma sergilendiği görülebilir. Bu anlamda yapıtlarda geleneksel müziklerden kesitler kullanılarak onun üzerinden bir takip edilebilirlik yaratılması ile Yeni Müziğin ve biçeminin dinleyici tarafından anlaşılabilir olması da hedeflenmektedir.

Yeni Müziğin parçalanmış, belirlenmemişlik ve çoğulluğa yer veren üretkenliği geleneksel notasyonun sınırlılıklarını aşma çabasını yansıtan grafik notasyonda kendini göstermiştir. Sade resimlerden detaylı işaret setleri ve talimatlar içeriği ile grafik notasyon, sesin spesifik özelliklerini daha ayrıntılı bir şekilde belirtmeye yönelik bir araç olarak benimsenir. Bu notasyon tarzı, müziği belirli bir düzenle sınırlamak yerine serbest bir ifade sağlayarak özellikle alea-torik müziğin rastgelelikle örtüştüğu bir nitelik sunar. Farklı grafik notasyon formları, resimlerle beraber detaylı işaret setleri ve talimatlar içeren örneklerle çeşitlenir. Bu çeşitlilik, müzisyenlere eserin belirli bir düzenini yerine farklı yorumlara ve icracının özgün ifadesine izin vererek daha fazla özgürlük tanır. Grafik notasyonunun aleatorik müzikle olan bu doğal bağlantısı, Yeni Müziğin postmodern ve deneysel yönlerini anlamak adına önemli bir perspektif sunar. Bu bağlamda, grafik notasyonun esnekliği ve çeşitliliği, müzikteki geleneksel sınırları zorlayarak aleatorik müziğin, belirsizlik ve çok biçemlilik gibi postmodern öğeleri başarılı bir şekilde yansıtabileceğini gösterir.

Postmodernist düşünce biçiminin, Yeni Müzik adlı çatı kavram içindeki estetik gelişimi sorgulamak, müziğin evrimine dair önemli bir perspektif sunar. Yeni Müzik, geleneksel yapıları reddederek, müziği sıradışı ses deneyimleri ve ifade biçimleri arayışında bir platform olarak işlev görür. Postmodern düşünceyle birleştiğinde, bu çerçeve içinde müziğin estetik evrimi üzerine düşünmek, geleneksel normların dışına çıkarak farklı perspektifleri keşfetmeye olanak tanıyan bir potansiyeli ifade eder. Bu bağlamda, postmodernitenin Yeni Müziği nasıl etkilediğini anlamak, müziğin sınırlarını genişletme ve çeşitlendirme çabalarını değerlendirmek açısından kritik bir öneme sahiptir.

Aleatorik müzik ve grafik notasyonun postmodernite ile olan bağlantısını anlamak, müziğin ifade biçimindeki deneysel eğilimleri incelemek adına önemlidir. Aleatorik müzik, rastgelelik ve tesadüf esasına dayalı bir kompozisyon tekniği olarak ortaya çıkar ve postmodern düşünceyle uyumlu bir şekilde, belirli bir düzenin ötesine geçmeyi amaçlar. Grafik notasyon ise, geleneksel notasyonun sınırlarını zorlayarak sesi ifade etme biçiminde özgürlük sağlar. Bu, postmodernite ile müziğin biçimsel ve estetik evrimini anlamak adına çeşitli müzikal ifade biçimlerini içselleştirmek anlamına gelir.

Postmodernitenin açık yapıt kavramı çerçevesinde belirlenmemişlik ve çok biçemliliğin müzik yapıtlarındaki etkisi ve icracının potansiyeli, müziğin sınırlarını esneten ve dinleyicide farklı deneyimlere yol açan bir inovasyon kaynağı olabilir. Müzik yapıtındaki farklı yorumlara ve perspektiflere açık olmasını sağlayan bu durum, icracının da eseri kendine özgü bir şekilde yorumlama ve ifade etme potansiyelini beraberinde getirir. Bu nedenle, postmodernitenin müzikteki bu öğeler üzerindeki etkisi, müziğin dinamik ve evrilen bir sanat biçimi olarak algılanmasına katkıda bulunabilir.

YÖNTEM

Bu araştırma, Yeni Müzikte grafik notasyonun kullanımının, müzik yapıtının ve icracının rolünün postmodern bir perspektifle nasıl evrildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Yöntem olarak, literatür taraması ve betimsel analiz kullanılacaktır.

Araştırmanın ilk aşamasında, Yeni Müzikte grafik notasyonun kullanımına ve postmodernist etkilere odaklanan daha önce yapılmış akademik çalışmalar incelenecektir. Grafik notasyonun müzik kuramındaki gelişimi, bestecilerin

ve eleştirilenlerin bu notasyona yönelik yaklaşımları, icracının rolündeki değişiklikler gibi temel konular literatür taraması yoluyla incelenecektir.

Betimsel analiz aşamasında, belirlenen literatür üzerinden Yeni Müzik eserlerinde kullanılan grafik notasyonun detaylı bir açıklaması yapılacaktır. Hangi öğelerin grafik notasyon aracılığıyla ifade edildiği, bestecilerin bu notasyonu neden tercih ettiği, icracının bu notasyonla nasıl etkileşimde bulunduğu gibi konular ele alınacaktır. Ayrıca, belirli örnek eserler üzerinden betimsel analiz yapılacak ve grafik notasyonun müziğin evrimine ve icracının rolündeki değişikliğe etkisi incelenecektir.

Literatür taraması ve betimsel analiz sonuçları bir araya getirilerek, Yeni Müzikte grafik notasyonun müzikal evrimi ve icracının rolündeki değişikliklerin postmodernist düşünce ile nasıl ilişkilendirilebileceği değerlendirilecektir. Araştırmanın sonuçları, grafik notasyon ve yeni icracı rolünün postmodernist düşünce ile nasıl örtüştüğünü ve müzikal ifade üzerindeki etkilerini anlamamıza katkıda bulunacaktır.

BULGULAR VE YORUM

Grafik Notasyon ve Aleatori

Kıta Avrupası'nda notasyonun erken evreleri, dini metinlerin seslendirmesi üzerine dayalı müzik yapma pratiğinin ezber ve doğaçlamaya dayalı bir anlayışı temsil etmektedir. Bu anlamda Treitler (1992) ve Strayer (2013), Orta Çağ Avrupa müziğinde, metinlerin icra yönergesi olarak müzisyenlere rehberlik etmek amacı taşıyan *neume* notasyonunun kullanıldığını belirtiyor. *Neume*; dini metinlerin üzerine işlenen sembol sistemi içinde melodik yapı sadece ezberleyen yorumcu tarafından bilinen; kesin bir ses yüksekliği ile tartım ya da süre değeri göstermeksizin özüne dair belirli hatırlatmalar içeren stenografik işaretlerdir. Başka bir ifadeyle *neume* notasyonu dini metinlerin semboller aracılığıyla bir ses malzemesini dönüştüğü sistemdir:

- Bir hece veya kelimenin kaç nota içerdiğini belirterek, oluşturulacak ritmi doğru bir şekilde hatırlanmasına yardımcı olabilir.
- Şarkıcının ifadeyi doğru bir şekilde iletmesine yardımcı olabilecek belirli melodik özellikleri ima edebilir.
- Notanın vurgulanması, hızlı bir geçişin yapılması veya belirli bir nota üzerinde durulması gibi icra önerileri içerebilir.

Daha sonra Gregoryen dönemde geliştirilerek 4 çizgili portenin üzerine işlenen belirli ses ve perdeleri içeren bir yapıya dönüşmüştür. Ayrıca Batı Sanat Müziği geleneğinin icadı açısından Doğu Hıristiyan kiliselerinde uygulanmış [Antik Sümer ve Mısır mirası] *cheironomi* işaretleri ve *neume* notasyon sistemi köken olarak ilişkilendirilmektedir (Apel, 1953; Burdurlu, 2023; Treitler, 1992). Bununla birlikte standart görünümünü 17. ve 19. yüzyıl arasında elde eden günümüz notasyon sistemi ayrıntıcı ve kontrollü bir ifade etme yönelimi sergilemiştir (Brown, 1986; Stone, 1980). Bu ilk notasyon sistemlerinin birçoğunda ses aralık büyüklüğünü belirtmenin müzikal durumlarda herhangi bir değeri olmadığı görülmektedir. Sembolleri ve nitelikleri bölgesel olarak çeşitlilik göstermişse de *neume*, sözlü bir geleneği yazılı hale getirme amacı taşımış ve eseri doğru bir şekilde icra edilmesine yardımcı olacak ipuçları sunmuştur (Kelly, 2018).

Melodi ve icra tarzının belirsiz ve değişken bir yapıda olduğu Orta Çağ Avrupası'nda, müzik notasyon sistemlerinin belirli bir icra pratiği üzerindeki yorumlama esnekliğini sürdürür biçimdedir. İlginçtir ki postmodernist düşünce biçiminin etkisiyle Yeni Müzik, besteleme ve icra pratiği üzerindeki katı kontrolü reddederek bilinçli bir belirsizlik eğilimi göstermiştir.¹ Bu bağlamda her iki notasyon sistemi arasında detay ve amaç farklılıkları olsa da Yeni Müzik düşüncesi ve grafik notasyonun, Orta Çağ Avrupa müziğindeki belirsizlik ve esnekliğe öykünen bir biçim olduğu söylenebilir. Esasen notasyon, müziğin kültürel bağlamda uzlaşılarak özerk semboller ve sistematik aracılığıyla zamanın ruhuna bağlı transkripsiyon süreci olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla bu uyarılma/uyumlama çabası, müziğin sınırsız potansiyele sahip [sözdizimsel] yapısını yansıtan bir araç olarak sınırlılığa sahiptir. Başka bir ifadeyle notasyon, müziğin kendisi olmamakla birlikte hiçbir notasyon sisteminin nihai müzik deneyiminin tamamen açık bir özetini sağladığı söylenebilir. Dilin evrimine benzer şekilde müziğin soyut doğasını yeterince veya etkili bir şekilde iletme adına notasyonun da bir evrim içinde olduğu düşünülebilir. Müzik notasyonu ve icra, zaman içinde besteleme tekniklerinde ve estetik alanlardaki köklü değişimlere paralel olarak bu alandaki uygulamaların miras ve alışkanlıklar üzerinde yükseldiği iddia edilebilir. Bu değişen müzikal zeminler, tesadüfi veya tepkisel olarak adlandırılmasından ziyade sürekli bir geleneğin ayrılmaz bir parçası olarak düşünülebilir. Bu açıdan müziğin doğası ve ifadesinde farkındalığın artması ve onun uzun geleneği içinde doğal bir ilerleme olarak kabul edilmelidir.

¹ Ayrıca Hint, Osmanlı vb. tek sesli müzik pratiğinin doğaçlamalı ve 'ince düşünülmemiş' müzikal yapısında asırlar önce 'doğal' şekilde görülebilen rastlamsallık [aleatori] (Yöre, 2001), Yeni Müziğin çok seslilik uygulaması içerisinde bir biçim ve biçem olarak takip edilmiştir.

Modernizmin ‘bütünsel’ estetiğinden ilhamla yaratılan müzikal yapıt anlayışından ko-pulması ile müzik, ‘parçalanmış ve belirlenmemişlik’ içerisinde yapılandırılan müzikal ögeler olarak ele alınmıştır. Yeni Müzik dönemi ile Batı Sanat Müziğinin teorik (düşünüş), pratik (icra) ve poetik (besteleme) anlayışının, elektronik, dodekafoni (dizisel) ve aleatorik (rastlamsal) yaklaşımlar etkisi altında bir gelişim izlediği görülmektedir. Buna ek olarak, önceden belirlenmiş bir ses düzenini içinde bir seyre dayalı diziselcilik ile rastlamsallık ilkesine dayalı aleatorizm ekseninde müzik yapmak, kısmi bir karşıtlık yaratıyormuş gibi gözükse de müziğin öznellesmesi açısından bir benzerlik iddiası ileri sürülebilir. Görece kontrolcü bir biçim ve biçem olan dizisel müzik icrasındaki rastlamsallığın, aleatorizmdeki gibi bir öznellikte olduğundan bahsetmek çelişkili bir bakış açısı olabilir. Aleatorik açıdan müziğin genel işleyişi ve yaklaşımının, bestecinin belirli bir alanda ve talimatları dahilinde yorumcunun doğaçlamalı estetiği ile müziğin daha öznel olmasına yer vermek olduğu söylenebilir. Gunter & Ulrich (2015) müzik yapıtını genişleten bir biçim olarak ele aldığı aleatoriden şöyle bahseder:

Önce elektronikte, seyirleri kabaca belirli, ancak münferit olarak rastlantıya bağı süreçlere; sonra dizisel müziğin bir sonucu olarak, yorumcunun seçme özgürlüklerini farklı düzlem ve belirli sınırlar içinde hesaba katan bir müzikal biçime verilen addır (s.519).

Maconie (2010) aleatorik müziğin önceden bestelenmiş unsurların yeniden sıralandığı ve belirli bir yapı içinde olduğundan bahseder. Devamında ise temelde benzer müzikal doku koruyarak farklı yorumlara olanak tanısa da tamamen farklı anlamların ortaya çıkmayacağını belirtir. Bu aleatori bahsinin anlaşılması müziğin soyut durumundan dolayı zor olabileceğinden görsel sanatların nesne-ışık-renk-perspektif ilişkisinde ifade bulabilir. Monet’ nin çalışmaları üzerinden belirli bir yapı içinde olan ögelerin (müzikteki veya resim sanatındaki unsurlar), farklı sıralanma veya farklı ışık koşulları altında, farklı yorumlar ve algılar oluşturabildiği fikri paylaşılabilir:

Monet’ nin Rouen Katedrali ve Londra’ nın farklı ışık koşulları altındaki kısımları üzerine yap-tığı ünlü çalışmaları, Mallarmé ile aynı döneme denk gelir ve günün farklı zamanlarındaki ve ilişkili ışık koşullarındaki tesadüflerin, aynı bakış açısından görülen aynı nesnenin izleyicinin algısını dönüştürebileceği anlamında aleatorik olarak kabul edilebilir (Maconie, 2010, s. 372).

Bu anlamda besteci, kendi öznelliğinden feragat ettiğinden Avrupa sanat müziğinin bildiğimiz poetik estetiğinden uzaklaşmış olduğu iddia edilebilir. İcadından bu yana müzik, hayallerin somut biçime ulaştığı poetik olarak adlandırılan bir süreci beraberinde getirmiştir. Tasarlama (soyut) ve gerçekleştirme (somut) süreci arasında ortaya çıkan ögeler zamanın estetiğine bağı olarak sınırlanır veya üzerinde çalışılır. Stravinsky’ nin (2000) bakış açısında olduğu gibi ‘bestecinin kısıtlılık [motifli-tematik işçilik] ve bundan kurtulma çabası ile özgürleşen bir ya-pıt’ olarak müziğin poetik düzeyi, tek bir kişinin zihinsel-duygusal çatışmaları ile onların tasarımı ve gerçekleştirilme süreci olarak adlandırılabilir. Bu açıdan aleatorizmin programlı kendiliğindenliği, zamanın estetiği olarak kabul edildiğinde, tasarım ve gerçekleştirme süreci noktasında farklı/belirsiz bir poetik düzeyi temsil eder.

Postmodern düşünce biçiminin öznel anlam ve metin vurgusu, Yeni Müzik uygulamalarında bir öznenin dünyasından merkeziyetçi bir yapıt ve anlam kurgusunu eleştiren bir arayışı temsil eder. Aleatorik yaklaşımda bestecinin rastlamsallığı belirli sınırlar içinde kullanması (Kutluk, 1997); [farklı olsa da] poetik düzeyinin olduğu varsayımı ile geleneksel ‘merkeziyetçi ve kapalı yapıt’ kavramına yaklaştırabilir. Diğer taraftan bu durumdan çıkış noktasının, yine bir rastlamsallık uygulamasına dayalı grafik notasyon ve doğaçlamalı yapı olması da ilginç bir çelişki yaratır. Bilindiği üzere aleatorik müzik, Yeni Müzik düşüncesinde kendi başına bir anlayışı temsil etse de önemli noktası, grafik notasyon/doğaçlama sayesinde icracıya göre değişen rastlamsallık ve belirsizlik sağlayışıdır. Bu bağlamda aleatorik müziğin her icrada farklı müzikal ifadeyle dinleyiciye iletimi, tam anlamıyla özerk bir öznellik vurgusu içerdiğinden bahsedilebilir. Ancak modernist yani besteci odaklı müzik yapıt ve anlamının, tanındığı kültürdeki farklı kişilerce ve belirli ölçüde anlaşılabilirliği, öznelerarasılık (*intersubjectivity*) zemininde bir gerçekliğe işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Deneysel arayışlardan dolayı notasyon sistemi olarak bestecilerin kendi çözümünü ürettiği Yeni Müzik düşüncesinde (Karkoschka, 1972), aleatorik müziğin özü grafik notasyon ile ifadesini bulmuştur. Karkoschka (1972) birçok grafik notasyon ve müzik notasyonu yöntemini incelediği çalışmasında, 20. yüzyıldaki önemli sistem ve teknikleri hakkında yaptığı kategorilerdeki bazı önemli fenomenler Tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1. Yeni Notasyon Sistemleri

Kısmen Yeni Prensipler	Tamamen Yeni Prensipler	Elektronik Müzik Notasyonu
Yaklaşık değerler notasyonu	Tampere notasyon	Yeni sembollerden oluşan geleneksel notasyon sistemi
Eylem notasyonu	Sözlü talimat içeren notasyon	Şematik çizimler
Niteliksel notasyon	Müzikal Grafikler	Sözlü talimatlar
		Delikli bant için diyagramlar ve sözlü talimatlar

Grafik notasyon kapsamında yapılan bu araştırmanın neticesinde yeni sembollerin tasarım ve uygulaması hakkında önemli çıkarımlar sunulmuştur:

Bir sembol, dış görünüş ve atanan anlam noktasında benzerlik göstermez. Bir sembol gele- nekselde bir anlamı olsa bile yeni bir bağlamda tamamen yeni bir anlam kazanabilir. Sem-bollerle sözlü talimat arasında mantıklı bir denge tercih edilmelidir. Soyut semboller ve re-simlemeler, işlevine göre seçilmeli ve asla karıştırılmamalıdır (Karkoschka, 1972, s. 5).

Bir besteci olarak Usmanbaş (1974), Yeni Müzik türündeki açık yapıt düşünce biçimini değişken ve grafik biçimler olarak ele alır ve grafik notasyon sisteminin, icracının sınırsız bir özgürlük içinde ancak belirli bir yönü işaret eden içerik ve kalıplar oluşturma amacı taşıdığını belirtir:

Belirli seslerin, notaların, değerlerin yazılı olmadığı, çalıcıların sayfa üzerinde gördükleri çizgilerin, lekelerin kendilerine esinlettiği seslerle, sürelerle, gürlüklerle vb. yaptıkları müzik biçimi (s. 294).

Barthes (1978) aleatorik müziği, dinleyiciyle icracı arasındaki etkileşiminden dolayı farklı etki seviyeleri oluşturduğunu düşünür ve icra üzerindeki etkisi bakımından üç ana türe ayırır. Rastlamsallığın sadece besteleme sürecinde yer aldığı ilk türde, tüm parametreleri icra anından önce belirlidir. Süre, tempo ve dinamikleri belirlemek için *I-Ching* adlı eski Çin kitabını kullanan John Cage'ın *Music of Changes* çalışmasını örnek verir. Notalı çalınması istenilen yerler icracının düzenlemesine bırakılan ikinci türde, şans unsuru icra sırasında devreye girer. Karl-heinz Stockhausen'ın *Klavierstück XI* bu türden bir örnektir. Üçüncü türü ise, geleneksel müzik notasyonunun görsel veya sözel işaretlerle değiştirilmesi olarak belirler. Earle Brown'ın *December 1952* ve Morton Feldman'ın *Intersection* No. 2 adlı grafik nota içeren çalışmaları, bu türden örnekler arasına koyar.

Geleneksel notasyon sisteminin ritim ve ezgileme sınırlamasından uzaklaşması kapsamında E. Brown'ın *Folio* adlı yapıtında yeni sembollerin kullanımı önemli görülebilir. Bu sembollerin kullanımı, müziksel biçim ve anlatı açısından icracının yaratıcılığı ekseninde 'radikal' bir özgürlüğe işaret etmektedir. Brown, çalışmasının önsözünde 'zaman notasyonu' adını verdiği uygulamasında, notasyonda belirtilen görsel ilişkilere dayanarak, icracının zaman algısına dayalı bir müzikal ifade ve süreklilik hedeflemiştir. Bu haliyle grafik notasyonun önem kazanması ve gelişiminde önemli olarak kabul edilebilir.

E. Brown'un *December 1952* adlı yapıtı grafik notasyonlu müzik yapıtlarının ilkleri arasında kabul edilmektedir. Tamamıyla dikey yatay çizgilerden oluşan bu yapıt icracının bu sembollerle etkileşimine bağlı olarak hiçbir yorumlama talimatı içermemektedir. Bu sayede notasyondaki belirsizlik yapıtın kimliğini daha çok görsel veya grafik olmaya itmektedir.

Aleatorik müzik anlayışı ile birçok 20. yüzyıl bestecisinin dikkatini çeken John Cage'ın felsefesi, benliği besteleme sürecinden ayırmaya yönelik bir ön kabul ile müziğe yaklaşmayı hedeflemiştir. Bu anlamda Uzak Doğu ve Hint düşünme biçimiyle yaklaştığı müzik anlayışı ve estetiği, Batı Sanat Müziğinin teori, pratik ve poetik bağlantısını eleştirir niteliktedir. Esasen Cage, esasen bestecinin kontrolcü tavrını bilinçli olarak zihinsel önyargı ve amaçların ötesinde [amaçsızlık] bir anlayışa ulaşmanın önemine dikkat çeker (Hoogerwerf, 1976). Belirlenmemişlik ilkesiyle şekillenen müzik besteleme kavramı ile besteci, yeni ses kaynaklarını keşfederken yaratıcı kararların sorumluluğunu şans ve rastgele durumlar ile eşleştirmiştir. Holdcroft'a (1999) göre Cage, yaratıcı (öznel) kontrolden amaçsızlık ile kaçınarak ve olaylara izin verme yoluyla keşfetmenin, geleneksel bestecilikten daha ödüllendirici olduğunu düşünmüştür. Dizisel müzik bestecisi olarak Pierre Boulez, Cage'ın belirlenmemişlik ve rastlamsallık yaklaşımındaki unsurların kontrol ve yapı eksikliğinden kaynaklanan bir memnuniyetsizlik hissetmiş olsa da müzikal materyal üzerinde kontrol sağlama çabasına rağmen kendini her daim rastlamsallık ile iç içe kaldığını belirtmiştir (Boulez, Noakes & Jacobs, 1964). Daha önce de belirtildiği gibi diziselcilik ve aleatori Yeni Müziğin belirlenmemişlik ve rastlamsallık düşünce biçiminin farklı

versiyonlarını temsil etmekle birlikte postmodern ‘açık yapıt’ anlayışını oluşturan diyalektler olarak değerlendirmek mümkündür. Bu anlamda zaman odaklı soyut bir grafik notasyon örneği bir yapıt olarak Cage’in *Aria* çalışması rastgele dalgalı çizgiler gibi görünebilir. On farklı renkte dalgalı çizgiyle, farklı şarkı söyleme tarzını işaret edilirken siyah kareler icracının seçimine bağlı ‘müzikal olmayan’ seslerdir.

Açık yapıt bestecisi olarak İlhan Usmanbaş’ın *Yaylı Dördül-70* çalışmasında birden fazla grafik notasyon uygulaması kullanılmıştır. Dördülde belirgin olan esneklik ve rastlamsal unsurları icracı ve dinleyicilere alışılmadık bir deneyim sunmaktadır. İcracıya herhangi bir sayfadan başlama bitirme özgürlüğü tanınarak öznel deneyim ve ifadelerini yapıtın yaratımına katkı sağlamaları amaçlanmıştır. Her sayfanın başlangıç ve bitirme işlevini görebileceği vurgulanarak açık yapıtın esnekliği sağlanmıştır. Ayrıca icracıların dinamik bir etkileşimde bulunması ve birbirlerini yönlendirmelerine olanak tanınması yapıtın rastlamsal şeklini belirlemede anahtar rol oynamış ve daha önce deneyimlenmemiş yönleri keşfetmek açısından önemlidir. *Yaylı Dördül-70*, grafik notasyon, belirsiz süre değerleri ve çok biçimli yapı gibi özellikleriyle deneysel bir yaklaşım sergileyen, müziğin sınırsızlığına yönelmiş bir ifadeyi gözler önüne serer.

Açık Yapıt ve İcracının [Yeni] Rolü?

Yeni Müzik yapıtlarındaki anlam, besteci ve icracının müziğin yaratımındaki kolektif tutum ile çok katmanlı açık yapıt kavramında buluşarak icracı/izleyicinin öznelliğine (deneyimine-duygularına) daha fazla vurgu yapar. Müzikolojinin müzikteki anlamı yapıt ve yazının (notasyon) odağında tutan geleneksel projeksiyonu, Yeni Müzik ve icrasındaki kolektif anlam yaratma süreciyle sıra dışı bir poetik ve pratik anlayışını incelemeye yönelmiştir. Başka bir ifadeyle bu, kültürel, tarihî ve sosyal durumlar göz önünde bulundurulduğunda geniş bir bağlamın bir yansıması olarak anlamaya çalışmaktır. Postmodernizm, sürekli olarak retorik etkisinin tehdidi altında olan aklı, her zaman bağlamsal olarak bağımlı olan yerelleştirilmiş bir kuramsal güç konumuna indirgeyerek, modernizmin merkezi ideolojilerini etkili bir şekilde yapıtsökümüne uğratar.² Dolayısıyla postmodern bir paradigma ile müzikoloji, modernizm tarafından dışlanan [merkeziyetsiz] özgürleşmiş öznelliklerle ilgilenmeyi hedefler. Bununla birlikte postmodern müzik yapıtının anlamını oluşturan teorik, pratik ve poetik bileşenleri ile estetik alımlanması için öznellik ve öznelarasılık³ bağlamında yeni bir kodeks oluşturmuştur. Lyotard’ın (2000) gerçekçilik ile ilgili endişeleri bağlamında⁴ postmodernite, nesnel gerçekliği doğru bir şekilde yansıtmayı amaçlayan bir sanat anlayışından kopuş sağlamaya meyilli kılar. Başka bir ifadeyle müziğin, yapıt ve anlam açısından merkezi/kapalı bir gerçeklik sunduğu düşünülebiyecek Aristocu ve Kantçı (estetik anlayışına atfen) sanat felsefesinin⁵ yeniden yorumlandığını düşünülebilir.

Yeni Müzik yapıtı, aleatori, deneysel, elektronik, post-diziselcilik veya minimalist gibi kategorilere ayrılmışsa da çağdaş sınırlar daha az tanımlanabilir şekilde olduğundan nerdeyse sonsuz ve çok boyutlu bir alanda var olmaktadır (Holdcroft, 1999). İcracı, büyük ölçüde yapı-bildiği seçimlerle yapıtı biçimlendirme [kolektif yaratım] olanağına kavuşmuştur. Haliyle bes-teciye bağımlılık içinde sürdürülen geleneksel sanat müziği anlayışı ve müzisyenlerin birliktelik içinde yapıtın belirlenmiş bütünlüğüne hizmet ettiği ‘edilgen’ durum adeta parçalanmıştır. Dolayısıyla bu sıra dışı görüş açısı ile icracı, ‘birbirleriyle ilintili ya da tüm ilintisiz figürlerin yapıcı ve biçimlendirici niteliklerini gelişen bir müzik akışı içinde değerlendiren’ (İlyasoğlu, 2011), aynı zamanda yapıtın yaratıcısı (ve doğal dinleyicisi) olarak oldukça ‘etken’ bir konuma gelmiştir. Kolektif bir müzik yapıtı yaratımı ve doğaçlamalı yeni poetik varlığını sürdürmek için geleneksel araç ve uygulamaların gösterge sistemini ortadan kaldırma eğilimi göstermiştir. Bu anlamda doğaçlamalı yapıya sahip yeni müzik yapıtının estetiği grafik ve sembolik notasyonlar ile kesiştiği görülmektedir. Görece daha organik olarak nitelendirilebiyecek bir *musica practica* anlayışı ile [zaman içinde duyuluşları farklı ve daha az yazılı notadan oluşsa da] mü-zik yapıtında bestecinin eklediği temel fikrin korunduğu yönünde bir görüş üretilebilir. Yeni Müziğin bu dikkat çekici geçişi ve notasyon ile icracı arasındaki ilişkinin dinamikleri daha 20. yüzyılın başlarında, Stravinsky’nin (2000) yorumcu’ (*performer*) ve ‘icracı’ (*executant*) ayrımlarıyla ‘sert bir şekilde teşhis edildiği görülebilir.

Batı Sanat Müziği, yazılı bir müzik olarak, 19. yüzyılda (modernizm) kendi yaratım estetiğini oluştururken rasyonelleştirilmiş bir teori, pratik ve poetik icat etmiştir. Eco’nun (1989) da belirttiği gibi bestecinin ses birimlerini iyi tanımlanmış bir biçimde düzenlediği kapalı yapı, geleneksel sembollere dönüşmüş şekilde icracıya ve dinleyiciye sunulur. Diğer taraftan bu tarz rasyonel sınırlamalara maruz kalmayan Batı’nın yazılı olmayan [hafızadan] müziği için görece organik bir durumu temsil ettiği söylenebilir. Geniş anlamda tüm insanlığın müzik yaptığı ve yazılı olmayan şekilde aktardığı düşünüldüğünde özünü [ufak değişimlere rağmen] bulunduğu geleneğin içinde var ettiği iddia

² Başka bir ifadeyle genelin altına sıkıştırılmış merkezi öznenin, özelleştirilerek ‘gerçeklik’ içeriğini ve kendi değer yargısını belirleme çabasından bahsedilmiştir.

³ Daha önce de bahsedildiği gibi modernist bestecinin yapıtı öznelarasılık kavramıyla yakından ilişkili görülmüştür. Böylelikle müzikolojinin geleneksel bakışı olan öznelarasılıktan başka, postmodern öznellik ile yeni standartları yaratmış olduğu iddia edilmektedir.

⁴ Bu ifadesinde postmodernite ile Antik Yunan ve Aydınlanma felsefesindeki Batı nesnel gerçeklik kavrayışının şekil değiştirmesine işaret ettiği düşünülmüştür.

⁵ Aristoteles’in teori, pratik ve poetik üçlemesi, sanatçının gerçekliği taklit eden işlevsel ve anlam yaratma kapasitesine odaklanan yapısal öğeler ve dramatik yapıtın önemini vurgular. Kant’a göre sanat, öznel zevki ve evrensel güzellik standartlarını bir araya getirme potansiyeline sahip bağımsız bir alan olarak ele alır (Burdurlu, 2024).

edilebilir.⁶ Modernizm bestecisinin tamamen yok edilmeyen yaratıcı kişiliği ile aleatorik müzik yapıtları, daha önceki [organik] geleneğin birtakım dinamiği ile bağ kurma noktasında ilişkilendirilebilir. Ancak besteci için temel semboller aracılığıyla anlam yaratma yollarını aramaya teşvik etmesi ve performans gerçeklerini yansıtmaya yönüyle notasyondan tam bir kopuş sağlanmaz. Bununla birlikte besteci ile icracı arasındaki iletişim açısından notasyon ne nötr bir güç ne de kolaylaştırıcı basit bir araç olarak görülür (Grier, 2021). Bu bahsi Batı'nın yazılı olmayan halk müziği dinamiğinden bir perspektifle detaylandırmak yerinde olacaktır. Yazılı olmayan ve sözlü gelenek ile aktarılan halk müziği ritim, dinamik ve ölçüler açısından [yazılı hale geldiğinde] genellikle çok karmaşıktır (Grainger, 1915). Bu yönüyle modernist bağlama kıyasla onu 'belirsizliğe' yaklaştırarak postmodernist aleatorik müzik anlayışıyla yakın bir ilişki sergilediği varsayılabilir. Bu anlamda her iki tür için hem organik, doğaçlamaya dayalı ve yazılı olmayan müzikal yapılar hem de kolektif bir yaratım süreci olarak görülebilecek bir ortamda gelişmeleri açısından benzerlikler atfedilebilir.

Yeni notasyon sistem ve sembolleri, doğaçlamalı ve yazılı olmayan [hafızadan] müziğin geleneğine benzer şekilde olağandışı teknik ve sesler keşfetmeyi amaçlamıştır. Ancak çağrıştırdıkları göstergesel kodlar pratik anlamda aşına olmadık bir durumu yarattığından müziğin doğaçlamalı ve rastlamsal özü, belirgin talimatlar eşliğinde yeni bir teori ve pratik dinamiğine beraberinde getirmiştir. Bu yeni gösterge sistemi, müziğin anlık 'kendiliğindenliği' açısından icracının performans esnasında notasyon talimatları oldukça iyi şekilde kavrayarak yüksek konsantrasyonlu bir icra seviyesi gerektirdiği söylenebilir. Ses ve onu temsil eden semboller arasındaki ilişkinin uzaklaştığı notasyon sistemindeki soyutlaşma, Grier (2021) açısından müzisyenlerin doğaçlama yeteneklerinin sınırlayabileceğini dolayısıyla müziğin kendiliğindenliğini etkilediğini ve belirtir. Başka bir ifadeyle, Yeni Müziğin yaratım sorumluluğunu kolektif ve rastlamsal durumlarda arama çabası, icracının müziğe anlık duygusal/bilişsel aktarımını alışılmadık şekilde ortaya koyma zorunluluğundan bahsedilebilir. Dolayısıyla müziğin böylesine soyut bir durumda icrası, her icrada değişken olma amacını sağlarken konsantrasyonu her an zorlayabileceğinden icracının yaratımının ne derece etkili olabileceği tartışılabilir. Grier (2021) bu noktada, Brown, Feldman ve Stockhausen üzerinden yapıtın gidişatını belirleme ile icracılara bırakma arasında doğru dengeyi kurma konusunda zorluklardan bahsetmektedir. Müziğin biçim ve biçiminin, bestecilerin belirli noktalarda kontrol sağlama çabasından dolayı geleneksel ve yeni sembollerden oluşan notasyon sistemlerini bir arada kullanmalarını bu durumla ilişkilendirir.

Postmodernist aleatorik müzik ile Batı Sanat Müziğini dini ve halk müziği gelenekleri detayında ilişkilendirilmesi müzikolojik açıdan eleştirel görülebilir. Bu açıdan postmodernizm terimindeki 'post', zamansal ilerleyiş anlamındaki 'sonra' değil, modernizmin 'yeniden yorumlanması' anlamında değerlendirilebilir. Daha önce de bahsedildiği gibi modernizmin kavramlarını, ideallerini ve yaklaşımlarını farklı bir perspektiften sorgulayan, eleştiren ve değerlendiren bir yaklaşım söz konusudur. Aynı zamanda modernist Batı Sanat Müziğinin dinamiklerini kendi dini ve halk müziği gelenekleri üzerinde inşa ettiği varsayıldığında alternatif bir karşılaştırmalı bakış açısı olacağı aşikardır.

Karşılaştırma ya da benzerlik kurma çabası üzerine yaklaşımlar bağlamında; Kramer (1996) L. van Beethoven ve G. Mahler gibi bestecilerin eserlerinde görülen çok planlılığın postmodernizmin özelliği olarak anılmasını eleştirmektedir. Bu bestecilerin eserlerindeki çok planlılık kavramı, Batı Müziği tarihinde sadece postmodern müzikle sınırlı olmayacak kadar karşılaşılabilecek bir ögedir. Böylelikle, o özelliğin tarihsel bağlamını ve evrimini anlamada eksik veya yanıltıcı olabileceğini öne sürülmektedir. Buna ek olarak birçok açıdan elverişli bir değerlendirme kapsamı sunan Kramer'in (1996) kavrayış şekli şu şekilde özetlenebilir:

- Müziğin zamanını anlamada sadece ritim ve ölçü gibi somut unsurları değil, aynı zamanda niteliksel (soyut ve kişisel uygulamalar) ve felsefi yönleri de kapsayan kapsamlı bir yaklaşımı ifade eder.
- Müziğin zamanının niteliksel yönlerini incelemek için felsefe, psikoloji, kültürel tarih ve müzik kuramı gibi çeşitli alanlardaki çalışmaları kullanır.
- Böylece soyut teoriyi somut müzikal analizle birleştirir. Gerçek müzik ve algı üzerine yapılan yakın analizler, teorik düşünceleri müzikle doğrudan bağlantılı hale getirir.
- Müziğin zamanının derinliklerine iner ve müziğin zamanının anlaşılmasında teknolojinin önemini vurgulayarak; bu zamanın neden geçmiş müzikten farklı olduğu, nasıl örgütlendiği, nasıl algılandığı ve hatırlandığı, eserlerin nasıl başladığı ve bittiği gibi sorulara çeşitli ve yenilikçi cevaplar sunar.

Bu kapsamda, çalışmada sunulan karşılaştırmalı notasyon ve müzik yapıtı anlayışları, bunların zaman bağlamında nasıl ifade bulduğu ve değiştiği üzerine çok boyutlu bir ilişki kurmaya odaklanan çabayı yansıtır.

Griffiths (2021), Stravinsky'nin müziği duygu veya anlam ifadesi açısından sınırlamayan, daha soyut ve öznel bir deneyim olarak gördüğü temel bir anlayışa işaret eder. Öyle ki tonal sistemlerden ayrılarak alışılmışın dışında ve çeşitliliğe 'açık' sonuçlar ortaya koyan yapıtlar oluşturmayı hedefleyen Yeni Müzik düşünce biçimine dair ilk izlenimler,

⁶ Bu anlamda Grainger'in (1915) bazı yerel müziklerin yazılı olmayan özelliklerinin [Avrupa müziğinin etkisi altında bile] oldukça belirgin ve dirençli olduğu vurgusu önemlidir.

Stravinsky'nin manifesto niteliğinde ifadelerinde görülebilir. Tabii ki edindiği yeni estetik ile bu açıklığa sahip müzik yapıtının görece daha az mesaj [bilgi] ve haz sunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Postmodernizm ile bu dönüşüm, biçim ve biçem açısından esneklik ve katılımcılığa vurgu yapan 'açık yapıt' anlayışını ön plana çıkarmıştır. İcracılara geniş bir özgürlük tanıyan K. Stockhausen (*Klavierstück XI*), L. Berio (*Sequence*) ve H. Pousseur'un (*Scambi*) müzik yapıtlarında, büyük ölçüde öznel tercihlere ve yaratıcılığa dayanan özel bir icra niteliği söz konusudur. Bestecinin talimatlarını sadece kendi takdirlerine göre yorumlamakla (doğaçlama) kalmaz, biçimi şekillendirme ve çeşitli müzikal unsurlar (ses, ritim, hız vb.) konusunda geniş bir özerklik görülür. Ayrıca esnek ve açık uçlu olan biçim, icracının belirli bir sıralama veya düzenleme zorunluluğu olmayan seçenekleri içerir. Böylelikle sıralı yer değiştiren bağlantılara olanak tanıyan açık yapıt müzikler, icra sürecine daha fazla etki edilebilecek ve yaratıcı ifadelerin ortaya çıkabileceği bir platform sunar. Diğer yandan Barthes'in (1978) sınıflandırdığı aleatorik müziğin ikinci ve üçüncü türlerinde dinleyiciler, icra anında icracılar tarafından seçilmiş ve sabitlenmiş bir yorum⁷ duyduklarından icracı yapıtın ortak yaratıcısı konumuna yükseltilir. Barthes (1978) aleatorik müziğinin eleştirisinde özellikle icracının besteci olarak öne çıkmasının, açık yapıt bestelerinde besteci tarafından teşvik edilmesinin ve sonuç olarak yazarların yer değiştirdiğine işaret eder. Grafik notasyonla ses organizasyonları özgür bırakılmakla kalmaz aynı zamanda icracının da özgürleştirildiği belirtilir.⁸ Geleneksel müziğin sınırlarını aşan bir rol değişikliği olarak nitelendirilebilecek bu durumda, sadece yapıt için değil icracı için de bir yeniden doğuş öne çıkar.

Eco'ya (1989) göre, tonalitenin zorunlu izlerinden müziği özgürleştirmeye çalışan Yeni Müzik estetiği, 'sesin düzenlenebileceği ve tadılabileceği parametreleri çeşitlendirerek ulaşmaya çalıştığı bir değerdir'. Belirsizlik ve kendiliğindenlik üzerine türleşen bu poetik söylem anlayışı, çok boyutlu ilişki ağı kurabilen müzikal yapılar ile icracı ve dinleyiciyi istediği referans noktasından algılamasını hedeflemektedir. Bu bakımdan açık yapıt müziğinin estetik deneyimi, anlam çeşitliliği yaratacak şekilde bir araya gelen ses ve ritim birimlerinin etkileşimleri ile şekillenir. Esasen 19. yüzyıl Batı Sanat Müziğinde besteci tarafından merkezi bir anlam bütünlüğü içinde mesaj iletimi [bilgi] söz konusudur. Yeni Müzikte anlam ile bilgi arasındaki ilişkinin varlığı açısından Eco (1989), çoklu anlamların gelişimine izin veren bu türde bilgi ya da mesajın azaldığına değinmekle kalmaz; Shannon & Weaver'ın (1949) iletişim ve bilginin matematiksel kuramını anlatırken başvurduğu 'kanonik eş değişken çifti' kavramından faydalanır: 'birinin belirsizliği arttıkça diğerinin belirsizliği azalır veya tam tersi'. Daha fazla bilgiye ulaşma hedefini benimseyen ve inşa eden Yeni Müzik poetikası, geleneksel anlam yapısını ve tek bir belirgin anlamı aşarak, icracı iş birliği ile dinleyiciye yorumlama özgürlüğü ve çeşitlilik sunmaya odaklanır. Umberto Eco'nun semiyotik perspektifinde semboller ve işaretler çeşitli yorumlara açıktır. Bu noktada bilgiyi, bir işaretin veya sembolün taşıdığı anlam olarak değerlendirir ve Yeni Müziğin birden fazla anlam katmanını üretme potansiyeli açısından önemli bir kıtas yapar.

Çalışmayı sonlandırırken biraz farklı bir argüman olsa da Batı Sanat Müziği geleneği içinde bakıldığında, romantik dönem ideali açısından icracının (orkestra şefi dahil) rolü müzik yapıtında 'bestecinin önünde ve özgür bir yorumcu' olduğu görülür (Cook & Everist, 2001; Rink, 2002; Walton, 2021). 20. yüzyılın başlarında aynı döneme bakış, tam tersi bir duruş ile Stravinsky ve Schoenberg'in manifestolarında icracının eski rolü göz ardı edilerek bestecilerin niyetlerini kapsayan notasyonu önem verir hale getirmiştir (Dahlhaus, 1987; Stravinsky, 2000). Bu durum 'modernist merkezi özne' olarak besteciyi ön plana çıkarma düşüncesi olarak görünebilir. Ancak 19. yüzyıldan kalma virtüöz icracı ve yorumunun etkileyciliği arkasında kalmamak adına bestecinin müzik yapıtını oluşturan geleneklerin dışına çıkma refleksi ürettiği söylenebilir. Böylelikle iletişim dilini değiştiren besteci müziğin teorik, poetik ve pratik düzeylerinde önemli değişimler yaratmıştır. Bu Yeni Müzik deneyiminde ortaya çıkan müzik yapıtı ve icrası üzerine düşünce biçimleri besteci ve icracının adeta dengelenme çabasına işaret eder. W. Fürtwangler'in ifadesinden aktarıldığı üzere göre icracının rolünün, 'yaşayan bir organik sürecin tasarım ve büyüme deneyimi'ne katılım olarak kavrandığı söylenebilir (Cook, 1995). Öyle ki aleatori gibi bir türü oluşturan bu çatışma ve gelişimler, müziğin yaratımına ortak olan bir icracı rolü ve açık yapıt anlayışının çıkış noktasını gösterir niteliktedir.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, aleatori ve grafik notasyonun belirsizlik, çok biçemlilik ve kolektif gibi kavramlar eşliğinde müziğin geleneksel sınırlarını aştığını öne sürmektedir. Bu çerçevede, Yeni Müzik kavramı ve postmodernizm öğelerini nasıl içerdiklerini ve bu bağlamda aleatorik müzik ve grafik notasyonun nasıl bir rol oynadığını anlamayı amaçlar. Öncelikle, geleneksel müzik notasyonunun evrimi üzerine odaklanan çalışma, Orta Çağ Avrupası'ndan günümüze müzikal no-

⁷ Bu noktada Dahlhaus (1987), aleatorik müziğin kendiliğindenlik ve açıklığının dinleyiciyle buluştuğu icra anında sabitlendiği için bir kapalılık olarak görür. Haliyle açıklık anlayışının kısıtlı bir durumu temsil ettiğini haklı olarak öne sürer.

⁸ Çalışma boyunca icracının özgürleşmesi bahsi esasen notasyondaki aşılacak müzikal ifadelerin yaratımında ortak olması noktasındadır. Doğal olarak icracının Yeni Müzik ve aleatori bağlamında özgürleşme iddiası güdülmüştür.

tasyonun değişen doğasını detaylı bir şekilde açıklamaktadır. Bu evrim, grafik notasyonunun ortaya çıkışını ve Yeni Müzik dönemindeki aleatorik yaklaşımın esin kaynaklarını anlamamıza yardımcı olmuştur. Bununla birlikte notasyonun sadece bir potansiyel başlangıç noktası olduğunu ve gerçek anlamının icracı tarafından hayata geçirildiği belirtir. Bu bakımdan öncelikle Orta Çağ Avrupası'ndaki notasyon sistemlerinin kökenleri ve gelişimi ele alınmaktadır. Daha sonra, Gregoryen dönemindeki gelişmeler ve 17. ve 19. yüzyıl arasındaki modern notasyon sistemine geçiş süreci açıklanmaktadır. Ayrıca, Yeni Müzik döneminin aleatorik yaklaşımının, Orta Çağ müzik geleneğindeki belirsizlik ve esneklikle benzerlikler taşıdığı vurgulanmaktadır. Bu süreçleri anlamamıza yardımcı olacak detaylarla Orta Çağ'dan günümüze müzik notasyonunun evrimine de değinilmiştir. Grafik notasyonun ve aleatorik müziğin kavramsal çerçevesi bu bölümde oluşturulmuş; Orta Çağ'dan günümüze müzikal notasyonun değişen doğasını ve bu değişimlere ne tarz tepki gösterildiğini anlamak, çalışmanın genel amacına hizmet eder.

Çalışmanın diğer bölümünde, merkezileştirilmiş bir kuramsal güç olarak modernizmin müzikolojiye etkileri ve geleneksel odak noktalarına değinilmiştir. Buna bağlı olarak Postmodernizm ile geleneksel odaklarını genişleten müzikolojinin, Yeni Müziğin teorik, poetik ve pratik (icracı ve icra süreci) düzeylerindeki değişimi ele alması üzerine vurgu yapılmıştır. Aleatorik müziğin icrasında, icracıların rolü ve bu sürecin öznellik kavramı üzerindeki etkileri detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Yeni Müzikteki açık yapıt anlayışının, icracıyı yapıtın yaratım sürecine daha fazla dahil ederek, görece özgür, kolektif ve etkileşimli bir pozisyona kattığı değerlendirilmiştir. Açık yapıt kavramını ve aleatorik müziğin dinleyici ile icracı arasındaki ilişkisini ele alırken müziğin notalarının kâğıt üzerinde çeşitlilik gösterse bile, icracı tarafından anlık belirlendiği görülmektedir. Bu durumda müziğin açıklığı kâğıt üzerinde var olan potansiyel çeşitliliğin ötesinde değil, icracının seçimleriyle sınırlıdır. Müziğin biçimini belirleyen unsurların sadece kâğıt üzerindeki yöntemler değil, aynı zamanda dinleyici tarafından algılanabilir sonuçlar olduğu da dikkate alınmalıdır. Başka bir ifadeyle açık yapıt kavramının icracının özgür seçimleriyle ortaya çıkan sonucuna rağmen, dinleyici tarafından algılanabilir bir form olduğu sürece aslında tam anlamıyla açık olamayacağı da düşünülebilir. Bu bakımdan Yeni Müzik, sadece geçmiş reddetmek değil, aynı zamanda mevcut malzemeleri kullanarak ve modern etik ve estetikle yeniden ilişki kurarak yeni bir müzikal serüven yaratma çabası olarak değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, postmodern estetiklerin müzikal deneyime entegre edilmesi ile geleneksel müziğin sınırlarını aşan bir rol değişikliği ortaya çıktığı ve bu bağlamda öne çıkarılan yapıt ve icracı için bir yeniden doğuş iddiası güçlenmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Yazarların ORCID ID'si / ORCID ID of the authors

Ceyla GANİOĞLU YALÇIN 0000-0002-6772-7816

KAYNAKLAR / REFERENCES

Kitap

- d'Entrèves, M. P. & Benhabib, S. (Eds.). (1997). *Habermas and the unfinished project of modernity: Critical essays on the philosophical discourse of modernity*. Cambridge: MIT Press.
- Cook, N. & Everist, M. (Eds.) (2001). *Rethinking Music*. Cambridge University Press.
- Grier, J. (2021). *Musical Notation in the West*. Cambridge University Press.
- İlyasoğlu, E. (2011). *İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Kutluk, F. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*. İstanbul: Çivi yazıları.
- Maconie, R. (2010). *Musicologia: musical knowledge from Plato to John Cage*. Maryland: Scarecrow Press.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Rink, J. (Ed.) (2002). *Musical performance: A guide to understanding*. Cambridge University Press.

Shannon, C.E. & Weaver, W. (1949). *Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of İllinois Press

Walton, R. (2021). *Richard Wagner's Essays on Conducting: A New Translation with Critical Commentary*. Boydell & Brewer, University of Rochester Press.

Kitap Bölümü

Barthes, R. (1978). The Death of the Author (ev.: S. Heath), *Image-Music-Text* içinde ss.142-148. New York: Hill and Wang.

Cook N. (1995). The conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker and the first movement of Beethoven's Ninth Symphony (Ed. J. Rink), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* içinde ss. 105-125. Cambridge: Cambridge University Press.

Griffiths, G. (2021). Stravinsky's Spain: Fan or Mirror? (Ed. G. Griffiths), *Stravinsky's Concept* içinde ss. 90-97. Cambridge: Cambridge University Press.

Kelly, T. F. (2018). Notation I (Ed. M. Everist & T.F. Kelly), *The Cambridge History of Medieval Music Vol.1* içinde ss. 236-268. Cambridge: Cambridge University Press.

Tercüme Eser

Dahlhaus, C. (1987). *Schoenberg and the New Music* (ev.: D. Puffect & A.Clayton). Cambridge University Press.

Eco, U. (1989). *The Open Work* (ev.: A. Cancogni). Cambridge: Harvard University Press.

Gunter, V. & Ulrich, M. (2015). *Müzik Atlası* (ev.: S. Uçar). İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Karkoschka, E. (1972). *Notation in New Music: a critical guide to interpretation and realisation* (ev.: R. Koening). New York: Praeger Publishers.

Lyotard, J. F. (2000). *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor* (ev.: A. Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.

Ramaut-Chevassus, B. (2002). *Müzikte Postmodernlik* (ev.: İ. Usmanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Stravinsky, I. (2000). *Altı Derste Müziğın Poetikası* (ev.: C. Taylan). Pan Yayıncılık.

Makale

Boulez, P., Noakes, D., & Jacobs, P. (1964). Alea. *Perspectives of new music* 42-53.

Burdurlu, İ.H. (2024). Müzikal Yaratımda Bilinçdışının Etkileşimi Üzerine Kavramsal İnceleme. *Konservatoryum* 11(1), 29-42.

Brown, E. (1986). The notation and performance of new music. *Oxford Journals* 72(2): 180-201.

Grainger, P. (1915). The impress of personality in unwritten music. *The Musical Quarterly* 1(3): 416-435.

Hoogerwerf, F. W. (1976). Cage Contra Stravinsky, or Delineating the Aleatory Aesthetic. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 235-247.

Kramer, J. D. (1996). Postmodern concepts of musical time. *Indiana Theory Review* 17(2): 21-61.

Strayer, H. R. (2013). From neumes to notes: The evolution of music notation. *Music and Worship Student Presentations* 14.

Stone, K. (1980). Problems and methods of notation. *Perspectives of New Music* 1(2): 9-31.

Treitler, L. (1992). The 'unwritten' and 'written transmission' of medieval chant and the start-up of musical notation. *The Journal of Musicology* 10(2): 131-191.

Yöre, S. (2001). Rastlamsal müzik üzerine. *Orkestra* 39(318): 40-44.

Tez

Burdurlu, İ. H. (2023). *Müzikal ve Liderlik Yönleri Açısından Bir Arketip Olarak Orkestra şefi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylöl Üniversitesi.

Holdcroft, Z. T. (1999). *String techniques, notation systems and symbols in selected 20th century string quartets* [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of South Africa.

Atf Biçimi / How cite this article

Ganiöglu Yalçın, C. (2024). Graphic Notation in New Music: Rebirth of the Work and the Performer? *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(2), 301–311. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1511370>