SANAT YAZILARI, 2020; (4): 457-481 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

GÖRSEL TASARIM VE İLETİŞİM BAĞLAMINDA 1950 SONRASI ORTAYA ÇIKAN DENEYSEL NOTALAMA YÖNTEMLERİ

EXPERIMENTAL NOTATION METHODS APPEARED AFTER 1950 IN THE CONTEXT OF VISUAL DESIGN AND COMMUNICATION

DR. ÖĞR. GÖR. **MEHMET MURAT ÖZKOYUNCU**
Atılım Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Grafik Tasarımı Anasanat Dalı
murozko@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7239-3489

Öz: *Geleneksel Batı notalama sistemi, sesin kodlanmış genelgeçer görsel iletişim dili olmakla birlikte, müzik sanatındaki dönüşümler ve ses olanaklarının gelişmesi ile birlikte görsel algı yönünden karmaşa sergilemeye başlamış ve 1950 sonrası kuşağının bestecileri/sanatçıları "grafik notalama" olarak adlandırılan deneysel görsel diller geliştirmişlerdir. Dönemin sanat akımları içerisinde ortaya çıkan "belirlenmemişlik" kavramına cevap verebilen bu anlayışta besteci, aynı zamanda görsel tasarımcı konumundadır. Grafik notalama, müzik için yapılmış bir yol haritasına benzetilebilir ve müziğin kesin bir yönergesini sunmaktan çok nasıl seslendirilmesi gerektiğine dair bir görsel izlenim sunar. Doğası gereği görsel iletişim bağlamında değerlendirilen grafik notalamada algı ve somutlaştırma süreci, görsel kanallar, Gestalt ilkeleri, sezgi ve edinilmiş deneyimler sonucu gerçekleşmekte ve görsel yapılar açısından, kendi içerisinde sanatsal özgünlük taşıyan Zaman/Perde Notalaması, Hücre Notalaması ve Soyut Notalama olarak üç ana gruba ayrıldığı görülmektedir. Grafik Notalama, geleneksel müzik yazısına alternatif sunmak yerine disiplinlerarası yapısı ile taşıdığı iletişimsel, görsel ve plastik değerler ışığında, görsel tasarım çerçevesinde deneysel, özgün bir anlayış olarak değerlendirilebilir.*

Anahtar Sözcükler: *Grafik Tasarım, Grafik Notalama, Belirlenmemişlik, Müzik Yazımı, Görsel Algı, Açık Yapıt.*

GELİŞ TARİHİ: 20.03.2020 | **KABUL TARİHİ:** 19.08.2020

Abstract: *While the traditional Western notation system is a coded common visual communication language of sound, with the transformations in the art of music and the development of sound possibilities, it began to exhibit confusion in terms of visual perception, and composers/artists of the 1950 generation developed experimental visual languages called "graphic notation". In this sense, the composer is also become a visual designer, able to respond to the concept of "indetermination" that emerged in the art movements of the period. Graphic notation can be likened to a roadmap made for music, offering a visual impression of how the music should be sounded rather than offering a precise instruction. In the graphic notation, which is evaluated in the context of visual communication by its nature, the process of perception and concretization takes place as a result of visual channels, Gestalt principles, intuition and acquired experiences, and in terms of visual structures, it is seen that it is divided into three main groups, namely Time/Pitch Notation, Cell Notation, and Abstract Notation. Graphic notation can be considered as an experimental and original understanding within the framework of visual design in the light of the communicative, visual and plastic values that carries with its interdisciplinary structure, rather than providing an alternative to traditional music writing.*

Keywords: *Graphic Design, Graphic Notation, Indeterminancy, Musical Notation, Visual Perception, Open Work.*

Giriş

Uygarlık tarihi boyunca farklı görünümler alarak 11. yüzyılda Guido d'Arezzo'nun ses perdeleri ve genel yazım ilkelerini belirlediği, kendi içinde gelişim göstererek bugünlere gelen geleneksel Batı notalama sistemi[1], sesin kodlanmış haldeki genelgeçer görsel iletişim ve belgeleme dilidir. Geleneksel notalamada metrik düzen (soldan sağa, yatay nota/ses akışı) ölçü çizgileri ve vuruş işaretlerine bağlıdır. Yüzyıllar boyunca varlığını sürdüren bu sistemde besteci, notaya dökerek bir görsel iletişim biçimine dönüştürdüğü sanat yapıtına seslendiricinin koşulsuzca bağlı kalarak seslendirmesini bekler.

Özellikle 19. yüzyıl başlarından itibaren müziğin teknik dilinin ve ifade biçimlerinin gelişim göstermesiyle seslendirilecek müziğin hareketini ve hareketin niteliğini, vurgusunu, nüansını ve karakterini belirten terimler müzik yazısına girmeye başlamış, sonraki dönemlerde ise müzik yazısına metronom vuruşları ile yapıtların yaklaşık süresi de eklenerek geleneksel nota yazısı geliştikçe, bir anlamda daha katı, buyurgan bir görünüme bürünmüştür. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde atonal ve dizisel beste tekniklerinin ortaya çıkması ve II. Dünya Savaşı sonrası Batı Müziğinde "Topyekün Dizisel" sanat anlayışının benimsenmesi ile geleneksel notalama, seslendiren açısından görsel bir karmaşa sergilemeye başlamış ve büyük ölçüde pratik nedenlerle, kolay algılanıp deşifre edilebilir görsel dil arayışına girilmiştir.

1950 sonrası yeni akımlarla geleneklerden kopuş ve "estetik anlamda müzik ve sanat eseri kavramlarının ve duyuşun genişletilmesi" (Michels ve Vogel, 2015, s. 513), radikal müzik dili arayışların önünü açmış; "aleatori", "belirlenmemişlik", "doğaçlama" ve "şans"[2] gibi yeni kavramlarla seslendiriciye daha fazla özgürlük tanınması ile müzik sanatı, grafik tasarım ve görsel sanatların, hatta salt metinlerin[3] içine katıldığı disiplinlerarası bir düzleme yönelmiştir. Birçok besteci için bu denemelerinin başlangıcı Myers'e göre "Grafik Notalama" ile olmuştur (Aktaran Çakaloz ve Özkişi, 2019, s. 480). Besteci ve seslendiren arasında grafik uyaranlarla görsel iletişim kurulduğu bu yeni arayış, aynı zamanda döneminin tüm yaratıcı sanat akımlarında olduğu gibi kuralcılığa bir tepkidir.

Grafik notalamayı, özgünlük sergileyen bir görsel iletişim diliyle tasarlanmış, müziğe dönüştürülebilecek bir yol haritası ya da görsel yönlendirme sistemlerine benzetmek mümkündür, müziğin kesin ve eksiksiz bir yönergesini sunmaktan çok müziğin nasıl seslendirilmesi gerektiğine dair görsel bir izlenim verir. Besteci Michel Plourde, grafik notalamayı "biçim, doku ve rengin ses perdeleri olarak sunulan ve yorumcunun görsel algısından geçirerek yorumladığı görsel odaklı bir yapı" olarak tanımlamaktadır (2017). Diğer yanda ise Julia H. Schröder görsel değerlerin belirleyiciliğine dikkat çekmektedir:

---

[1] Kısaca "Geleneksel Notalama" ya da "Simgesel Notalama" olarak adlandırılmaktadır (Savaş, 2007, s. 18; Griffiths, 1986, s. 130). Bu araştırma içerisinde "Geleneksel Notalama" ifadesi tercih edilmiştir.

[2] Müziğin nasıl seslendirileceğini yorumcunun tercihine bırakan bestecilik anlayışlarını ifade eden terimlerdir (Çakaloz ve Özkişi, 2019, s. 474).

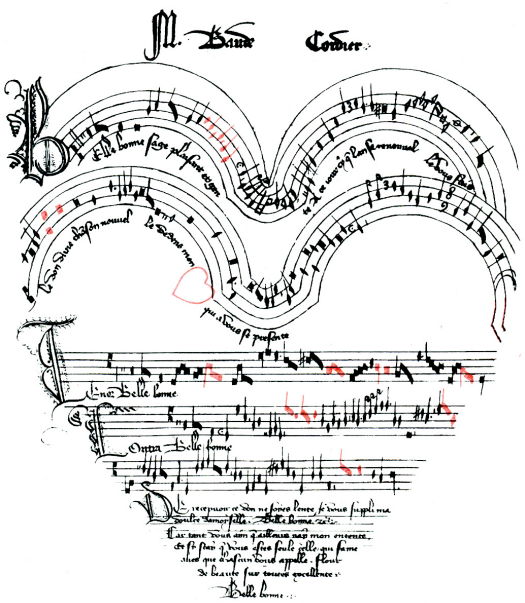
[3] Metinsel Notalama: Doğaçlamanın nasıl yapılacağına ilişkin metinlerden oluşan kompozisyonlardır. Karlheinz Stockhausen'in *Aus den sieben Tagen* adlı yapıtı bu türün örneklerindendir (Savaş, 2007, s. 72).

> Müzikal grafiğin, diğer taraftan, bir görsel sanat olarak kendine özgü estetik değeri vardır ve müziğe dönüştürebilirliğine göre tanımlanamaz. Görsel partisyonlar gibi -grafik yerine görüntüler- müzikal grafikler somut olarak müzik üretme amacı olarak oluşturulmamışlardır, fakat müziğe dönüştürülebilirler (2010).

Bu nedenle Grafik notalamada besteci eş zamanlı olarak görsel tasarımcı konumundadır. Görsel yapılar, besteciden besteciye, eserden esere değişim gösterir ve doğası gereği deneysel bir tavır sergiler.

Tarihsel Süreç İçerisinde Deneysel Notalama

Notalamada görsel arayışların tarihinin 14. yüzyılın *Ars subtilior* okulu ile başladığı görülmektedir (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Eye_music). Notalamanın içerdiği müzikal anlamlara göre kalp, daire ve haç gibi formlar içerisinde işlendiği bu anlayışta Ars Nova'nın kalıplara dayalı düzenine karşın, seslendirene müzikal tercihler bırakılması gibi öncü denemeler yapılmıştır (Görsel 1).



Görsel 1. Besteci Baude Cordier'den *Ars subtilior* anlayışında bir notalama örneği. The Pew Center For Arts & Heritage. Erişim: 13.07.2020. https://www.pewcenterarts.org/post/unsettling-score-experiments-notation-part-i

Seslendirme amaçlı olmamakla beraber Moritz von Schwind'in 1868 tarihli mizahi resimlemesi *Die Katzensymphonie* (Kediler Senfonisi) müzik ile görselliğin buluştuğu örnekler arasındadır (Schröder, 2010).

1920'lere gelindiğinde yenilik arayışları içerisindeki görsel sanatlar ile müziği yakınlaştırmakta artan bir çaba görülmektedir; hatta "Müziğin, sözlerin yardımına gerek duymadan da varlığını sürdürdüğünü gören sanatçılar ve eleştirmenler çoğu zaman saf bir görsel müziğin hayalini kurmuşlardır." (Gombrich, 2019, s. 569). Farklı disiplinler açısından Paul Klee'nin Bach'ın bir yapıtını grafiğe dönüştürmeyi denediği *Kırmızı Füg* (1921/22) adlı çalışmasının yanı sıra, Wassily Kandinsky'nin pek çok yapıtında müziksel bağlantılar kurması ve Beethoven'in 5. Senfonisinin girişini noktasal grafiğe dönüştürmeyi denemesi ile ileride New York okulu bestecilerini etkileyecek olan Piet Mondrian ve Bart van der Leck'in soyut "müzikal kompozisyon"ları bu dönemin dikkate değer çalışmalardır (Schröder, 2010).

Genel olarak grafik notalamanın altın çağı olarak kabul edilen 1950-1970 arası dönemde "bestecilerin çoğu yakın geçmişin plastik sanatçıları ile yakınlık sergilemektedir." (Evarts, 1968, s. 411). 1950 ve sonrasında Jackson Pollock'un "resimsel performans"ları ve özellikle Alexander Calder[4]'in "devingen"leri, Earle Brown ve Roman Haubenstock-Ramati gibi sanatçılara yol gösteren örnekler olmuştur (Görsel 2).



Görsel 2. Alexander Calder, 1960, Maripose. ArtfixDaily. Erişim: 19.03.2020. http://www.artfixdaily.com/artwire/release/1594-iconic-1960-calder-mobile-from-private-american-collection-on-off

Sanatta "çağının ötesine geçme/öncü olma" durumunu kimi araştırmacılar "avangart"[5] başlığı altında ele almışlar, kimileri ise kabul görebilirliğine göre başlıklara ayırmışlardır. Kostelanetz'e göre "avangart" kavramının temel ölçütleri estetik buluş ve genel anlamda kabul görmemişliktir; aynı zamanda sanatsal anlamda sınırları zorlayan, benzersiz, farklı,

[4] Alexander Calder (1899-1976): "Kinetik Sanat" akımının öncülerindendir. "Devingen" (mobile) adını verdiği birbirine tellerle bağlanan hafif malzemelerle oluşturduğu, hava akımıyla biçim değiştiren üç boyutlu soyut kompozisyonları farklı disiplinlerden sanatçı ve kuramcılara esin kaynağı olmuştur (Griffiths, 2010, s. 32).

[5] Avangart kelimesini Collins Sözlüğü "Genel kanıların ötesinde fikir veya tekniklerin kullanması" olarak ifade eder (Collins. https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-thesaurus/avant-garde#avant-garde__1).

tutarlı, nükteli, teknolojik ve estetik açıdan ses getiren çalışmalar için kullanılmaktadır (1993, s. ix). Ancak Chilvers ve Glaves-Smith, avangart ve deneyselliği sanatsal tavır olarak birbirinden ayırır:

> [Deneysel Sanat] bazen göreceli olarak avangart ile eşanlamlı olarak kullanılır, ancak "deneyselik" genellikle sanatın sınırlarını malzeme ya da teknik açıdan genişletmek için daha açık bir istek sergilerken, avangart bünyesinde geleneksel teknikler içerisinde yeni ve kışkırtıcı fikirlerin dışavurumunu içerebilir (2015).

Derek Attridge bu görüşü destekleyerek "Sanatın deneysel niteliği, getirdiği yeniliğin düzeyi ile kavranılabilir" demektedir (2017). Benzer şekilde Andrew. D. Jameson, deneyselliğin düzeylerini terminolojik açıdan üç kategoriye ayırarak, farklı konuların geleneksel yöntem ve beğeniler içerisinde yenilikçi[6] tavırla işlenişi (inovasyon), geleneksel malzeme içerisinde öncü, çığır açan ve başlangıçta yadırganan sanatsal ifade biçimleri[7] (avangart) ve sanatta özellikle 1950 sonrasında gördüğümüz geleneklerden kopuş ve yeni malzemeler ile yapılan sanat anlayışlarına evrilişi (deneysellik) biçiminde ifade eder (2010).

Picasso'nun figüratif resim geleneğinden ayrıldığı tablosu *Avignon'lu Kızlar*, Calder'in "Devingen"leri, Cage'nin 1950 sonrası ortaya koyduğu, rastlantısal temelli yapıtlar, sanatta "deneysellik" başlığı altında değerlendirilen radikal tavırların örnekleridir.

1950 sonrası sanatı ve müziği açısından baktığımızda Paul Griffiths'e göre John Cage açısından deneysellik bir ilkedir ve modern sanatın deneysel olması gerektiğini öne sürmektedir. Deneyselden kasıt, geleneksel müzik ve notalama paradigmasında gördüğümüz gibi önceden tanımlanmış, hesaplanmış, düzenlenmiş bir zamansal nesne yaratmak yerine, ne sonuç alınacağının bilinmediği bir süreç ya da "ortam" oluşturulmasıdır (Aktaran Fırıncıoğlu, 2012, s. 44). Fakat bu "yeni müzik" için tek seçenek salt bir doğaçlama yöntemi değildir, bu nedenle "dikkatini hem müzisyeni özgür bırakacak hem de müzisyenin bellek ve beğenisini kullanmasını önleyecek 'olaylar' tasarlayıp bunlara uygun notasyonlar icat etmeye yöneltir" (Fırıncıoğlu, 2012, s. 44).

Deneysel müzik[8] ve beraberinde gelişen "deneysel notalama"nın[9] ilk örnekleri 1950'lerin başlarında besteci John Cage'in liderliğindeki New York Okulu tarafından ortaya konulmuştur; Morton Feldman'ın *Projection* (1950) ile Earle Brown'ın *Folio* dizileri (1950) bu

---

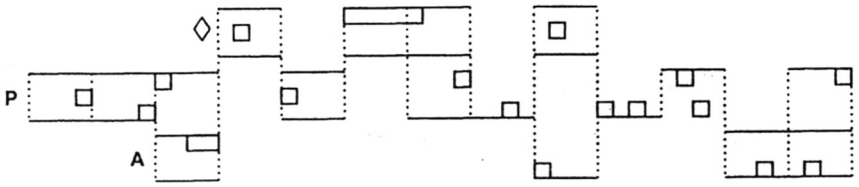
[6] Jameson, "yenilikçilik" (İnovasyon) kavramını kısaca "yeni bir şey tanıtmak" olarak tanımlar ve ana akım ticari sinemasından *Blade Runner* (1982) ve *Matrix* (1999) filmleri üzerinden örneklendirir. İki film de bilim kurgu türüne işlenebilecek yeni konular katmıştır (2010).

[7] Jameson, öncü (avangart) sanata Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* ve Schoenberg'in dizisel anlayışla yaptığı bestelerini örnek gösterir (2010).

[8] Deneysel müzik, 1950 sonrası plastik sanatlarda da görüldüğü gibi akımlara ayrılmıştır. En önemli akımlar Aleatori/Rastlamsallık, Elektronik Müzik, Elektroakustik Müzik, Fluxus, Deneysel Müzik Tiyatrosu, Minimalizm, Transetnisizm ve Doğaçlama'dır (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Experimental_music).

[9] David Gutkin, bakış açısı, yöntem ve uygulamaların çok çeşitlilik göstermesine dayanarak "deneysel notalama" yerine, müzik notalamasında "deneyler" ifadesini tercih etmektedir (2013).

anlayışın uygulanmış ilk örnekleridir (Görsel 3). Buna karşın kıta Avrupa'sındaki müziğin estetik ve düşünsel altyapısı, varolan geleneksel yazım ve avangart diziselcilik içerisinde tükenmeye yüz tutmuştur. Müzikte giderek artan perde, ritim ve tını kontrolünün beraberinde getirdiği bu sanatsal tükenmişliğe karşı, György Ligeti ve Iannis Xenakis müzikal yapının armoni, kontrpuan ve tematik yapıdan çok ses dokusu ve tınıya dayandığını savunmuşlar ve yapıtlarında bu anlayışı benimsemişlerdir[10] (Sansom, 2001, s. 29). Aynı zamanda bir mimar/tasarımcı olan Xenakis, yapıtlarında bilimsel ya da mimari kavramları grafik notalamaya dönüştürme yolunda özgün çalışmalar ortaya koymuştur.



Görsel 3. Morton Feldman, 1950, Projeksiyon I / Projection I. Researchgate. Erişim: 20.03.2020. https://www.researchgate.net/figure/Projection-I-by-Morton-Feldman-Copyright-C-1961-Used-by-permission-of-C-F-Peters_fig1_321896456

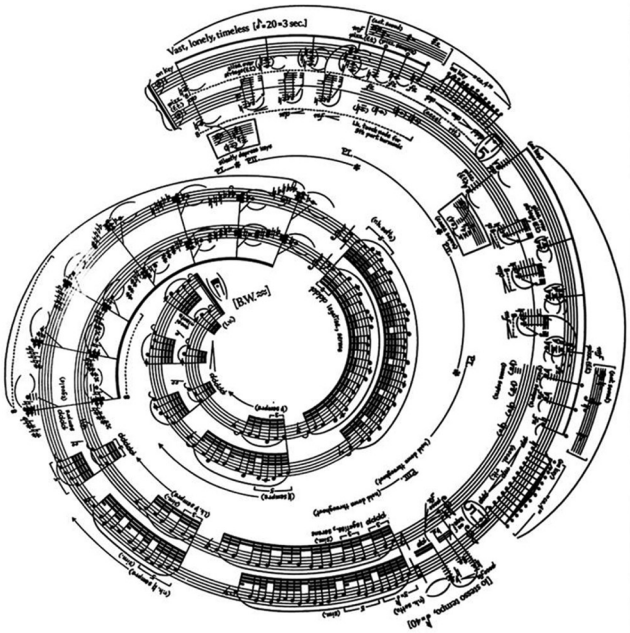
Müzikal-teorik tartışmaların "kendine özgü" (otonom) bir estetik anlayışa evrildiği bu süreç içerisinde ortaya çıkan "Müzikal Grafik" (*Musikalische Grafik*) terimi 1950'li yılların sonlarında soyut resimsel yapıtlarıyla da öne çıkan ve 1959'da Donaueschingen'de bestelerinden bir sergi düzenleyen besteci Roman Haubenstock-Ramati'ye aittir (Schröder, 2010). Besteci Karlheinz Stockhausen, bu oluşan yeni durumu "grafiğin müzikal yapıdan kurtuluşu" olarak ifade etmiş (Walters, 1997), ve ses ile görsellik arasında giderek kendini belli eden bu ayrışmayı 1959'daki Darmstadt Yaz Kursu'ndaki konferanslarında tartışmaya açmıştır (Gutkin, 2015, s. 177). Dönemin bakış açısı ve ironik sonuçları şöyle dile getirilmektedir:

> 1950'lerde besteciler, görselliğin sesin temsil etme eğiliminden vazgeçmeyi tartışmaya başladılar ve zaman zaman özerk "grafik" bir disiplin olarak dönüşmesi gerektiğini dile getirdiler. Aynı dönemde, özellikle grafik özgünlük sergileyen örnekler, galerilerde giderek daha fazla sergilendi ve sanatsal ürün olarak pazarlandı. Bu nedenle, "müzikal özerklik" tarihinde örnek teşkil edecek özgün müzik çalışmalarını boşa çıkarmaya yönelik en radikal girişimlerin, yapıt kavramının plastik veya resimsel sanat nesnesi olarak kavramsallaştırılan bir tür notalamaya dönüşmesi ironik bir durumdur (Gutkin, 2015, s. 177).

Grafik notalamanın bu hızlı ve beklenmedik gelişimi, müzik dilinde farklı arayışları da beraberinde getirmiş, John Cage ve Morton Feldman'ın savunduğu "belirlenmemişlik"e karşın Earle Brown ve özellikle Avrupa yakasından Anestis Logothetis ile Roman Haubenstock-Ra-

[10] Ligeti'nin "mikropolifoni" adını verdiği anlayışla bestelediği 1961 yılında ait *Atmosphères ve Volumina* adlı yapıtları bu bakış açısının ürünleri arasındadır (Griffiths, 2010, s. 147).

mati, yapıtlarında ortaya koydukları resimsel anlayış ile beraber "doğaçlama" kavramına yönelmişlerdir. Diğer yanda ise George Crumb ve Sylvano Bussotti[11] yapıtlarında geleneksel ve grafik notalama arasında görsel ya da simgesel köprüler kurmayı denemişlerdir (Görsel 4).



Görsel 4. George Crumb, 1971, Makrokosmos I – Spiral Galaksi / Makrokosmos I – Spiral Galaxy. Edition Peters. Erişim: 20.03.2020. https://edition-peters.com/product/spiral-galaxy-poster/tpr001

Döneminin görsel özgünlüğü ile öne çıkan örneklerinden biri de aynı zamanda grafik tasarımcı olan Cornelius Cardew'in *Treatise* (1963-67) adlı yapıtıdır. Yine aynı dönemde düşünür Nelson Goodman, *Languages of Art* (1968, 1976) adlı incelemesinde, notalamaya da uyarlayarak[12] "bireysel sanat ürünlerinin görsel özgünlüğü ile geleneksel notalamanın çoğaltılabilirliğinin karşıtlığı" olarak açıklanabilecek teorik sınırları çizmiştir (Vlagopoulos, 2012, s. 1081-1084). Tüm bu gelişmelerin sonucu ortaya çıkan disiplinlerarası "ses sanatı"

[11] Crumb, *Makrokosmos I* (1971) adlı yapıtında geleneksel notalamayı bölümler içerisindeki simgesel anlamlara göre spiral, haç, barış simgesi gibi yapılar içerisine yerleştirirken, Sylvano Bussotti ise *Pre tre sul piano* (1962) gibi yapıtlarında geleneksel nota portelerini kullanarak "seslendirenlerin hayal gücünü kışkırtmayı hedefleyen" soyut yapılar oluşturmuştur (Griffiths, 2010, s. 148).

[12] Goodman'a göre bir müzik parçası nota olarak çoğaltılabilir ve partisyona karşılık gelen herhangi bir seslendirme "otantik" olarak kabul edilir. Bu durum plastik sanatlar için geçerli değildir, ama "geleneksel" nota yazımında böyle bir ayrım yoktur. Goodman, basım teknolojisi ile çoğaltılabilen müzik veya edebi metinler gibi sanatsal eserleri tanımlamak için "Alografi" terimini kullanılmaktadır. Bunun karşıtı olan "Ortografi"de ise resim sanatında görüldüğü gibi sanatçının elinden çıkan tek bir yapıt "otantik" olarak kabul edilir (Vlagopoulos, 2012, s. 1081; Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Languages_of_Art).

düzleminde plastik sanatlar alanında ürün veren sanatçılar arasında da "müzik grafiği"ne yönelenler bulunmaktadır ve bu anlayış günümüzde de sürmektedir (Schröder, 2010).

Grafik notalama anlayışına, imge/ses ilişkisi bağlamında kendi döneminde ilgi ve kabul görmekle birlikte[13] yer yer kuşku ile bakıldığı da olmuştur[14]: Bir önceki kuşağın önemli bestecisi İgor Stravinski, Stockhausen'in *Zyklus*'u üzerine şu destekleyici olduğu kadar nükteli sözleri söylemiştir: "Bakması çok çekici, fakat insana neredeyse sese çevrilmesine gerek yok gibi geliyor." (Griffiths, 2010, s. 158).

"Belirlenmemişlik" Kavramı, Algı ve Görsel İletişim

1950 sonrası dönemde besteci/sanatçı/düşünür John Cage tarafından müzik terminolojisine kazandırılan "belirlenmemişlik" kavramı Avrupa sanat çevrelerinde "aleatori/rastlamsallık" olarak karşılığını bulmuştur (Griffiths, 1986, s. 96).

Stefan Kostka'ya göre "belirlenmemişlik" müzik sanatında "besteci tarafından daha az hakimiyet ve icracı için daha yaratıcı sorumluluk yönünde hareket etmiştir." Geleneksel paradigmada bir sanat/tasarım ürününden onu izleyen alıcıdan varolduğu haliyle değerlendirmesi öngörülür. "Belirlenmemiş" yapıt ise okuyucu, yorumlayıcı ya da seslendiriciden sanatsal üretim/iletişim sürecine katılmasını bekler. Kostka, belirlenmemişlik içerisinde seslendirenin seçimine bırakılabilecek öğeler arasında; ortam (enstrümantasyon), ifade (dinamikler vb.), süre (ritim ve tempo), ses perdesi ve formun yer aldığını da belirtir (Aktaran Çakaloz ve Özkişi, 2019, s. 477).

Grafik iletişimi müzikal kompozisyon çerçevesinde ele aldığımızda, bir yapıtı geleneksel nota dili ile kodlanarak sunulması yerine, yorumlanıp deneyimlenebilecek grafikler halinde görsel yönergeler ile karşılaşmaktayız. Seslendiren, bir anlamda görsel iletişim halkasını tamamlamak durumundadır ve bu iletişim sürecinde görsel uyaranları, kendi algıları ile birleştirerek somutlaştırma eylemine girer. Emre Becer, grafik iletişimin bu boyutu üzerine şu belirlemelerde bulunmaktadır:

> Görsel unsurlar, tasarım yüzeyleri içinde ve birbirleri arasında tasarım ilkeleri doğrultusunda bir ilişkiye girerler. (...) bu tür ilişkiler tasarım içinde bütünleştirici bir rol oynar. Ama bazen de bu birleştiricilik okuyucudan beklenir ve iletişim sürecine bizzat katılması istenir. Tasarımcı görsel unsurları öyle bir konumda yerleştirir ki, okuyucu bağlantıyı ilk bakışta fark edemez, parçaları akıl yürüterek birleştirebilir (1997, s. 32).

---

13 John Evarts, Erhard Karkoschka'dan 1966 yılında "35 çağdaş besteciden sadece beş ya da altısının hâlâ geleneksel notalamayı kullandıklarını" aktarır (Evarts, 1968, s. 407).

14 1950 kuşağı bestecilerinden İlhan Mimaroğlu çekincesini şöyle dile getirmiştir: "Bir görsel yaratıyı nota olarak görmemizde sakınca varsa bu ancak böyle bir yaratının kağıt üzerine geçirilmiş müzik olarak, demek oluyor ki, kendininkinden başka bir ortam içinde gerçekleştirilecek bir bildiriler dizgesi olarak kurulmamışlığı olabilir. Çünkü bir görsel yaratının yapısı, kuruluşu, ardındaki düşünce ve anlatımsal değerler hep kendi diliyle, kendi özdekleriyle gerçekleşmiştir." (Mimaroğlu, 1991, s. 86).

Belirlenmemişlik düzeyi yapıtlar arasında farklılıklar gösterir, kimi yapıtlarda bütünü kapsarken, diğerlerinde detaylarda yer alabilir. Farklı görsel algılar, itkiler nedeniyle ortaya çıkacak olası farklı kavrayışlar nedeniyle belirlenmemişliğin özellikle bütünü kapsadığı çalışmalarda her seslendirme, birbirinden çok farklı müzikal sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Evarts'a göre "Bu partisyonlara göre tek bir yapıtın varlığından söz edebilmek olanaksızdır, fakat her seslendirişte sonsuz seçenek arasından yeni bir 'gerçekleştirme' söz konusudur." Diğer deyişle, hiçbir seslendirme bir "sonuç" değildir (1968, s. 410).

"Belirlenmemişlik"i aynı adlı kitabında "Açık Yapıt" olarak adlandıran Umberto Eco'ya göre belirleyici unsur, sergilediği "hareketlilik" ile yapıtın farklı yorumlara "açık" olmasıdır ve bu durumu şöyle özetler:

> 1) "Açık" yapıtlar hareket ettikleri ölçüde yapıtı sanatçıyla birlikte yaratmaya davet eder. 2) Daha geniş bir çerçevede (türler içinde bir alt tür olarak "hareketli yapıt" anlamında) fiziksel olarak tamamlanmamış olmalarıyla birlikte yine de muhatabın keşfetmesi gereken ve tüm uyaranların algılanması sürecinde seçmesi gereken sürekli olarak yeni içsel ilişkilerin doğmasına "açık" yapıtlar vardır. 3) Her sanat yapıtı, gerekliğin poetikasına açık veya örtük bir biçimde uygun olarak yaratılmış olsa bile temelde her biri başka bir bakış açısıyla, farklı bir zevkle, farklı bir kişisel icrayla yapıta yeniden yaşam veren, sonsuz faklı biçimde okunmaya açıktır (2000, s. 93).

Geleneksel notalama, sınırları belli olan kodlanmış bir sistemdir. Bir metni fiziksel olarak varolan haliyle okumamız gibi, algı hedefleri kesindir ve görsel yorumlamayı gerektirmez. Grafik notalamadan oluşan "açık" bir yapıtı algılayış ise kodlamalar yerine görsel kanallar teorisi[15] ve Gestalt ilkeleri ile gerçekleşmektedir (Miller ve diğerleri, 2018). Görsel yapıları edinilmiş bir bilgi sonucu "aşağıdan yukarı" değil, Gestalt ilkelerinde edindiğimiz bütünsel algı ile "yukarıdan aşağı" kavrarız (Samberg, 2015). Seslendirenin yapıtı sunmasına kadar karşısında olan yapı muğlaktır. Seslendirme sürecinde ise seslendiren, detayları da değerlendirip sezgilerini de katarak bir sanat ürününü işitsel olarak somutlaştırır. Samberg, bu konuyu şöyle açmaktadır:

> Beynimiz gördüğünü mantıklı, dizgesel bir yapı olarak algılama eğilimindedir ama gerçekte bir yapı yoktur; bizler sadece sezgilerimizi kullanırız. Grafik notalamaya karşı oluşan itkiler, yaratıcılık, sezgi, bütünsel algı ve yorumlama ile tarif edilir. Bütünsel yaklaşım fikri, doğrudan Gestalt psikolojisine bağlıdır; ve bu bütünü parçalarına ayırmadan önce görüntüleri ve uyaranları bir bütün olarak algıladığımız fikrine dayanır. İzlerken veya yorumlarken gereksinim duyduğumuz "büyük resim" düşüncesini temsil eder. Görsellik ve notalama arasındaki ayrılık, grafik notalamanın neden bu kadar çekici göründüğüne dair bir açıklama sunar (2015).

Daha önce deneyimlenmemiş bu yaklaşım biçimi, en yalın haliyle perde/zaman ekseninde süregiden çok katmanlı bir görsellikten (örn. Xenakis, *Pithoprakta*), izlenebilecek olası yol-

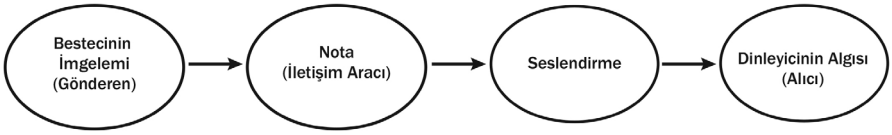
[15] Jacques Bertin'in konum, boyut, biçim, değer, renk, yönelim ve doku başlıklarıyla ifade ettiği görsel değişkenler teorisi. Tamara Munzner bu değişkenlere hareket, eğim, hacim ve mekânsal bölge başlıklarını da ekleyerek genişletmiştir (Miller ve diğerleri, 2018).

ları tercihlerimize bırakan gelişmiş görsel yapılara (örn. Stockhausen, *Zyklus*; Moran, *Four Visions*) ya da tamamen muğlak ve görsel yoruma dayalı görsel iletişim sürecinin tamamlanmasını izleyen/seslendirenden bekleyen, Cardew'in *Treatise* adlı çalışmasında görüldüğü gibi "müzik-ötesi bir estetik yapı" içerisinde olabilir (Lewis, 2010, s. 46).

Dolayısıyla grafik notalamada algı/yorumlama ilişkisi görsel kanallar ve Gestalt ilkelerinin yanı sıra, sezgilere de dayanmaktadır. Bellek ve deneyim bir müzisyenin yeteneklerinin anahtarıdır ve grafik notalama seslendirenin bu deneyimlerine sezgilerini katarak kullanmasını bekler. Bu konuda John Cage, notalamanın iletişim kurma amacı taşımasından çok, fikir üretmek için bir araç, etkileşim halindeki fikirlerin bir arayüzü ya da sezginin önünü açan bir rol üstlendiğini dile getirir (Aktaran Samberg, 2015).

Genel anlamda iletişim, gönderici ve alıcı olarak adlandırılan iki insan ya da insan grubu/kitlesi arasında gerçekleşen bir duygu, düşünce, davranış ve bilgi alışverişi olarak tanımlanmaktadır. Shannon ve Weawer'in genel iletişim modeline göre gönderici – mesaj – iletişim aracı – alıcı ile göndericiye dönüş yapan geribildirim şeklinde bir süreç izlemekte ve mesajla iletişim aracı arasında "gürültü" olarak ifade edilen ve süreci kesintiye uğratan olası etkenler yer almaktadır (Becer, 1997, s. 11-14).

Müzikte iletişim ise kısmen bu modele benzerlik gösterse de, kendisine özgü bir yapı sergiler. Shannon ve Weawer'ın modelinden yola çıkarak, bestecinin imgelemi ve dolayısıyla yaratısının, hem "gönderici" hem "mesaj" rolü taşıdığı söylenebilir. Besteci direktiflerini seslendiricilere sözlü aktarım yerine bir "iletişim aracı" olan nota ile dolaylı yoldan iletmekte ve seslendirme yolu ile dinleyiciye ulaşmaktadır (Lewis, 2010, s. 2). Sonuç olarak müziğin dinleyicinin algısına ulaşması ve yapıt hakkında oluşan düşüncelerin besteciye "geribildirim" olarak döndüğü söylenebilir. Saul Sternberg'in sırasıyla besteci (gönderici) – nota (iletişim aracı) – seslendirme – dinleyicinin algısı (alıcı) biçiminde bir aşamalar zincirini izleyen müzik iletişimi modelinin (Görsel 5) Lewis'in düşüncelerini desteklediği görülmektedir (Aktaran Palmer, 2015, s. 6-7).



Görsel 5. Saul Sternberg'in müzik iletişimi modeli, 1969. Erişim: 23.07.2020. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/281456302_Listening_Imagining_Performing_Melody_As_A_Life_Cycle_of_Musical_Thought

Ancak Brian Inglis, grafik notalamanın iletişim sürecinde bestecinin elinden çıkan "nota" ile "seslendirme" arasında "gürültü" (noise) olgusu ile karşılaştırılabilecek bir sınırın, farklı bir duruma geçişin varlığından söz etmektedir (2018, s. 4). Burada sözü edilen "gürültü", Shannon ve Weawer'in sözettiği mesaj ile iletişim aracı arasında süreci kesintiye uğratan etkenler yerine, seslendirenin karşısındaki görsel yapıyı edinilmiş deneyimleri ve sanatsal kavrayışı ile kendi algısı içerisinde ne şekilde yorumlayıp seslendirebildiği ile açıklanabilir. Bu da bir anlamda genel iletişim modelindeki "gürültü" kavramıyla benzeşmektedir.

Bu durumu soyut bir plastik sanat yapıtının algılanması, analiz edilmesi ve yorumlanmasında karşılaşabildiğimiz farklılıklara benzetebiliriz. Fakat "yorumlama"yı grafik notalamada çoklukla karşılaşılan belirsizlik, emprovizasyon ve şans gibi spontanlık ile ilişkilendirilen kavramlarla ele aldığımızda yeterli koşullar içerisinde yaratıcılık barındıran bir durum olduğu da muhakkaktır. Michels ve Vogel bu farklı durumu şöyle yorumlamaktadır: "Grafik notalama, müzikal geleneğin boyunduruğunu radikal biçimde kaldırır ve müzisyene kendini, çevresini, spontaneliğini gösterir: anlık integral ve yaratıcılık söz konusudur." (2015, s. 489).

Grafik Yöntemler

Grafik notalamada yapıtlar belirlenmiş (süre, ses yüksekliği, enstrümantasyon vd.) ya da belirlenmemiş elemanlar ve görsel yapılar sergileyebilir. Elde edilmek istenen etkiye göre yapıta özgü gösterge sistemleri denenebilir. Besteciler bu konulara açıklık kazandırmak için yapıtın basılı partisyonunda detaylı yönergelere yer vermişlerdir. Grafik notalama yöntemleri kendi doğası gereği çok fazla çeşitlilik gösterir ve bu nedenden ötürü kategorileştirme çabalarında farklı görüşler ortaya konulmuştur. Bu yöntemlerin ölçütleri belirlenmemişlik derecesinden, form, perde, ritim ve dinamik yoğunluk gibi farklı ve çeşitli katmanlarda olabilmektedir. Ancak görsel yapılar olarak ele aldığımızda farklı türevlere evrilebilen üç ana yöntemden söz etmek mümkündür.

Bunlardan en bilinen yöntem olan "Zaman/Perde Notalaması" ve olası uygulamaları besteci Michel Plourde tarafından şöyle ifade edilmektedir:

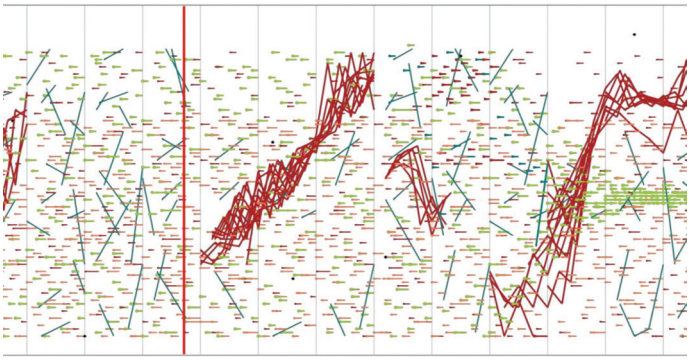
> -Sesler; küçük daireler, noktalar ya da dikdörtgenler gibi basit formlardan oluşabildiği gibi kimi zaman sadece ses partilerine bölünmüş çizgiler olarak da gösterilebilirler. Çizgilerin genişliği sesin uzunluğunu (süresini), yüksekliği ise ses perdesini gösterir. Soldan sağa akıştaki yön değişimleri (aşağı ya da yukarı) ses perdesindeki değişime işaret eder.
>
> -Süre ile beraber soldan sağa akıştaki çizginin yapısı (düz ya da kesik çizgiler) ses partilerinin girişi, süreleri ve ritmi gösterir.
>
> -Çizgi üzerinde süregiden yumuşak geçişler ise kromatik bir hareketi ya da bir sesten diğerine yapılan bir *glissando*'yu (kaydırma) gösterir.
>
> -Çizginin kalınlığının ya da görsel formunun akış sırasında değişme uğraması dinamiklerdeki (gürlük) değişimi gösterir.

-Akorlar ve ses kümeleri temel grafik elemanların farklı konfigürasyonları ile sunulabilir, ancak yatay çizgiler göreceli bir perdeyi gösterir.

-Dikdörtgenler perde ekseninde ne kadar dikey genişlerlerse müzikteki akorlar o derece genişler. Dikörtgenlerin yatay genişlemesi ise (x ekseni) akorların sürelerinin genişlemesi demektir (2017, s. I).

Partisyonda nota çizgisi (porte) ya da belirli bir ses perdesi yönlendirmesi yok ise, sesi gösteren görsel elemanlar "belirlenmemişlik"e gider ve seslendirenin sezgisi ile kararlaştırmasına bırakılır.

Xenakis, fizikteki kinetik gaz kuramından yola çıktığı *Pithoprakta* (1955-56) adlı yapıtında (Varga, 1996, s. 84) 46 partili yaylı çalgı yazısı içerisinde geleneksel notalama ile yazılması olanaksız girift *col legno*, *pizzicato* ve sürekli değişime uğrayan *glissando*'ları[16] zaman/perde notalaması içinde titizlikle işlemiştir (Görsel 6). Krystof Penderecki'nin geleneksel notalama anlayışını sadeleştirip grafiklerle dönüştürdüğü *Threnody* (1960) adlı yapıtı yine bu yöntemin ses perdesi belirlenmiş örnekleri arasındadır. Yapıt boyunca geleneksel porte anlayışı içerisinde *tremolo*'ların dalgalı çizgilerle belirtilmesi ve ses partilerinin çalınmama durumunda partisyonda yer almaması gibi grafik tavırlar göze çarpmaktadır. Ancak Morton Feldman'ın *Projection I* (1950) adlı yapıtında gördüğümüz gibi ses perdesini tamamen seslendirenin tercihine bırakan örneklerle de karşılaşılmaktadır.



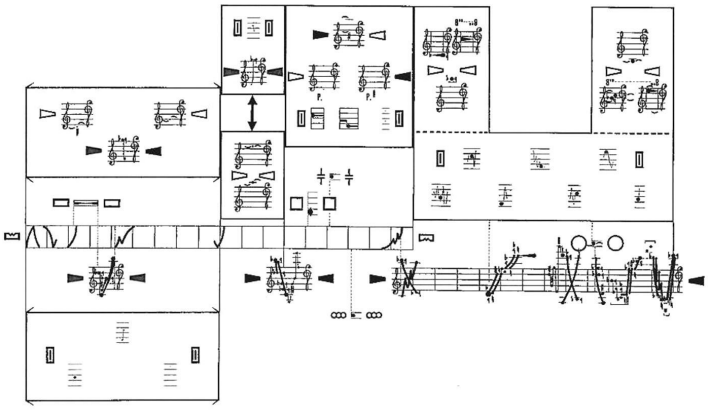
Görsel 6. Iannis Xenakis, 1955-56, Pithoprakta. Youtube. Erişim: 19.03.2020. https://www.youtube.com/watch?v=nvH2KYYJg-o

İkinci yöntem ise rastlantısal (aleatorik) uygulamaların görsel yapı içerisinde sunulmasıdır. Plourde bu anlayışı "Hücre Notalaması" (Cell Notation) olarak adlandırmaktadır[17] (2017, I). Seslendiren, besteci tarafından belirtilen bir yönerge doğrultusunda grafik yapı içerisinde yer alan ses gruplarından tercihine göre bir seçim yapar. Cage'in samanyolu haritası

[16] Genişletilmiş yaylı çalgı teknikleridir; *Col Legno* arşeyi tersine çevirip çalma, *pizzicato* parmakla çalma, *glissando* ise bir notadan diğerine kaydırarak çalma anlamına gelir (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Bowed_string_instrument_extended_technique)

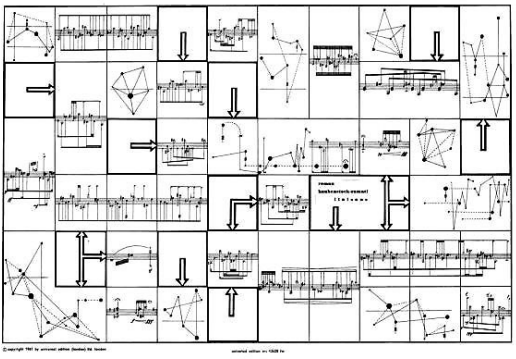
[17] "Izgara Notalaması" (Grid Notation) olarak da geçmektedir (Lewis, 2010, s. 21).

üzerine şeffaf nota kağıdının konulmasıyla elde edilebilecek rastlantısal ses hücrelerini gözeterek tasarladığı *Atlas Eclipticalis* (1964)[18] ve Stockhausen'in sabit, yatay düzlem içerisine serpiştirdiği ses kümelerini, geniş bir vurmalı çalgı grubundan belirli sınırlar içerisinde tercihler yaparak seslendirmesini öngördüğü *Zyklus* (1959) adlı yapıtı, bu yaklaşımın tutarlı örnekleri arasındadır (Görsel 7).



Görsel 7. Karlheinz Stockhausen, 1959, Çevrim / Zyklus. Stockhausen: Sounds in Space. Erişim: 19.03.2020. http://stockhausenspace.blogspot.com/2014/09/opus-9-zyklus.html

Bu yöntemde grafik yapıdan da görülebildiği gibi seçime bağlı kimi belirlenmiş öğeler, bütünsel bir belirlenmemişlik içerisinde işlendiği, ya da Cage örneğinde olduğu gibi rastlantısal yollar da izlendiği görülmektedir. Haubenstock-Ramati, *Mobile for Shakespeare ve Liaisons* adlı çalışmalarında hücre notalamasına yer vermiştir (Görsel 8).



Görsel 8. Roman Haubenstock-Ramati, 1958, İlişkiler / Liaisons. Open Music Library. Erişim: 19.03.2020. https://openmusiclibrary.org/score/334096bb-4ac5-4587-891a-7a52973e6997/

[18] Stockhausen, Cage'nin rastlantısal yaklaşımının farklı bir uygulamasını daha önce *Refrain* (1959) adlı yapıtında denemiştir. Seslendirmenin biçimini kararlaştırabilmek için dairesel formdaki basılı partisyon üzerine kendi etrafında dönen şeffaf bir cetvel kullanır (Savaş, 2008).

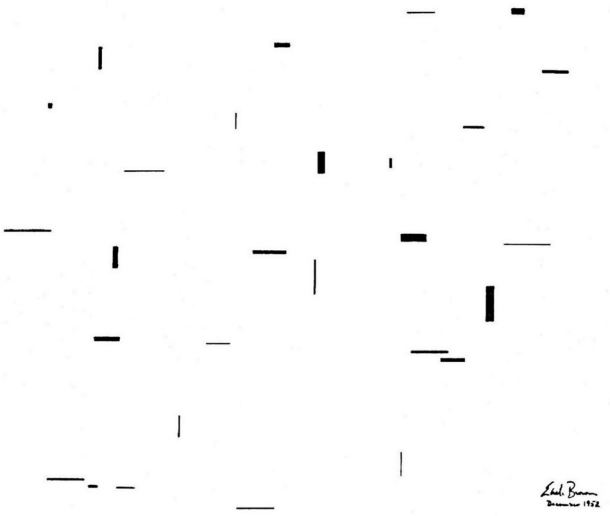
Üçüncü yöntem ise "Soyut Notalama"dır[19]. Müzik yazısı tamamen görsel yoruma açık, iki boyutlu bir yüzey üzerindedir. Kimi durumlarda detayları ve semantik karşılıkları partisyonda yönergelerle belirtilmek kaydı ile, sınırlamaya gidilmeksizin bestecinin görsel tasarım anlayışına göre soyut ya da resimsel biçimler halinde, her türlü görsel eleman ve yapı türetilebilir. Eserin süresi partisyonda belirtilir ya da yorumcunun tercihine bırakılır. Hangi sayfadan başlanacağı ve hangi yönden okunmaya başlanacağı da kimi yapıtlarda seçime bırakılmıştır. Görsel tasarım, bazı durumlarda perde/zaman notalaması ile benzerlikler gösterse de tamamen seslendirici tarafından öngörülemez bir "belirlenmemişlik"e sahiptir. Bu grafik yöntemde basit ya da karmaşık görsel yapılar içeren "alanlar" portesi olmayan nota kağıdına benzetilebilir. Bu anlayışın temel ilkesi bütünüyle "belirlenmemişlik" olmakla birlikte Plourde şu çıkarımlarda da bulunmaktadır:

> -Grafik elemanların yapıtın seslendirilmesi boyunca uğradığı biçimsel dönüşümler yapıtın karakterini ortaya koyar (*tremolo, glissando*, çapraz ses geçişleri vb. gibi).
>
> -Farklı renkler, farklı enstrüman partilerini gösterebilir.
>
> -Renk çemberinde yer alan farklı renkler, ses gürlüklerini gösterebilir.
>
> -Farklı renkler müzikteki değişken ruh hallerini gösterebilir.
>
> -Kimi zaman eser için yol gösterici bir "şefe" ya da yapıtın geleneksel notalamaya dönüşmüş haline gereksinim duyulabilir. Fakat ilke olarak yorumcu karşısındaki "görsel yapı"yı yorumlamak durumundadır.
>
> -Zaman/perde yönteminde olduğu gibi çizginin x/y koordinatında aldığı biçim ve kalınlık sesin gürlüğünü ve perdesini belirleyebilir.
>
> -Çizgiler ve biçimlerin oluşturduğu dokular, gürlük (piano/forte) ve yorumcunun ritmik artikülasyonunu belirleyebilir *(tremolo, glissando, crescendo, dimüniendo* gibi).
>
> -Partisyondaki kümelenmiş lekeler akorların genişliğini belirtebilir (2017, s. I).

Bu soyut anlayışın bilinen ilk örneğini Earle Brown, *December 1952* adlı grafik yapıtı ile ortaya koymuştur (Görsel 9). Tek bir sayfa üzerinde farklı kalınlık ve uzunluklarda dikey ve yatay olarak yerleştirilen siyah çizgilerden oluşan çalışmanın seslendirilmesi hakkında besteci "bir ya da iki enstrüman ve/veya ses ses üreten aygıt" olarak seslendirilebileceğini belirtmiş, fakat ses perdesi, ritim, tını, ya da süre hakkında hiç bir önermede bulunmamıştır. Yalnız, seslendirenin yapıtı algılayışına dair muğlak bir açıklamada bulunur: Eğer sanatçı partisyona geleneksel iki boyutlu bir yaklaşımı seçerse, çizgilerin kalınlığı "göreceli yoğunluk ve/veya (varsa) porteleri" göstermelidir. Fakat daha derinden, üç boyutlu bir şekilde görmeyi tercih ediyorsa, bir Calder devingenine benzetilebilir, bu durumda partisyonun öğeleri "sürekli dönüşüme ve değişime tabi olmalıdır". Bestecinin bu yönergelerine

[19] Plourde, "Alan Notalaması" olarak adlandırmaktadır (2017).

rağmen seslendirici, görsel elemanların soyut algısına dayanan bir sezgiselliğin yolundan gitmelidir (Lewis, 2010, s. 31-32). Brown'ın izinden giden tek sayfalık soyut kompozisyonların diğer örnekleri arasında Logothetis'in *Labyrintos* (1966) ve Haubenstock-Ramati'nin *Batterie* (1969) adlı yapıtları sayılabilir.



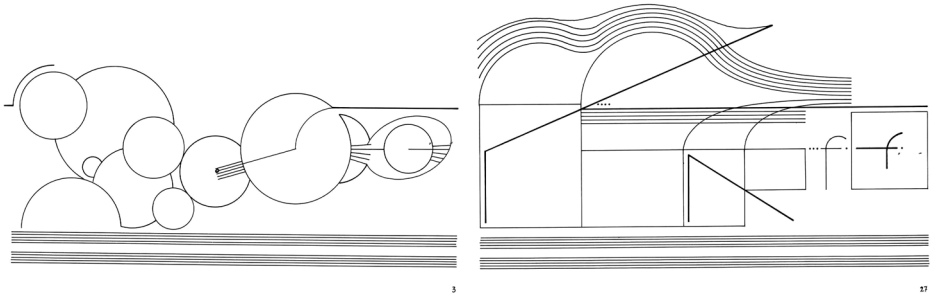
Görsel 9. Earle Brown, 1952, Aralık 1952 / December 1952. Bandcamp. Erişim: 20.03.2020. https://sfsound.bandcamp.com/track/earle-brown-december-1952-1952

Cornelius Cardew'in *Treatise* (1963-67) adlı 193 sayfalık geniş soluklu yapıtı aynı anlayışın en çarpıcı örnekleri arasında yer alır (Görsel 10). Aynı zamanda kendisi de bir grafik tasarımcı olan Cardew, yapıtın seslendirilmesine ilişkin hiçbir yönerge vermez, seslendirenin izleyeceği yolu kendisinin belirlemesini ister. *Treatise*, baştan sona bütün halde ardışık ya da birbirinden bağımsız tasarlanmış sayfalar olarak görülebilir. Yapıt boyunca yer yer farklı biçimlere de dönüşebilen, farklı yönlerde kesişen, birleşen, ayrışan çizgisel ya da dairesel soyut formlar göze çarpmaktadır. Yapıt boyunca, sayfa düzeninin altında süregiden, geleneksel müzik yazısına ait beş çizgili porte göze yer almaktadır; Lewis, bunun tüm bu görsel devinim içerisinde süregiden simgesel bir "hayat çizgisi"ne benzetir (2010, s. 35). Siyah-Beyaz sayfa düzeni, içerisinde seslendireni "gezinmeye" davet eden fazlaca beyaz alana sahiptir (Hall, 2020). Shaw, Gestalt ilkeleri bağlamında *Treatise* üzerine şu saptamalarda bulunmaktadır:

> Gestalt ilkeleri (yakınlık, benzerlik, devamlılık, tamamlama) yapıt boyunca tutarlı bir şekilde yinelenen görsel unsurlar ile örgütsel bir tasarım anlayışını sergiler. Ayrıca bu unsurların tutarlılığı perde, dinamikler, süre ve tını ile müzikal olarak yorumlanabilir (2018, s. 298).

Cardew ise yine kendisinin yazdığı, yapıtla ilgili görüşlerini dile getirdiği *Treatise Handbook*'da, yapıtın öncelikle bir "grafik ürün" olarak tasarlanmış olduğunun altını çizer:

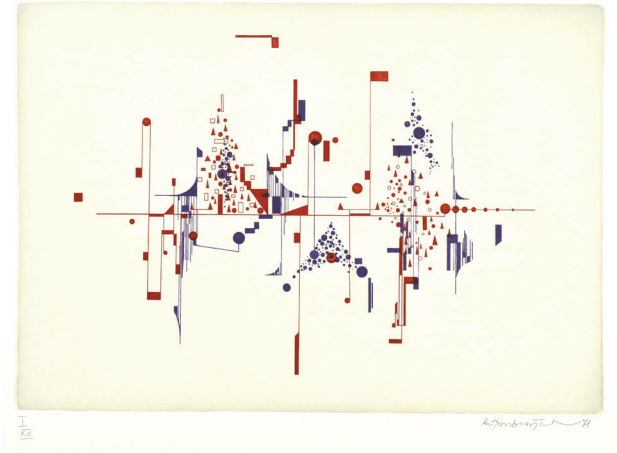
> *Treatise*, bir romanla benzerlik gösteren uzun, süregiden bir çizimdir. Ancak müzik ilkelerine göre düzenlenmiş ve müzisyenlerin seslendirmesine için gereken notalama amacıyla tasarlanmıştır. Bununla birlikte, partisyonda seslerin ve gürültülerin karşılıkları ve birbirleriyle olan ilişkileri tamamen grafik olan partisyonda anlam ifade etmez (1970, s. 11).



Görsel 10. Cornelius Cardew, 1963-67, Tez / Treatise. 3. ve 27. sayfalar. Nightingale. Erişim: 19.03.2020. https://medium.com/nightingale/treatise-a-visual-symphony-of-information-design-2ced33ef01a0

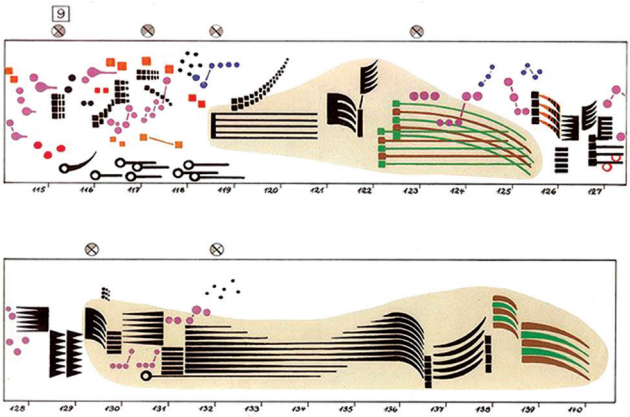
Benzer bir yaklaşım biçimini, Earle Brown gibi esin kaynaklarını Calder'in devingenlerinden alan Roman Haubenstock-Ramati'nin tamamen soyut şekillere dayanan grafik partisyonu *Konstellationen*'de (1971) görmekteyiz (Görsel 11). Grafik üretim yöntemleriyle çoğaltılan bu iddialı partisyon, yirmi beş panelde büyük farklılıklar sergilemeyen, benzer görsel dillere sahip konfigürasyonların meydana getirdiği biçimlerden oluşan, her görsel yapının bir sayfalık özgün baskılar ile temsil edildiği bir kümeler dizisidir. Görsel sanat açısından bakıldığında, kompozisyonun yirmi beş sayfası, tek bir sese dönüşmese bile kendi içerisinde tutarlı görsel ve estetik değerlere sahiptir. Yine de, partisyonun görünümünün inkâr edilemez çekiciliğinin ötesinde, Haubenstock-Ramati'nin grafik gösterim seçimi, sanatçının ve kompozisyonun yanı sıra seslendiren ya da izleyenlere sergilediği sonuçlar açısından da önemlidir. Aynı zamanda, Nelson Goodman'ın görüşlerini destekler şekilde, çalışmanın farklı bir dizgeye çevrilemezliği yönünden tasarlanmış olması da dikkat çekicidir. Daniel Barbiero, *Konstellationen* örneği üzerinden Soyut Notalama üzerine şu belirlemelerde bulunur:

> Bir kompozisyonu alan olarak kavramak, onu genel dokusu açısından kavramaktır. Bu, kompozisyonu alan olarak imgelemek, dokusal perspektifi özümlemek olarak ifade edilir: Diğer bir deyişle kompozisyonu veya onun gerçekleşmesini genel olarak iç ilişkileri açısından düşünmek, yoğunluk, tınısal kümelenme (benzerlik ve kontrast), dinamikler, yoğunluk vb. gibi unsurlar tarafından belirlenir. Yapıtı oluşturan görsel elemanlar arasındaki plastik ilişkiler çalgı ya da seslerin etkileşimini oluşturan faktörler arasındadır (2016).



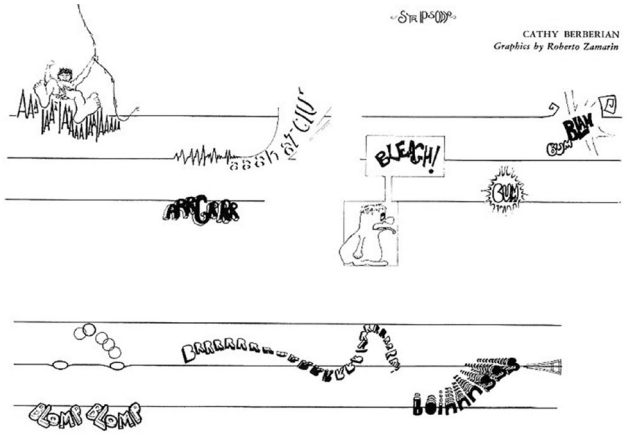
Görsel 11. Roman Haubenstock-Ramati, 1971, Takımyıldızlar / Konstellationen. Invaluable. Erişim: 18.03.2020. https://www.invaluable.com/auction-lot/ramati-haubenstock-roman-1919-1994-constellat-46-c-b02421cb29

Bu üç ana yöntemin dışında söz edilmesi gereken bir uygulama biçimi de elektronik müzik ya da doğaçlama müziğin belgelenmesi ve farklı kişilerce de seslendirilebilmesi amacıyla görsel tasarıma dönüştüğü "Okuma Notalaması"dır. Yazma/seslendirme sürecinin tersine çevrildiği anlayışın en başarılı örnekleri arasında grafik tasarımcı Rainer Wehinger'in 1970'te György Ligeti'nin Köln Radyosu stüdyosunda hazırladığı elektronik yapıtı *Artikulation* (1958) için görsel kanallar teorisinden yola çıkarak gerçekleştirdiği açıkça görülebilen senkronize tasarımı yer almaktadır (Görsel 12). Daha da ötesi, Wehinger'in görsel kodlaması görsel biçimlerin ses ile eşleştirildiği gelişmiş bir "bilgilendirme tasarımı" işlevi de ortaya koyar (Shaw, 2018, s. 295).



Görsel 12. György Ligeti, 1958, Artikülasyon / Artikulation, Reiner Wehinger'in 1971'de tasarladığı okuma notalamasından bir sayfa. The Hum. Erişim: 20.03.2020. https://blogthehum.com/2016/04/05/gyorgy-ligetis-artikulation-with-score-and-audio/

Grafik yorumlama, opera sanatçısı Cathy Berberian'ın isteği ile kendi doğaçlamalarından biri olan *Stripsody*'nin (1966) karikatürcü Roberto Zamarin tarafından eğlenceli görsel yansımalar biçiminde resmedilmesi ile farklı bir boyuta taşınmıştır; Zamarin, Berberian'ın seslendirdiği mekanik sesleri yine zaman/perde düzlemi içerisinde, yeniden yorumladığı bilinen çizgi roman karakterleri ve bu anlayışa özgü görsel ses efektleriyle işlemiştir (Görsel 13). Yapıtın esin kaynakları Batman televizyon dizisi olduğu kadar Roy Lichtenstein'in *Pop Art* sanatına yakın görünse de asıl kaynağı Charles Schultz'ün *Peanuts* adlı karikatür bandı dizisidir (Verstraete, 2014, s. 114). Bir çizgi romanın sayfalarına dönüşen sessel yapı, Berberian'ın kendi görsel algısı ve seslere getirdiği görsel yorumlama biçimini de gözler önüne serer.



Görsel 13. Cathy Berberian, 1966, Stripsody, Roberto Zamarin'in 1971'de tasarladığı okuma notalamasından bir sayfa. Cycle Arts Visuels. Erişim: 20.03.2020. https://edu.ge.ch/site/avrosset/onomatopee/

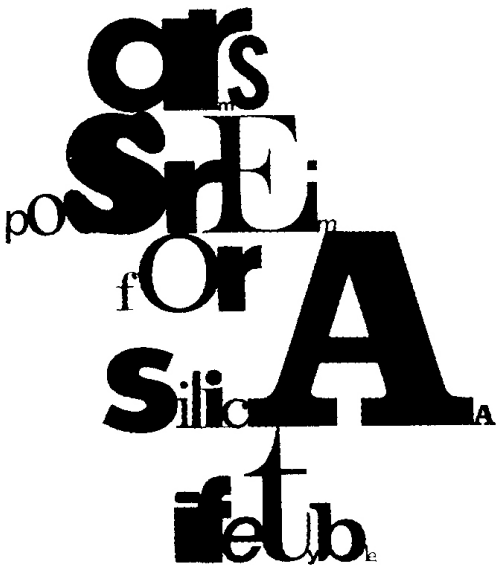
Farklı Disiplinler İçerisindeki Uygulamalar

Disiplinlerarası bir anlayış sergileyen grafik notalamanın yer yer resim, enstalasyon ve "müzik tiyatrosu" gibi farklı sanat disiplinleri ile birlikte ele alındığı, sergilemelerde yer aldığı ve basılı olarak yayımlandığı da görülmektedir.

John Cage, Roman Haubenstock-Ramati ile birlikte grafik notalamayı plastik sanatlar içerisinde değerlendirme denemeleri yapan ilk sanatçılardan biridir. Fırıncıoğlu'nun belirttiği gibi, grafik notalama denemeleri ışığında gençlik yıllarındaki ilgi duyduğu resim, sanatçı için müzikle kesişen yeni bir alan haline gelir,[20] özellikle 1970'li yılların sonunda gravür

[20] Kostelanetz, Cage'in "... bu grafiksel notasyonlar başkalarının beni müzik dışı grafik çalışmaları yapmaya davet etmesine neden oldu. Karşılığında, bunlar da benim daha da grafiksel müzik notaları yazmama yol açtı." dediğini söylemektedir (Aktaran Fırıncıoğlu, 2012, s. 45).

ile ilgilenen sanatçının bu alandaki çoğu yapıtı başlıca müzelerin koleksiyonlarında yer almaktadır. Kağıt üzerine taşlar koyup çevresinden konturlar çizdiği resimsel çalışmaları, kimi yapıtları için grafik notalamalara da dönüşmüştür. Yayımladığı çoğu kitaba birer "sanatçı kitabı" gözüyle yaklaşan Cage, seslendirilmek üzere tasarladığı mezostiklere[21] çokça yer vermiştir (2012, s. 45-63). Özellikle "M" adlı kitabında gördüğümüz Letraset ile yaptığı mezostikler (Görsel 14), aynı zamanda tipografik tasarımlardır.



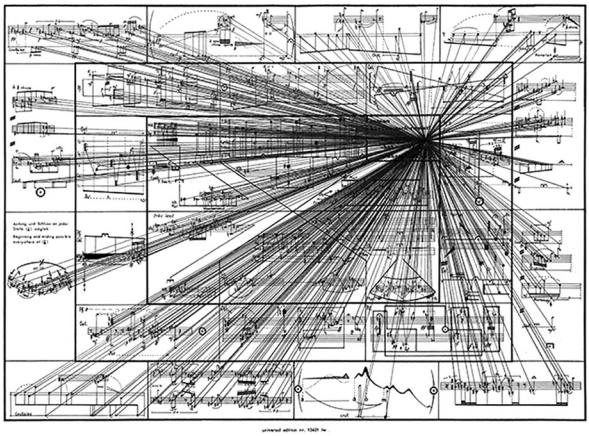
Görsel 14. John Cage, 1973, Mezostik: Mantar Kitabı / Mushroom Book.
Cage, John. (1973). *M: Writings '67-'72*. Middletown, Conneticut: Wesleyan University Press, s. 159.

1969 yılında John Cage ve Alison Knowles editörlüğünde grafik notalamanın geldiği aşamayı sergilemek amacıyla 269 bestecinin grafik notalama örneklerine yer verilen *Notations* adlı kitap, kendi dönemi içerisinde ufuk açan örnekler sunmasının yanı sıra disiplinlerarası bir yaratıcılığı da yansıtmaktadır. Günümüzde grafik tasarım üzerine de çalışmalar yapan bir müzikolog olan Teresa Sauer'in küratörlüğünde dünyanın farklı ülkelerin sanat merkezlerinde canlı performanslarla birlikte sergilenen ve kitaplaşan *Notations 21* adlı etkinlik, bu örnekleri Cage ve Knowles'in Notations kitabının bıraktığı yerden günümüze getirmektedir. Sauer, grafik notalama ile ortaya çıkmış yapıtları "görsel sanat" olarak değerlendirmektedir. Kitapta doğrudan notalama şeklinde tasarlanmış örneklerin yanı sıra, Fluxus akımının öncülerinden Alison Knowles'in çeşitli doğal ya da yapay nesneleri, ozalit kağıtları üzerine yerleştirip baskılarını alarak oluşturduğu ve duvara yansıtılarak seslendi-

[21] Mezostik: Dikey yazılmış bir cümlenin yatay metnin satırlarıyla kesişeceği şekilde düzenlenmiş şiir ya da metin (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Mesostic).

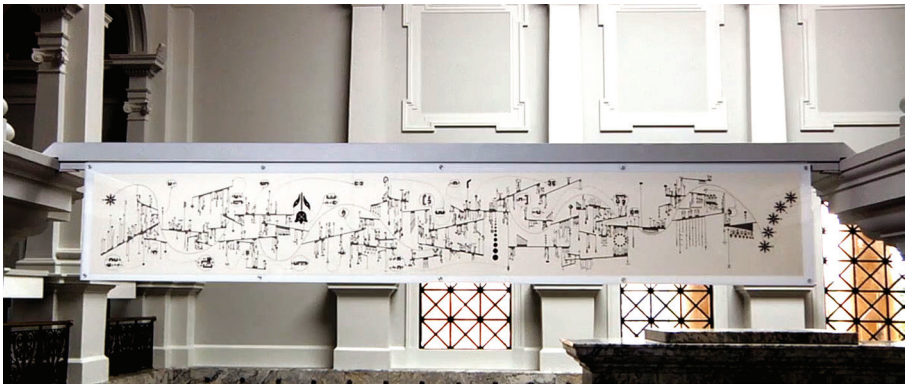
rilen yapıtları ile, Marina Rosenfeld'in süregiden bir görüntü üzerinde dikey bir şeridin belirlediği alanların emprovize edilmesi şeklinde tasarladığı video enstalasyonu *White Lines* gibi raslantısal çalışmalara da yer verilmiştir (Timin, 2008).

Grafik notalamanın disiplinlerarası uygulamalarına ait çok sayıda örnek arasında Marco Fusinato ve Mark Applebaum'un son yıllardaki çalışmaları dikkat çekmektedir. Fusinato, üzerinde 2007'den bu yana çalıştığı ve günümüzde de süregiden *Mass Black Implosion* adlı dizisinde, Cage, Cardew, Kagel, Haubenstock-Ramati ve Logothetis gibi 1950 sonrası bestecilerin yapıtlarının kopyaları üzerinde sanatsal denemeler yapmıştır; grafik notalama alanları üzerinde bir merkez noktası belirleyip tüm grafik elemanlardan üzerinden bu noktaya doğru çizgiler çekerek görsel anlamda içe doğru bir patlama etkisi yaratmış, böylelikle yapıtların kendine özgü görsel grafik dinamiklerini de vurgulayarak varolan notalama örneklerine özgün yorumlar getiren resimsel çalışmalar elde etmiştir (Görsel 15).



Görsel 15. Marco Fustinato, 2007, Shakespeare İçin Devingen, Roman Haubenstock-Ramati / Mobile for Shakespeare, Roman Haubenstock-Ramati. Marco Fustinato. Erişim: 19.03.2020, http://marcofusinato.com/art/mass-black-implosion/

Mark Applebaum'un Cantor Arts Center Museum'da sergilediği 22 metre eninde 12 bağımsız panelden oluşan ve sergileme süresince 45 sanatçı ya da grup tarafından doğaçlanarak seslendirilen *The Metaphysics of Notation* (2008) adlı yapıtı, grafik notalama ile enstalasyonun buluşmasını gözler önüne seren benzersiz örneklerden biridir (Görsel 16). Bu çalışmada mekân ile birleşen "belirlenmemişlik" kavramı, tüm seslendirmelerin farklı ve öngörülemez olduğu, mimari ve akustik elemanları da kullanan bir sanatsal bir yapı haline gelmektedir (Arnold, 2010).



Görsel 16. Mark Applebaum, 2008, Notalamanın Metafiziği / The Metaphysics of Notation. Vimeo. Erişim: 19.08.2019. https://vimeo.com/14469188

Sonuç

Geçtiğimiz yüzyıl ortasında ortaya çıkan radikal sanat akımlarıyla eş zamanlı olarak gelişim gösteren ve varlığını günümüzde de sürdürmekte olan deneysel notalama anlayışı, geleneklerden ayrılan müzik dilinin grafik yöntemlerle ifade edilebilmesi düşüncesi üzerine kurulmuş, duyma ve görme edinimleri ile yaratıcı görsel tasarım arayışlarının bir sentezi olarak kendini göstermiştir. Müzik dilinin deneyselliği yapıtların görselliğine de yansımış, seslendirme amaçlı tasarımlar görsel nitelikleri ile de varlık gösterebilme durumuna gelmiştir.

Geleneksel notalama yerleşik bir sistem olarak sürekliliğini koruyacaktır; deneysel yöntemler ise alternatif sistemler oluşturmayı hedeflemeksizin kendi yolunda ilerleyerek müziğin iletişim dilini görsel tasarım ile buluşturmuş, nota yazısının sınırlarını ve niteliğini çok katmanlı biçimde genişletmiştir. Deneysel notalama örneklerinin birer tasarım ürünü olmaları, araştırmada da görüldüğü gibi, varlıklarını farklı sanat ve iletişim alanları içerisinde de sürdürebilmelerine olanak tanımaktadır. Dolayısıyla bu anlayışın disiplinlerarası boyutlarda da sürdürülebilir olduğu gözlemlenmektedir.

Grafik çözümler, farklı düzeylerde karşımıza çıkan "belirlenmemişlik" kavramı içerisinde izlenebilecek "yol haritaları" oluşturarak, deneysel müzik çalışmalarının iletişimsel gereksinimlerine tutarlı ve yaratıcı nitelikte cevaplar vermek durumundadır. Araştırmada yer verilen düşünce, yöntem ve örneklerin ışığında, yaratıcı çözümlere araştırma ve deneylerle ulaşılabileceği sonucu ortaya çıkmaktadır. Sözkonusu yaratıcılık, kimi deneysel notalama çalışmalarının görsel sanatlara yakın bir duruş sergilemesine de olanak tanımıştır; ancak izlenen örneklerin görsel algıyı hedefleyen birer "yol haritası" olma niteliği, temel işlev olan görsel iletişimi öncelikli bir konuma getirmektedir. Deneysel notalama yöntemleri, bu nedenlerden ötürü müzik sanatının yanı sıra görsel tasarım bağlamında da değerlendirilmeye ve araştırılmaya açıktır.

Kaynakça

Arnold, Robert. (21 Ekim 2010). There's No Sound in My Head: Mark Applebaum's Metaphysics of Notation [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/14469188

Attrige, Derek. (2017). What Do We Mean by Experimental Art?, *Angles: New Perspectives on the Angrophone World.* Erişim: 27.10.2020. https://journals.openedition.org/angles/962

Avant-garde. (t.y.). collinsdictionary.com sözlüğü. Collins. Erişim: 12.07.2020. https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-thesaurus/avant-garde#avant-garde__1

Barbiero, Daniel. (2016). Roman Haubenstock-Ramati: An Open Field of Closed Sets, *Perfect Sound Forever*. Erişim: 26.08.2019. http://www.furious.com/perfect/haubenstock.html

Becer, Emre. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Cardew, Cornelius. (1967). *Treatise Handbook*. London: Edition Peters.

Chilvers, I., Glaves-Smith, J. (2015). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art.* Oxford: Oxford University Press. Erişim: 13.07.2020. https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191792229.001.0001/acref-9780191792229

Çakaloz, P., Özkişi, Z. G. (2019). 20. Yüzyılda Müzikte Belirlenmemişlik Uygulamaları ve Yeni Notasyon Biçimleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 56. s. 473-486. Erişim: 25.07.2019. http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1555864255.pdf

Eco, Umberto. (2016). *Açık Yapıt*. (T. Esmer, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Evarts, John. (1968). The New Musical Notation – A Graphic Art?. *Leonardo,* I, s. 405-412. Erişim: 24.07.2019. https://www.jstor.org/stable/1571989?seq=1

Fırıncıoğlu, Semih. (2012). Giriş. Semih Fırıncıoğlu (Haz. ve Çev.). *John Cage, Seçme Yazılar*, s. 1-75. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Gombrich, Ernst Hans. (2009). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Griffiths, Paul. (1986). *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Music*. New York: Thames and Hudson.

Griffiths, Paul. (2010). *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press.

Gutkin, David. (2013). Unsettling the Score: Experiments in Notation, Part I, *The Pew Center for Arts & Heritage*. Erişim: 08.07.2020. https://www.pewcenterarts.org/post/unsettling-score-experiments-notation-part-i

Gutkin, David. (2015). Notation Games: On Autonomy and Play in Avant-Garde Musical Scores. Fabian Czolbe. David Magnus (Ed.). *Notationen in Kreativen Prozessen*, s. 167-191. Würzburg: Königshausen & Neumann. Erişim: 30.07.2019. https://www.academia.edu/9224980/Notation_Games_On_Autonomy_and_Play_in_Avant-Garde_Musical_Scores

Hall, David. (2020). Cardew's Treatise: The Greatest Musical Score Ever Designed. *Musings on Design, User Experience, Culture and Working Life*. Erişim: 12.09.2019. http://davidhall.io/treatise-score-graphic-notation/

Inglis, Brian. (2018). Towards an Analytical Framework for Graphic Scores, and a Proposed Typology. *Middlesex University Research Repository*. Erişim: 07.08.2019. eprints.mdx.ac.uk/25905

Jameson, Andrew D. (2010). What Is Experimental Art?. *Big Other*. Erişim: 07.07.2020. https://bigother.com/2010/03/12/what-is-experimental-art/

Kostelantetz, Richard. (1993). *Dictionary of the Avant-Gardes*. Chicago: A Capella Books.

Lewis, Kevin D. (2010). *A Historical and Analytical Examination of Graphic Systems of Notation in Twentieth-Century Music*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). University of Akron, Ohio.

Michels, U., Vogel, G. (2015). *Müzik Atlası*. (S. Uçar, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Miller, M., Häußler, J., Kraus, M., Keim, D., ve El-Assady, M. (2018). *Analyzing Visual Mappings of Traditional and Alternative Music Notation*. Konferans: 3rd Workshop on Visualization for the Digital Humanities, Berlin. Erişim: 20.08.2019. https://www.researchgate.net/publication/327836752_Analyzing_Visual_Mappings_of_Traditional_and_Alternative_Music_Notation

Mimaroğlu, İlhan. (1991). *Elektronik Müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Palmer, Caroline. (2015). Listening, Imagining, Performing: Melody As A Life Cycle of Musical Thought. *Music Perception*, 33, s. 3-11.

Plourde, Michel. (14 Haziran 2017). Music Stuff With Spock #8: How to Read & Write Graphic Notation - Part One [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=oGxS-6YnYmfg

Plourde, Michel. (27 Haziran 2017). Music Stuff With Spock #9 : How to Read & Write Graphic Notation - Part Two [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=LreDyyOi1yE

Samberg, Hannah. (2015). Philosophy of Music: Graphic Scores and the Brain. *Eukaryon*, 11. Erişim: 03.08.2019. https://www.lakeforest.edu/live/news/5516-philosophy-of-music-graphic-scores-and-the-brain?preview=1

Sansom, Matthew. (2001). Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation. *Leonardo Music Journal*, 11, s. 29–34. Erişim: 04.02.2020. https://www.academia.edu/895855

Savaş, Mesruh. (2007). *Rastlantısal Müzik Uygulamalarında Düşünsel – Estetik Altyapı.* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). T. C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Savaş, Mesruh. (2008). Notalama Sistemlerinde Deney ve Yenileşme. *Musiki Dergisi*. Erişim: 29.10.2019. http://www.musikidergisi.net/?p=760.

Shaw, Heather. (2018). Understanding Moiton Literacy Through Systems and Behaviors. Brian Stone, Leah Wahlin (Ed.) *The Theory and Practice of Motion Design: Critical Perspectives and Professional Practice*, s. 293-311. New York: Routledge.

Schröder, Julia H. (2010). Graphic Notation and Musical Graphics. *See This Sound*. Erişim: 28.10.2020. http://www.see-this-sound.at/compendium/maintext/78/1.html#textbegin

Timin, Alyssa. (2008). Picturing Music: The Return of Graphic Notation. *New Music USA*. Erişim: 26.07.2019. https://nmbx.newmusicusa.org/picturing-music-the-return-of-graphic-notation.

Verstraete, Pieter. (2014). Cathy Berberian's Stripsody: An Excess of Vocal Personas in Score and Performance. Karantonis, P., Placanica, F., Sivuoja-Kauppala, A. ve diğerleri (Ed.) *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, s. 111-139. New York: Routledge. Erişim: 27.02.2020. https://www.academia.edu/11159395/Cathy_Berberians_Stripsody_An_Excess_of_Vocal_Personas_in_Score_and_Performance

Vlagopoulos, Panos. (2012). *Is It All Autographic? Samples From Musical Avant-Garde of the 60s.* 12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennal Conference of the European Society for Cognitive Sciences of Music. Thessaloniki, Greece. Erişim: 28.09.2019. https://www.academia.edu/2093419/Is_It_All_Autographic_Samples_from_the_Musical_Avant-Garde_of_the_60s.

Walters, John L. (1997). Sound, Code, Image. *Eye*, 26. Erişim: 02.11.2019. http://www.eyemagazine.com/feature/article/sound-code-image

Wikipedia. Erişim: 13.07.20. https://en.wikipedia.org/wiki/Experimental_music

Wikipedia. Erişim: 28.07.20. https://en.wikipedia.org/wiki/Mesostic

Wikipedia. Erişim: 17.08.19. https://en.wikipedia.org/wiki/Eye_music

Wikipedia. Erişim: 20.10.19. https://en.wikipedia.org/wiki/Languages_of_Art

Wikipedia. Erişim: 29.10.20. https://en.wikipedia.org/wiki/Bowed_string_instrument_extended_technique