ASOS JOURNAL

The Journal of Academic Social Science

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 107, Ağustos 2020, s. 242-263

ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.44433>

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
23.06.2020

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
29.08.2020

Arş. Gör. Dr. Deniz Cemal KOŞAR

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
denizckosar@gmail.com

SESİ GÖRMEK YA DA GÖRÜNTÜYÜ DUYSUN; ANTİDİSİPLİNER BİR İFADE OLARAK GÖRSEL NOTASYON

Öz

20. yüzyıl başında ortaya çıkan sanatsal ve kültürel gelişmeler yüzyılın ikinci yarısında yankı bularak geleneksel birçok sanatsal anlayış ve pratiğin değişmesine neden olmuştur. Postmodern tartışmaların içerisinde yükselen bu değişimlerin en önemlilerinden bir tanesi modernleşmenin uzantısı olan kurumsallaşma ya da uzmanlaşma görüşlerinin eleştirilmesi sonucu ortaya çıkan disiplinlerarası ya da antidisipliner anlayışların ortaya çıkışıdır. Bu süreçte müziğin yazımı olarak *notasyon*, sesin bir nesne olarak ele alınması, elektronik müziğin ortaya çıkışı ve özellikle 1950 sonrasında müzikte *belirlenmemişlik* düşüncesinin gelişmesiyle değişime uğramış, konvansiyonel notasyon yerine görsel alana sızarak çeşitli imgeleştirmelerin ve resimsel ifadelerin kullanıldığı *görsel / grafik notasyon* adı verilen antidisipliner yöntem kullanılmaya başlamıştır. Görsel sanatlar ile işitsel sanat alanlarının sınırlarının belirsizleşti(rildi)ği *görsel notasyon* bu bağlamda muğlak bir alanda kalmakta ve araştırmalarda daha çok müzik alanına ait teknik bir sorun ve/ya çağdaş bir çözümleme olarak ele alınmaktadır. Makalede konuya bu açıdan yaklaşılmakta, daha çok müzik tarihi içerisinde ele alınan ve görsel sanatlarla olan bağının genellikle arkaplana atıldığı bu değişimin izleri görsel sanatlar içerisindeki bağlantılarda aranmakta ve tartışılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Çağdaş Sanat, Görsel Notasyon, Grafik Notasyon, Antidisiplin, Deneysel Sanat.

SEEING THE SOUND OR HEARING THE IMAGE; VISUAL NOTATION AS AN ANTIDISCIPLINARY EXPRESSION

Abstract

The artistic and cultural developments that emerged at the beginning of the 20th century resonated in the second half of the century, causing many traditional artistic insights and practices to change. One of the most important of these changes, rising from postmodern debates, is the emergence of interdisciplinary or antidisiplinary understandings that result from criticizing the views of institutionalization or specialization, which is the extension of modernization. In this context, notation as the writing of music, the handling of sound as an object, the emergence of electronic music, and especially after 1950, the idea of indeterminacy in music developed. The antidisiplinary method, called *visual / graphic notation*, which uses various images and pictorial expressions by leaking into the visual field instead of conventional notation, has begun to be used. The visual notation in which the boundaries of the visual arts and auditory art areas are obscure, in this context, it remains in an ambiguous field and is mostly considered as a technical problem or a contemporary analysis of music. In this article is approached from this point of view, and the traces of this change, in which the connection with visual arts are generally taken into the background, are discussed and discussed in the connections within the visual arts.

Keywords: Contemporary Art, Visual Notation, Graphic Notation, Antidisiplinary, Experimental Art.

Giriş

Notasyon ya da nota yazımı genelde sanat, özelde müzik alanına ait teknik bir unsur olarak tarihsel süreç içerisinde değişimler geçirmiş ve konvansiyonel bir yapı kazanmıştır. Ancak, 20. yüzyıl sonrasında sesin bir tını problemi ve malzeme olarak temel alınması ve sesin neliği üzerindeki tartışmalar ve üretimlerle müziğin yazımı ya da ifadesinde kimi değişikliklere duyulan ihtiyaç nedeniyle bu konvansiyonel görüş bozulmuştur. Bestecilerin kendilerini ifade etme yollarıyla boğuştuğu bu süreçte geleneksel yöntemlerin yetersiz kalması nedeniyle müzik disiplininin sınırları dışında metotlar kullanılarak farklı bir ifade alanı oluşturmaya çalışılmıştır. Bu süreçte, görsel sanatlar ile işitsel sanatlar alanındaki kimi sınırların muğlaklaştığı bütüncül sayılabilecek denemeler olsa da postmodern sorgulamalarının getirisi olarak müzik yazımının doğası teknik bir unsurdan yani araçtan amaca geçiş yapacak denemelere kadar evrilmiştir. Söz konusu nota yazım denemelerinin görsel niteliğini içerik olarak, grafik alanındaki seslerin görsel yapıya dönüşmesini sağlayan ve yazınsal-görsel iletişimi oluşturan harflerin tipografi bağlamında incelenmesine benzetmek mümkündür ve ayrıca yazının neliği, kaligrafinin doğası ve kaynağına dair sorgulamalara da oldukça benzemektedir. Yani basit bir işaretleme sisteminden bağımsız bir ifade biçimine ve kendi içerisinde plastik bir dili olan yapıtlara dönüştüğü görülmektedir. Diğer taraftan kimi notasyonlar müzik yapıtını aşacak şekilde anlamı iletebilmek için soyut semboller, resimler ve metinler kullanılarak üretilirken, kimi notasyonlar ise hala deneysel olarak müziği de ifade etmektedirler. Bu da söz konusu tüm üretimlerin tanımlanmasını, kategorilere ayrılmasını zorlaştırmakta, görsel sanatlar alanına sızarak

antidisipliner bir yapıya dönüşmektedirler. Dolayısıyla konunun tartışılması ya da incelenmesi bu bağlamda da ayrıca önem kazanmaktadır.

Görsel 1: Geleneksel notasyon örneği, Frederic Chopin, *Prelude Op. 28, No. 7*, 1838-39 (solda)

Görsel 2: Görsel/grafik notasyon örneği, Earle Brown, *Aralık 1952, 1952* (sağda)

Notasyonun Gelişimi

Notasyon, müzik yapıtını oluşturan yapıların (sesler, susku, iniş, çıkış gibi) çeşitli işaretlerle simgelandığı bir yazım tekniğidir. Bu yazım tekniğini doğuran temel unsur, müziğin geçici doğasından ve dolayısıyla değişime ya da unutulmaya açık bir ifade biçimi olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü müzik, seslerin zaman içinde düzenlenişidir ve art ardalığı, yani zamansallığı vurgulamaktadır. Müzik diline, işitsel-zamansal dil denilmesinin kaynağı da buradan gelmektedir (Soykan, 2015, s. 248).

Seslerin yazımına duyulan ihtiyacın tarihsel olarak ilk örnekleri, Sümerler'in *Çivi Yazısına* benzer bir yazıyı müziklerini ifade etmek için kullandıkları yazıtlarda görülmüştür. Babilliler'den sonra Eski Mısırlılar'da oradan da İbrâniler ve sonraları Habeşler gibi diğer Sami kavimlere de aktarılan bir müzik yazımı bulunmaktadır. Hatta, Yakın Doğu medeniyetiyle ilgileri olmayan Çinliler ve Hindûlar'da da kendilerine ait müzik yazımı bulunmaktadır (Ak, 2009, s. 28-29).

Görsel 3: Alman müzikolog Hans Hickmann tarafından 1956 tarihli *Firavun Müzikolojisi: Eski Mısır'da müzik sanatının evrimi üzerine çalışmalar* (*Musicologie pharaonique: études sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne*) adlı kitabında anlatılan 6 Eski Mısır müzik notalarına ait parşömenlerden bir parça, M.Ö. 5. ve 7. yüzyıl.

Her ne kadar çeşitli müzik yazımları olsa da günümüzdeki konvansiyonel notasyonun gelişim başlangıcı, Batı müziğinin kökeni olarak, Mezopotamya ve Mısır kültürüyle ilişki içerisindeki Yunanlılar'ın kullandığı müzik yazımında yer almaktadır. 9. ve 13. yüzyıllar arasında Orta Çağ'da kilise ve manastırlardaki icracılara ezgilerin iniş çıkış hareketlerini belirtmek ve bu ezgileri hatırlamalarını sağlamak amacıyla sözler üzerine yazılan işaretlerden türetilen *neumalar* kullanılmıştır (Tohumcu, 2006, s. 21). Eski Yunancada “nefes” ya da “işaret” anlamında kullanılan kavram, Orta Çağ Latinesinden İngilizce'ye geçmiştir (Oxford, 2005). Hristiyan kutsal metinlerinin yarı-melodik okunuşundaki yapıları not etmek için kullanılan *neumaların* o dönemki kullanımına, yarı-melodik okuma anlamına gelen (Yunanca'daki ekphonesis) *ekfonetik notasyon* adı verilmiştir. *Ekfonetik notasyondaki neuma* kullanımı bir şefin elinin hareketlerini temsil eden harfler, noktalar veya şeflik figürleri içermektedir (Rankin, 2018, s. 34-35).

13. yüzyıl başındaki ses sürelerinin uzun ve kısa ayrımını ifade eden modern tartım kalıplarının kullanımı, günümüzdeki nota yazımına evrilecek nota değerlerinin belirtilmesinin ilk aşaması olarak kabul edilmiştir (Tohumcu, 2006, s. 30). Böylece alfabetik yapının esas olduğu dönemden müziğin kendisine has işaretlerini kullanmaya başladığı *neumalara*, daha sonrasında gelişen oranlı yazım ve ölçekli notasyonlarla 17. yüzyıldan itibaren günümüzde kullanılan nota şekil ve yazımına doğru evrilen bir süreç gerçekleşmiştir.

Nota yazımının ortak bir işaret sistemine dönüşmesi, ayrıntıların kesinliklerin ve açıklamaların artmasına yardımcı olmuş, böylece, tersi bir durum olması beklenirken ironik bir şekilde, besteci ile icracı arasındaki ayrımı giderek belirginleşmiştir. Buradaki bağlam, icracının yazımın belirsizliğinin taşıdığı açıklığı kendi yorumuyla doldururken yani yapıtı yeniden oluştururken işaretlerin çokluğu, yazımın ayrıntılar içermesi ve yapıtın kesinliğiyle bu iktidarın ikiye ayrılmasıdır. Böylece, yazılı partiyonun kendisine ait bir alanı oluşmaya başlamıştır.

Alfabetik dönemde bile yazımın karakteristiğini paylaşan ve bu bağlamda görsel bir ifade biçimini taşıyan işaretleme sistemi gerek *neumalarda* gerek daha sonra gelişen notasyondaki

işaretlemelerle görme duyusunu farklı bir şekilde kullanacak kaligrafik unsurları da içerisinde barındırmıştır. Sanatçının el yazısının kaligrafik değerlerini taşıyan yazım örnekleri ya da alışılmışın dışındaki yazımlar bazı bestecilerin elinde çeşitli imgeleştirmelerle farklı ifade biçimlerine dönüşmüştür. Ancak bu erken dönem biçimsel arayışlar içerik olarak zayıf olduğu için salt süsleme şeklinde ya da dekoratif unsurlarla kendini göstermiştir.

Görsel 4: Baude Cordier, *Belle, Bonne, Sage*, 14. yüzyıl

Müzikteki ifadeyi biçimlendiren unsur olarak müzik yazımı, *neumaların* kullanıldığı yarı ezoterik dönemin içerisinde barındırdığı açık yapıdan dolayı yapının oluşturulmasından (beste) sonraki süreçte de yapının değişimine ve bir anlamda bestenin sonraki temsillerinde yapının kolektif bir yapıya dönüşmesine olanak sağlamıştır. Ancak buradaki kolektif unsur günümüzdeki kolektivite anlayışından farklı ve örtük yapıdadır, yani amaç değil salt araç konumunda ve doğrudan tercih edilmeyen bir niteliktedir. Söz konusu bu önceden hazırlanmaksızın aynı zamanda hem besteleme hem de seslendirme niteliği müziğin doğasında bulunmaktadır ve örneğin *Halk Müziği* bu şekilde herhangi bir ön hazırlık olmaksızın doğaçlayarak çalmaya ve söyleyişe dayanmaktadır. Diğer taraftan yazılı müzik Eski Yunan'da yaygınlıkla uygulanmasına rağmen özellikle Hristiyanlığın ilk yıllarında artık geçerliliğini yitirmiş, kilise müziği doğaçtan söyleyişe dayandığı için unutulmuştur. Ama zamanla, melodilerin saflığını korumak ve dinsel törenlerin tutarlılığını sağlamak amacıyla, notalama yöntemlerinin geliştirilmesi gerekmiştir. Söz konusu süreçte, kilise şarkıcılarının doğaçlamayla söylemekten vazgeçmemeleri ya da Gregor melodilerinin yine doğaçtan söyleyişlerle süslenmesi, değiştirilmesi, çokseslilik getirmiştir. Ancak, bununla birlikte, müziğin evrimine çoğu kez engel olan kilise, şarkıcıların dinsel müziği özgürce söylemelerini istemediği için 16. yüzyıl ortalarında *Trent Konseyi* tarafından doğaçtan söyleyiş yasaklanmıştır (Mimaroglu, 2012, s. 138).

Çoksesli müzik bestecilerinin karmaşık yapıtları ve doğaçtan söyleyişle yapıtlarının bozulmasını, icracılar tarafından değiştirilmesini istememeleri 16. ve 17. yüzyıldan günümüze kadar gelen konvansiyonel notasyonun altyapısını oluşturmuştur. Söz konusu bu altyapı, Batı müziğinin tampere sistemi ve tonal yapısıyla birlikte, modernleşmenin bir ürünü olarak kendi içerisinde giderek keskinleşmiş ve katı kurallar silsilesine dönüşmüştür. Bu kısıtlayıcı nitelik

birçok sanatçının yapıtlarının yazımında kendini göstermektedir. Örneğin, Ludwig van Beethoven'ın duyguyu ön olana çıkarabilme ve bir dışavurum çabası içindeki *Missa Solemnis* notasyonunda kurallara uymanın kendisi için çok fazlaymış gibi karalamalar, dipnotlar ve işaretlerle geleneksel gösterimin kısıtlamalarından kurtulmaya çalıştığını hissedebilmek mümkündür (Görsel 5).

Görsel 5: Ludwig van Beethoven, *Missa Solemnis*, *Re* majör, *Op. 123*, 1819-1823

Görsel Notasyonun Altyapısı

Fransız Devrimi'nin etkileri ve ortaya çıkan toplumsal değişimlerle özgürlük, birey olmak gibi bağlamlarla karakterize olan Romantizm, daha fazla içe dönük ve duygusal dışavurumu içeren bir anlayışla sanat alanında kendisini göstermiş ve sanatsal ifade biçimlerinde esnemeleri beraberinde getirmiştir. Ancak, bu süreçte sanatsal ifade biçimlerinde önemli değişimler olsa da teknik bir problem olarak nota yazımının kurallarının esnetilmesi ya da temelden sorgulanması zamanın ruhu bağlamında ancak 19. yüzyıl sonuna denk gelmektedir. *İzlenimci* müziğin temsilcisi Claude Debussy'nin yapıtlarındaki kromatik çözümlemelerin artık yeni bir ifade biçimine doğru evrilen bir anlayışın habercisi olduğunu hem müzik hem notasyon açısından görebilmek mümkündür. Çünkü, daha sonra gelişecek olan ve tonal yapının dışına taşan kromatik anlayışla beraber, geleneksel armoninin minör ve majör yapısına karşıt olarak arıza ve işaretlerinin yoğun kullanımına ihtiyaç duyulacak, bir yapıtta tek bir tonalite yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulacak, bununla yetinilmeyip tonalite düzeni yerine kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeriyle ilintisine dayanan ve bunun dışında önceden belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yazı geliştirilmesi gerekecektir. Bu süreç, özgür biçimlerin araştırılmasına ve hazır kalıplara uymayan bir yapı anlayışının geliştirilmesine ortam hazırlamıştır (Mimaroglu, 2012, s. 124). Bu bağlamda

değişim hem yazım hem de icracı için ayrıca bir soruna doğru evrilmekte, nota yazımının ve dolayısıyla okunması işlevinin sıkıntıya girmesiyle müzik dili ve gramerinin de yenilenmesi ihtiyacını beraberinde getirmektedir.

Arnold Schönberg'in ilk örneklerini verdiği *atonalite* ve/veya *dizisellik* denilen yeni anlayış 20. yüzyılın önemli müzik akımı haline gelmiştir. İlk yapıtlarını daha çok kromatik armoni tekniği içinde bestelemiş olan Schönberg daha sonra *12 ton* adı verilen bir sistem içinde yapıtlarını bestelemeye başlamış, öğrencileri olan Anton Webern ve Alban Berg de aynı teknik ve yöntemle yapıtlar üreterek tekniği geliştirmişlerdir. Schönberg ve öğrencilerinin ortaya koymuş olduğu bu yeni akıma *İkinci Viyana Okulu* adı verilmiştir. *12 ton müziği*yle yeni bir müzikal ifade biçimini öneren Schönberg, kromatik yapıyla tüm seslere demokratik bir yaklaşım sergilemiş ve yapıtlarında 12 sesin kullanımında herhangi bir kısıtlama ihtiyacı olmayan ancak bir sesin kullanımından sonra diğer sesleri kullanmadan tekrar o sese dönlmemesini içeren bir dizi kurallar ortaya koymuştur.¹ Tüm arızalı seslerin kullanılması demek olan bu öneri, geleneksel notasyon ile ifade etmenin neredeyse olanaksız olduğu bir noktaya gelmiştir. *Dışavurumcu* müziğin temsilcisi olarak kabul edilen Schönberg, aynı zamanda görsel sanatlar alanından Vasili Kandinski gibi önde gelen sanatçıyı da etkilemiş, seslerle yaratılan ifadenin renk ya da maddi formlarla ifade edilip edilemeyeceğine dair Kandinski'ye ilham vermiştir.

Görsel 6: Vasili Kandinski, *Kompozisyon 8*, 1923

1911'de Schönberg'in bir konserine giderek oldukça etkilenen ve kendisine bir mektup yazan Kandinski, Schönberg'in müziği için *anti-geometrik* ve *mantık karşıtı* (*antilogical*) tanımını kullanmış ve bugünün müzikteki *uyumsuzluğun* (*dissonance*)'un yarının *uyumu/ahengi* olacağını belirterek sanatsal görüşlerinin ortaklığını vurgulamıştır (Hahl-Koch, 1984, s. 21). Yaklaşık bir hafta sonra, Kandinski'nin mektubuna yanıt veren Schönberg, mantık karşıtlığını "sanatta bilinçli iradenin ortadan kaldırılması" olarak tanımladığını belirtmiş, sanatın bilinçaltı dünyasına ait olduğunu ve sanatçının bunu doğrudan dışavurması gerektiğini vurgulamıştır (s.

¹ 20. yüzyılın müzik sanatına getirdiği en önemli dil yeniliği olarak kabul edilen önce tonal düzenin yıkılması, sonra da yıkılan düzen yerine yeni bir düzenin, 12 nota düzeninin kurulmuş olmasını ve tonaliteyi yıkan ilk kişi olarak Arnold Schönberg'e atfedilmiş olmasına rağmen aynı dönemde bir başka Avusturyalı kuramcı ve besteci Josef Matthias Hauer de kromatik gamın 12 notasını "Tropen" adı verdiği bölüklere ayırmıştır (Bkz. Mimaroglu, 2012, s. 152).

23). Bu karşılıklı etkileşim sonrası Kandinski, soyut resimlerinde seslerin yarattığı psikolojik etkinin peşinden giderek renkleri belli değerler ile simgeleştirerek resimler yapmış hatta yapıtlarında müzik yapıtlarındaki isimlendirmeleri kullanmıştır (Görsel 6). Nitekim Kandinsky'nin yapıtlarında, nota yazımındaki kaligrafik değerleri ya da müzikal bir yapıtın iniş çıkışlarına benzeyen formları görmek mümkün olduğu kadar müziğin soyut etkisine dair biçimsel arayışları da gözlemlemek olanaklıdır.

Diğer taraftan, Schönberg'in müzik yapıtları dışında 70'den fazla yağlıboya resmi, 160 kadar da suluboya çalışmasının olması tonal müziğin sınırlarını yıkan bir sanatçı için pek de göz önünde bulundurulmayan bir bilgidir. Yapıtları arasında otoportre ve portre, manzara çalışmaları dışında soyut çalışmalarının da olması, hatta 1910'da yaklaşık 40 resminin Viyana'da sergilenmesi ve 1911 sonlarında Kandinski, Henri Rousseau, Robert Delaunay ve David Burlyuk gibi döneminin önde gelen sanatçıların sergisinde birkaç yapıtının sergilenmesi (Hahl-Koch, 1984, s. 164-166) oldukça önemlidir. Bu bağlamda, her ne kadar somut bir açıklamaya bağlı ilişki söz konusu olmasa da seslerin arasındaki tonal ilişkiyi/hiyerarşiyi terk etmek gibi önemli ve öncü bir girişimin ve bu girişimin altyapısını oluşturan *antidisipliner* yaklaşımın izlerinin Schönberg'in resimlerinde saklı olduğunu reddetmek hata olacaktır.

Ressam mı yoksa müzisyen mi olacağı konusunda ayırmda kalan Paul Klee'de de müzik ve görsel sanatların arasındaki etkileşime dair farklı bir ifade biçimine rastlanılmaktadır. Klee'nin sanat anlayışında resim, sadece imgenin müzikalitesi ya da ritmindeki duraklama gibi soyut bir anlamda değil, aynı zamanda, düzleme aktarılmış müzikal bir ideogram gibi daha somut bir anlamda da karşımıza çıkmakta, resmin müzikal bir ritmin grafik yazımı haline geldiği görülmektedir. Müziğin grafik bir eşdeğeri olabileceğini öne süren Klee'nin *Kırmızı Füg* yapıtı sesin yüksekliği, kesintiye uğramalar ve partiyonun kromatik yapısı sadece aynı anlamı vermekle kalmayıp aynı zamanda müziksel bir referans verecek bir grafik haline dönüşmektedir ve saf bir ses olarak var olabilirlik kipini de beraberinde taşımaktadır (Farago, 2011, s. 178-179). Başka bir ifadeyle Klee bu yapıtlarında, *sesi göstermek* ya da *görüntüyü duyurmak* için form arayışına girmiştir. 1910'lu yıllar boyunca sanat üzerine yazdığı metinlerin çoğunu müziğe ayırmış olan Klee'nin bu resimsel yaklaşımı *görsel notasyon* için öncü bir bakış açısı niteliğindedir.

Görsel 7: Paul Klee, *Kırmızı Füg*, 1921

1. Dünya Savaşı'na doğru gittikçe gerilen dünya siyasi ve kültürel ortamı, 20. yüzyılın başında modernliğin en uç noktası olarak görülebilecek sorgulamalar ve denemelere gebe bir ortam oluşturmuş, özellikle savaşın getirdiği yıkımla modern düşünceye olan inancın sorgulanmasına neden olmuştur. *Yeniye ve ilerleme* düşüncesine olan inancın kırılması beraberinde savaşın ardından dünyayı yeniden kurmayı/kurgulamayı savunan keskin bir modernist kesim ile diğer yanda aydınlanma ve modernliğin insanlığa savaşı getirebilecek kadar başarısız olduğu düşüncesiyle yeni oluşumlar arayan ve bu durumu sorgulayan bir kesimi ortaya çıkarmıştır. Bu sorgulamaların sanattaki en önemli temsilcileri *Fütüristler* ve *Dadacılar*dır.

Öncülüğünü F. T. Marinetti'nin yaptığı, ilk manifestosu 20 Şubat 1909'da Marinetti tarafından yayımlanan, *Fütürizm* o güne kadar ki en radikal sanat akımlarından birisidir. Sanatın hemen her alanından temsilci ve manifestolarıyla biçim bulan Fütüristler, yeni bir dünya için yeni bir sanatı arzulayan metinleriyle geçmiş ile var olan bağların tamamıyla koparılmasını, ancak bir yıkımın sonrasında bir inşanın mümkün olacağını önermişlerdir. *Fütürist Akşamlar* adını verdikleri etkinliklerle kendilerinden söz ettirmişler, görsel sanatlar alanında *Kübizm* ve *İzlenimcilerin* etkileri altında kalarak bağımsız bir dil geliştiremeseler de düşünceleri ve yaklaşımlarıyla birçok sanatçı ve akımı etkilemişlerdir. Her ne kadar görsel sanat tarafında düşüncelerinin tam yansıması olan güçlü bir biçim geliştiremeseler de müzik alanında bu iddialarının karşılığı bulunmaktadır ve ilk kez müziğe ve sese radikal bir bakış açısı sunmuşlardır. *Fütürist Akşamlarda*, izleyicileri kışkırtacak şekilde şiirler okumuş ve performanslar gerçekleştirmişler, *gürültü müziği* adını verdikleri konserler düzenlemişlerdir. 11 Mart 1913 tarihinde *Fütürist* Luigi Russolo, *Gürültülerin Sanatı* başlıklı manifestosunu yayımladığında, sanayileşme ve kentleşmenin beraberinde getirdiği seslerin yani gürültülerin yeni bir doğa olarak varlığına dikkat çekmiş ve yeni müziğin bu seslerle, gürültülerle yapılmasını önermiştir (Russolo, 1986). Günlük yaşamda gürültü olarak nitelediğimiz her türlü sesi bir sanat olarak gören Russolo, örneğin, otomobilin, uçağın motorlarının, lokomotifin, şantiye ya da fabrikaların gürültüsü gibi her türlü sesin bir sanatsal yapıya sahip olduğunu belirtmiş ve böylece sesin bizzat kendisine bakışı da öncelemiştir. Bu gürültüleri ortaya çıkarabilmek için bir enstrüman ailesi olan *Intonarumori*'yi üretmiştir. Russolo'nun bu yaklaşımı ve manifestosu, yaygın bir akustik genişleme ve yükselme duygusunun yanında modernitenin kendisinin zorunlu ifadesi gibi görünen işitsel ve zamana bağlı sanatlarda modern yaşamın yeni karışıklık ve uyumsuzluklarıyla başa çıkma ve kendini bunlara uydurma arzusunu fabrika sirenlerinin, trafik gürültüsünün ve modern kentin seslerinin müziksel biçim ve potansiyelini serbest bırakmıştır (Connor, 2005, s. 222).

Görsel 8: Luigi Russolo, *Intonarumori*, 1913

Diğer taraftan, *Dadacılar*, modernist dünya görüşünün bir sorgulaması olarak kültürel ve sanatsal alana yıkıcı bir şekilde yaklaşmışlar “sanat öldü, yaşasın sanat” gibi paradoksal bir mottoyla sanatın temel değerlerini kökten sorgulamışlardır. *Anti-sanat* düşüncesiyle gerçekleştirdikleri etkinlikleri, üretimlerini çeşitli yayınlarla desteklemişlerdir (Bkz. *Dada 391* ve *New York Dada* dergileri). Sanatta *rastlantısal* olana dikkati çekmişler, ilerlemeci ve doğrusal görüşü eleştirmişler, savaş zamanı tarafsız bir ülke olan İsviçre’nin Zürih kentinde *Voltaire Kabare* adını verdikleri mekânda sergiler, konserler, performanslar ve şiir gibi disiplinlerin ve sanatsal formların sınırlarını bilinçli bir şekilde ihlal ettikleri etkinlikler düzenlemişlerdir. *Dada*, *Fütüristler*deki gibi müzik manifestosu ya da pratikleriyle öne çıkmasa da, *rastlantısallık*, *şans*, *otomatizm* gibi düşünceleri, yaklaşımlarıyla halefi olan *Gerçeküstücülük* ve 20. yüzyıl müziği üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Bu etki, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında New York’taki Edgard Varèse, Stefan Wolpe, Morton Feldman ve John Cage gibi öncü sanatçılar üzerinde büyük oranda kendisini göstermiştir. Örneğin, *Dadanın* öncülerinden ve *Voltaire Kabare*’nin kurucusu Hugo Ball’ın, *Fütürist* Marinetti’nin “parole in libertà” yani özgür sözcükler diye adlandırdığı, gramer ve söz diziminin kurallarından kurtararak özgürleştirdiği sözcüklerden yola çıktığı *sözcüksüz* ya da *ses şiirleri* ve Tristan Tzara’nın rastlantısallığı öne çıkaran simültane şiirleri ses olarak müziğe ve fonetik olarak şiire odaklanan önemli yaklaşımlardır (Huelsenbeck, 1951, s. 24). Bu bağlamda *Dadacı* hareket hem deneysel olarak müziğin gen yapısını sorgulamakta hem de fonetik şiir denemeleri görsel ve işitsel arasındaki ilişkiye dair radikal bir sorgulamaya dönüşmekte böylece notasyon için öncü üretimler haline gelmektedirler (Görsel 9).

Görsel 9: Man Ray, *Fonetik Şiir*, 1924

Hugo Ball'un *Karawane* kompozisyonu üçlü vokalin (Trio Exvoco) bir araya geldikçe daha sesli ve daha gırtlaktan bir şekilde büyüdüğü müziğe ve ses olgusuna farklı bir bakışa davet etmekte, bilinen bir form anlayışını deforme etmektedir (Jones, 2016). Başka bir *Dadacı* örnek, *hazır-yapıt* düşüncesiyle öne çıkan ve günümüz sanatı üzerinde büyük etkisi olan Marcel Duchamp'tır. 1912'den 1915'e kadar müzikal fikirler üzerine çalışmış ve iki müzik yapıtı ve müzikal bir olayı gösteren bir not ile kavramsal bir yapıt ortaya koymuştur. İki kompozisyonun biri üç ses içindir ve diğeri mekanik bir alet için bir parçayı bileşim sisteminin bir açıklaması ile tamamlamaktadır. Bunlardan ikisi *şans* ve *rastlantısallık* bağlamında oluşturulmuştur, ancak her durumda yöntem farklı tutulmuştur. Üçüncü parça, küçük, başıboş bir kâğıt parçasıyla ilgili kısa bir nottur (Kotik, 1991). Duchamp, *İşitme Engelliler İçin Müzik Egzersizleri* (*Exercices de musique en creux pour sourds*) adıyla önerdiği müzik yapıtında, icracıya yalnızca “Kabul edilen / konvansiyonel sayıda müzik notası verildiğinde, yalnızca çalınmayanları ‘duy’.” direktifini vermiş ve böylelikle 1950 sonrası ortaya çıkacak olan müzikte *rastlantısallık* düşüncesinin ilk örneğini de ortaya koymuş olmaktadır. 1913 yılında *Yeşil Kutu* (*The Green Box*) adlı kendi özel koleksiyonun içerisinde yer alan ve iki parçalı *Erratum*² *Müzikali*'nin birincisinde, tiz ve bas nota anahtarları ve arızalarını kâğıda yazılmış 25 notadan oluşan rasgele düzenlenmiş bir sırayla sunmakta, parçaları koordine edecek hiçbir ritmik belirti vermemektedir. İkinci *Erratum Müzikali*'nde de *Bekarları tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, meme*) ek başlığını kullanmış³, geleneksel müzik sembolleri olmadan yalnızca sayıların ve harflerin açıklayıcı notlar ve diyagramlarını müzik notaları olarak kullanmış ve “ardıllık sırası kaprisle değiştirilebilir” ve parça “bitemez” (Hayward, 2008) gibi ifadelerle yapıtın tamamlanabilmesi için icracının yaratıcılığını da gerekli kılmıştır.

² “Yazım hatası”, “dizge hatası” anlamına gelen özel bir ifade.

³ Duchamp'ın Büyük Cam olarak da bilinen yapıtı yaklaşık 8 yıl süren (1915-23), iki cam arasında çeşitli malzemelerle hazırladığı yapıtının isimlendirmesi de Bekarları tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (*La mariée mise à nu par ses célibataires, meme*) aynı şekildedir.

Duchamp, müziğiyle görsel sanatlarda, özellikle *Dada Hareketi*'nde belirginleşen bir yaklaşım olarak *antidisipliner* bir anlayışı ortaya koymuş, salt yetenekli profesyoneller için değil, herkesin yaratma gücünün var olduğunu göstermiştir. Duchamp'ın müzik eğitimi ve alt yapısının eksikliği üretimde ve kompozisyonlardaki keşfi için olanaklar sağlamıştır. Ayrıca, Duchamp'ın bu yaklaşımı 1913'teki hâkim müzik sahnesinden tamamen bağımsız olmakla beraber görsel sanatlarla da ara bir form olarak bağ oluşturmakta ve farklı bir bakış yaratmaktadır.

Görsel 10: Marcel Duchamp, *Erratum Müzikali*, 1913

Antidisipliner Bir İfade Olarak Görsel Notasyon

20. yüzyıl boyunca artan toplumsal ve kültürel değişimler, özellikle 2. Dünya Savaşı'nın dehşetinden sonra, zaten sorgulanmakta olan modern ütopyaaya olan inancı tamamen yok etmiş *aydınlanmanın* ve *modernlik* düşüncesinin insanın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına, evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye başladığına ilişkin kuşkular belirmiştir. Bu noktada devreye giren *postmodern* düşünce, modernliğin insanlığı bilgisizlik ve akıldışılıktan kurtarmayı vaat eden ilerici bir güç olarak kendisini sunmasına rağmen bu vaadi yerine getirip getirmediğini sorgulamaya başlamış ister siyasi ister dinsel ister toplumsal nitelikli olsun bütün küresel, her şeyi kapsayıcı dünya görüşlerine meydan okumuştur (Rosenau, 2004, s. 22-23). *Postmodernistler*, doğa bilimleri, insan bilimleri, toplum bilimleri, sanat ve edebiyat, kültür ile hayat, kurmaca ile teori gibi insan hayatının neredeyse bütün alanlarında beliren dinamikler üzerinden görüntü ve gerçeklik arasında katı sınır çizgileri çizilemeyeceğini ileri sürmüşler ve belirlenimciliği değil belirlenemezliği, birliği değil çeşitliliği, sentezi değil farklılığı, basitleştirmeyi değil karmaşıklığı sunmuşlardır (s. 24). Postmodern düşünce ve eleştiriler sanatsal üretimlerin ve süreçlerin tümünde hem etki hem de sonuç haline gelmişlerdir⁴.

Zamanın ruhu bağlamında modernist görüşün metaforik bir yansıması olarak notasyonun doğrusal ve ilerlemeci yapısı, yüzyılın başındaki sanatsal tüm gelişmelerle beraber tamamen

⁴ Örneğin, Frederic Jameson, Postmodernizmi Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı olarak tanımlamış ve kapitalizmin beraberinde getirdiği sürecin kültürel ortamda çözülmesi olarak nitelemiştir (Bkz. Jameson, 2005)

terkedilecek noktaya kadar gelmiştir. Diğer taraftan yapıtın her icracı tarafından net bir şekilde okunması ve hatasız bir biçimde icra edilmesi aslında yapıtın biricikliğine de yapılan modernist bir vurgudur ve yapıtın yeniliğini korumaktadır. Tüm bu doğrusallık, ilerleme, uzmanlaşma, biriciklik ve yenilik gibi düşünceler postmodernist bakışın eleştiri kısılcığında dışlanmış, daha kolektif, homojen yerine heterojen olana kapı aralanmıştır. Bu bağlamda geleneksel Batı müzik anlayışı ve onun gösteriminin, müzikal fikirleri ifade etmek için yetersiz olduğu yönünde artan bir düşünce bu süreçte gelişmiştir.

Bu düşüncenin altyapısını oluşturan temel etmenlerden bir tanesi de geleneksel çalgıların boyunduruğundan kurtulmak ve ses dünyasını sınırlı kalan bir alfabeden kurtarmak gerektiğini savunan ve *Fütüristler* ile *Dadacıların* açtığı yoldan ilerleyen, 2. Dünya Savaşı'nın sonunda deneysel müziğin iki ana dalı olan *somut* ve *elektronik* müzik akımlarının hemen hemen eşzamanlı olarak ortaya çıkmasıdır. Bu çalışmaların başlangıç denemeleri Edgar Varèse'nin müzik sanatının ana ögesi olan *ses nesnesinin* daha somut bir yolda kullanılışıyla ilintili sorunlara eğildiği çalışmalarında görülmektedir. Özellikle, çalgıların düşünülmemiş, araştırılmamış olanaklarını sonuna dek araştırma ve uygulama çabası gösteren Varèse, bu alanı beklenmedik bir zenginliğe ulaştırmış ve çalgı müziğinden çıkan verilerle yeni bir çağın, *elektronik* ve *somut* müzik çağının temelini oluşturmuştur (Mimaroglu, 2012, s. 159-161). Yapıtlarının birçoğunu 1920'lerde veren ve denemeler yapan Varèse, Schönberg'in *12 ton müziği* yani *dizisellik*le ilgilenmeden doğrudan ses nesnesine odaklanmış, yalnızca çalgıların sağladığı sınırlı tını dünyasının dışında olasılıkları sorgulamıştır. Varèse, geleneksel çalgılar için müzik yazmaktan vazgeçmiş ve sesin somut bir şekilde kullanılışı üzerine geliştirdiği yaklaşımıyla elektronik müziğin altyapısını hazırlamıştır. Uzayda sesi kütleler olarak ele alan ve genel olarak uyumsuz, biçimsel ve ritmik olarak asimetrik yapıtlar ortaya koyan Varèse, 1950'lerin başlangıcından itibaren, ulaştığı elektronik ses cihazları sayesinde düşüncelerini olgunlaştırmış ve "düzenlenmiş ses" olarak adlandırdığı düşüncesinin bir örneği olan *Elektronik Şiir*'i (*Poeme Electronique*) üretmiştir. 1958 Brüksel Dünya Fuarı'ndaki iç mekâna yayılmış 400'den fazla hoparlör ile sürükleyici bir ses deneyimi yaratma amacıyla tasarlanan Phillips pavyonunda sergilenen yapıt, telli ve üflemeliler yerine sirenler, insan çığlıkları, patlamalar ve elektronik susturmalarla oluşturulmuş ton rengi, sessizlik ve manyetik bantla katmanlama gibi karışık üretim tekniklerin yanı sıra duvarlarda renkli ışık ve soyut görüntülerin değişen desenleriyle ışık ve ses etkileşiminin birlikteliğini sunmuştur (Houghtaling, 1957). *Elektronik Şiir*'deki anlayış ve içeriğin geleneksel notasyon ile aktarmanın olanaksızlığı Varèse'yi görsel olarak ifade biçimine yöneltmiştir. Genel olarak bakıldığında Varèse, salt ses ile ilgilenmemiş bir etkinin peşinden gitmiş ve söz konusu bu etkiyi ifade etme biçimine giderken görsel bir niteliği de dahil etmiştir.

Görsel 11: Edgard Varèse, *Elektronik Şiir (Poeme Electronique)*, 1957-1958

Varèse'nin, *düzenlenmiş müziğine* karşılık New York'ta Columbia Üniversitesi'nin, sonradan *Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi (Columbia-Princeton Electronic Music Center)* adını alan laboratuvarında çalışan Vladimir Ussachevsky ile Otto Luening, *manyetik bant müziğini (tape music)* ortaya koymuşlardır. Diğer taraftan *Somut Müzik Araştırma Grubu*'na dönüşecek olan Pierre Schaeffer önderliğinde çalışan sanatçılarsa Fransız radyosunun stüdyolarında doğal ve endüstriyel sesleri kaydedip, bu kayıtlar üzerinde ses stüdyosunda çeşitli oynamalar yaparak özgün olarak üretilmiş yapıtlarını *somut müzik (musique concrète)* olarak tanımlamışlardır (Mimaroglu, 2012, s. 162). Zaman içerisinde ses kaynağına göre yapılan bu gereksiz ayırım geçerliğini yitirmiş, kullanılan ses kaynağı ne olursa olsun, ses bandı üzerinde bestelenen ve ses bandından (ya da oradan plağa geçirilmiş olarak) dinletilen müzikler, "elektronik müzik" olarak adlandırılmıştır (s. 163).

Bir dizi ortaya çıkan geleneksel çalgıların olmadığı ve sesin nesne olarak doğrudan kullanıldığı devrim niteliğindeki bu yeni anlayışlar ve denemeler beraberinde birçok değişimi de getirmiştir. Artık nota yerine, sesin yazılması söz konusu olmuş ve hiçbir notaya karşılık gelmeyecek sesler de bu suretle müziğe dahil edilmiştir. Müzikteki bu değişim, besteci ile seslendirici-yorumcu ilişkisini de değiştirmiştir. Geleneksel beste yazımında yorumcu, bestecinin önüne koyduğu partiyonun icrası yerine, yalnızca notalarla karşı karşıyadır, ortada besteci yoktur. Her ne kadar bestecilerin yapıtlarını ortaya koyarken hem seslendirmede kullanılacak aletlerin hem de bazen belli bir yorumcunun göz önünde bulundurulması söz konusu olsa da besteciden yoruma ya da yorumcuya olan bu yönün tersine bir hareket söz konusu değildir ve ortada iki ayrı kişi vardır; dolayısıyla bir ilişki söz konusudur. Ama *elektronik müzikte* besteci ve yorumcu diye iki ayrı kişi yoktur. Öte yandan seslerin yazılması, daha doğrusu kaydedilmesi, geleneksel nota yazımını ortadan kaldırma gereğini doğurmuştur (Soykan, 2015, s. 245).

Tüm bu *Dadacı, Fütürist* arayışlar, sesin bir nesne olarak ele alınışı ve Duchamp'ın *hazır-nesne* yaklaşımına benzer öncü denemeler disiplinlerin arasındaki belirgin sınırları eritmiş, bu bağlamda bir alanın uzmanlaşmış usta sanatçı tipi yerini düşüncesini ve duygusunu ifade edecek aracıyı bulmaya çalışan, deneyleyen sanatçı tipine bırakmıştır. Bu anlayışı taşıyan ve, denemeler

yapan sanatçılardan birisi de Jean Dubuffet'dir. 1960 ve 1961 yılları arasında birkaç aylık süre içinde çalmasını hiç bilmediği çalgılardan ve ses bandından faydalanarak bir dizi yapıt üretmiştir. Yordamları bakımından elektronik müzik sayılabilecek, ama hiçbir bestecinin müziğine benzemeyen tümüyle özgün ve üstün önemdeki bu yapıtların üretimindeki temel motivasyonuna dair Dubuffet, resim sanatının geçmişini, geleneklerini ve evrimini çok iyi bilmesine rağmen bunları unutmaya çalışarak resim yapması olduğunu belirtmiş, dolayısıyla müzik bilmemesinin, bu bağlamda kazançlı sayılması gerektiğini, böylece binlerce yıl öncenin ilkel insanı gibi kendini özgürce anlatmak için, canının çektiği gibi müzik yapabildiğini vurgulamıştır (Mimaroglu, 2012, s. 165). Duchamp, Ball ve Dubuffet gibi disiplin dışından gelerek denemeler yapılması ya da Kandiski ve Klee'nin müziğin etkisini görsel bir arayış olarak hayata geçirmeleri sonrası birçok sanatçı için müzikal pratik üzerinden görsel bir etki yaratmalarına zemin hazırlamıştır. Elektronik müzik sanatçıları için notasyon, görsel sanatlar alanındaki sanatçılar gibi seslerle enstalasyonlar yapan ve bu enstalasyonların görsel izdüşümünü aktarmaya yönelik bir dönüşüm geçirmiştir. Yani notasyon bir direktif ve teknik bir araç olmaktan çıkarak ifadenin başka bir türüne doğru evrilmiştir.

Müzik ile görsel sanatların sınırlarının bilinçli olarak muğlaklaştığı ve görsel notasyonun kendisini asıl ortaya çıkardığı dönem, 2. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra John Cage, Morton Feldman, Earle Brown ve David Tudor gibi bir grup New York merkezli müzisyenin bir grup ressamla arkadaşlıklar kurmaları ve karşılıklı etkileşimler gelişen süreçtir. Söz konusu ressam topluluğu, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Franz Kline, Phillip Guston ve William Bazotes gibi sanatçıların içinde bulunduğu daha sonraları *New York Müzik ve Görsel Sanatlar Okulu* adıyla anılan ve 60'lı yıllarda kendinden oldukça söz ettiren *Soyut Dışavurumcular*dır. *Kübizm*den yüzeysel resim espasını ve resim düzlemine yaklaşımını, biomorfik formlar ve otomatist unsurları *Gerçeküstücüler*den, Kandisky'nin moral ton konusu ve renk dizgelerinden ilham almışlardır (Fineberg, 2013, s. 34). Böylece, hareket düşüncesi (*action painting*) ve rastlantısallıkla harmanlanmış soyut formlar, jestler ve lekeyle oluşturulan biçimler geliştirmişlerdir. Bir araya gelen bu sanatçıların karşılıklı etkileşimi gösterim olarak yazı, kaligrafi, ses ve yorum arasındaki nedensel bağlantılar üzerine düşünmelerini ve üretmelerini sağlamıştır. Özellikle *Dadacı*lardan *Gerçeküstücülere* geçerek *otomatik şiir* gibi üretimlerinde kendini gösteren *şans* ve *rastlantısallık* müzik üretimlerinde bu sanatçıların ana arteri olmuş, *belirsizlik/belirlenmemişlik* ve *rastlantısal* olan üzerine bir biçim geliştirmeye çalışmışlardır. Ayrıca yükselmekte olan postmodern düşüncenin her şeyi metinsellik etrafında ele alması, sanatçı, izleyici, yapıt kimlikleri üzerine tartışmaların ortaya çıkması söz konusu dönemin üretimleri üzerinde etki sahibidir. Roland Barthes'in 1967 yılındaki *Yazarın/Sanatçının Ölümü* (*La mort de l'auteur*), Michel Foucault'nun 1969 yılındaki *Yazar/Sanatçı Nedir?* (*Qu'est-ce qu'un auteur?*) metinleri bu düşüncenin destekleyici ürünleri olarak sanatçının otoriter kimliğinin sorgulanması beraberinde *anonim sanat yapıtı* düşüncesini de getirmiştir.

Cage'in öğrencilerinden ve yakın arkadaşlarından biri olan Morton Feldman, Cage'in *belirlenmemişlik* düşüncesini geliştirmesine de destek veren ve yorumcuya büyük özgürlükler sağlayan notasyon yöntemiyle öne çıkmıştır. 1950 yılında Feldman'ın çello çalgısı için bu yöntemle hazırladığı *Projeksiyon 1*, literatürde de yapısal olarak tam geliştirilmiş *görsel notasyon*un ilk örneği olarak kabul edilmektedir (Görsel 12). Feldman, bir tür devre şemasını andıran bu notasyonda, zaman ölçüsü, süreler ve çalgının nerelerde çalacağı gibi belirteçler dışında hiçbir sınırlayıcı kullanmayarak ve yapıtın çalgıcının kendine özgü tutumuna bırakmış,

yorumcunun kendi yaratıcılığını ortaya çıkarma olanağı vermiştir. Böylece yapıtı bestecinin kişisel dünyasından kopartarak ilişkisel ve kolektif bir üretimi olanaklı kılmıştır. Bu bağlamda Feldman'ın yaklaşımı, yapıtı bir sonucun ürünü olarak değil bir keşfin başlangıç anahtarı konumuna yerleştirmektedir.

Görsel 12: Morton Feldman, *Projeksiyon 1*, 1950

Bir dönem Schönberg'den kontrapuan dersleri alan ve manyetik bant müziğiyle yetinmeyip, sesi hemen her türlü gereçlerden yararlanarak üretmeye çalışan, müzikte *rastlantısallık* ya da *belirlenmemişlik* pratiğini öneren John Cage'dir. Fikrini Henry Cowell'in bir bestesinde ilk kez duyduğu ve cıvata, vida, lastik vb. alet edevatın yerleştirilmesiyle bir tele ait gerçek ses eşliğini ortadan kaldırarak *hazırlanmış piyano* fikrini ortaya koyan Cage 1957'de *Kış Müziği* (*Winter Music*) ve *Orkestra ve Piyano için Konser* (*Concert for Piano and Orchestra*) gibi kapsamlı *belirlenmemişlik* temeline dayalı yapıtlar üretmiştir (Duckworth, 1999, s. 28). Cage'in bu yapıtları, piyanistin istediği sayfadan başlayabileceği ya da vurguların nasıl olacağı ya da rastlantılarla oluşturulmuş notaların yer aldığı yazımlarla *görsel notasyonun* yeni yaklaşımlarını barındırmaktadır. Belirlenmemişlik üzerine üretimlerinin yoğunlaşmasından sonra görsel notasyonu giderek daha fazla kullanması kendisini ikinci ilgi alanı olan resme yöneltmiş, bu da onun daha fazla müzik dışı grafik ya da görsel yapı kullanarak yapıtlar üretmesine olanak sağlamıştır (Fırıncıoğlu, 2011, s. 45). Uzakdoğu ve Zen felsefesinden etkilenen Cage, 1982'de, bir Japonya'da Zen Bahçesi olan *Ryōan-ji* üzerine yayınlanacak bir kitabın kapağını tasarlamak için görevlendirildiğinde, bahçeyle aynı oranlarda kâğıtlar seçerek, üzerlerine koyduğu taşların etrafına çeşitli kalemlemlerle ana hatlar çizmiş, seçtiği kalemlerin derecesinden sayfaya, yerleştirilmelerine kadar her çizim için tesadüf işlemlerini kullanmıştır. Tekrarlanan bu işlem, seçilen taş ve çeşitli kalemlere göre bir dizi çizgi ve eğri yoğunluğuyla sonuçlanmıştır. Toplamda Cage, *Ryōan-ji* konusunda 170 resim oluşturmuştur.⁵

⁵ 2013 yılında Arter'de açılan ve küratörlüğünü Melih Fereli'nin yaptığı Sarkis: Cage / Ryōanji Yorumu sergisinde Sarkis, Japonya'daki Ryōanji Zen Bahçesi'nden derinden etkilenmiş ve Cage'in Ryōanji bestesinin solo flüt partisyonunu "çizgilerin ve kaligrafinin boş bir sayfa üzerindeki dansı" gibi algılayarak ve bu "çizgileri" parmak izleriyle takip ederek 96 adet suluboyayı gerçekleştirmiştir: *Partition de flûte Ryōanji / Cage selon Sarkis* (Sarkis'e göre Cage / Ryōanji flüt partisyonu). Sarkis'in bu yorumu hem görsel sanatlar ve işitsel sanatlar arasında bir temas ve bağ oluşturmakta hem de "ses-izleği"nin anlatım gücüne başka bir boyut daha katmaktadır (bkz. Arter, 2014).

Görsel 13: John Cage, *Fontana Miki*, 1958

Karlheinz Stockhausen da *belirlenmemişlik* üzerine yapıtlar üretmiş ve yapıtlarında da *görsel notasyonun* olanaklarından faydalanmıştır. “Yorumcu nota sayfalarına gelişigüzel bir şekilde göz gezdirir ve çalmaya herhangi bir grupta, gözüne ilk çarpanıyla başlar” gibi talimatlar verdiği *Piyano Parçası* (*Piano Piece no.11*) bu yaklaşımın örneklerindendir (Meyer, 1999, s. 35). *Kontakte* ve *Gençlerin Şarkısı* (*Gesang der Jünglinge*) gibi, elektronik müziğin başyapıtları arasında sayılan bestelerinden sonra Stockhausen, çoğu kez elektronik ses değiştirme gereçleriyle “canlı” müziği birleştiren ve kendi seçtiği yorumcularca, onun yönetimiyle seslendirilen birçok yapıt vermiştir (Mimaroglu, 2012, s. 166).

Görsel 14: Karlheinz Stockhausen, *Elektronik Çalışmalar II*, 1954

Amerika’daki sanatçılara ek olarak Avrupa’da Anestis Logothetis, Sylvano Bussotti, Krzysztof Penderecki, Roman Haubenstock-Ramati gibi savaş sonrası yeni nesil besteciler de *görsel notasyon* kullanmışlardır. Örneğin, Logothetis, doğaçlama ve çağrışımlara dayalı notasyon için görsel bir dil kullanırken, Bussotti daha çok konvansiyonel notasyon ile görsel

notasyon arasında bir dil içerisinde gezinmektedir. Ayrıca, 1959 yılında ilk kez görsel notasyon sergisi Almanya Donaueschingen’de Haubenstein-Ramati tarafından açılmıştır (Kostelanetz, 2000, s. 274).

Görsel 15: Roman Haubenstein-Ramati, *Konstellationen*, 1971

Görsel notasyonun en önemli yapıtlardan biri, Cornelius Cardew’ün 193 sayfalık tamamı oldukça soyut yapıda çizimlerinden oluşan *Treatise* isimli kitabıdır. Grafik tasarım eğitimi almış Cardew’ün, çalışmalarının merkezinde bilişsel psikoloji ilkeleri ve Ludwig Wittgenstein’in dil felsefesi bulunmaktadır. Ana motivasyonu, diğer *belirlenmemişlik* üzerine denemeler yapan sanatçıların görüşlerine oldukça yakındır ve sanatçının yaratıcılığına ilham vermek üzere hangi enstrümanların kullanılacağı ya da nasıl çalınacağına dair talimat bile vermemiştir.

Görsel 16: Cornelius Cardew, *Treatise* (s.131), 1963-1967

Mark Applebaum, Iancu Dumitrescu, John Zorn, Brian Eno gibi günümüz sanatçıları da görsel notasyonu yoğunlukla kullanmaktadır. Örneğin, günümüz elektronik müziğinin tanınmış sanatçılarından Eno’nun resmî bir müzik eğitimi almadığı için kökten bir notasyon pratiğine

sahip olmaması (Hall, t.y.) bu deneysel ifade alanına yaklaşmasını sağlamış, ürettiği görsel notasyonları müziğin gereği dışında da kullanarak müzik üretim sürecinin doğal bir parçası haline getirmiştir.

Görsel 17: Brian Eno, *Ortam 1: Havaalanları için müzik*, 1978

Sonuç

Geleneksel anlamda, kâğıt üzerindeki yazılı işaretlerle görme duyusunu kullanan ve bu işaretlerin icra edilmesiyle ortaya çıkan tınlar bütünü olarak duyma duyusunu kullanan müzik, iki uçlu bir silsile olarak notasyonu var etmektedir. Bu bağlamda geleneksel notasyonda dilbilimsel ve göstergebilimsel olarak gösteren-gösterilen ilişkisi yoktur; yani burada notasyon, salt enstrümanda tınlatılması bekleneni vermek üzere varlığını inşa eder, seslerin kendisi olarak değil. Ancak *görsel notasyon*, bu ilişkiyi genişleterek imgesel olana kapı aralamakta, işaretlerin sesi gösterememesinin sınırlarını ihlal etme çabası olarak kendini var etmektedir. Salt işitsel alanda kalmayarak notasyon ile görme duyusu üzerinden kendisine bellek yaratan müzik, *görsel notasyon* gibi çağdaş yaklaşımlarla melez bir pratiğe dönüşmektedir. Böylece, görsel sanatların diline sızarak kendini ortaya koymakta, müzikal bir gözün peşinde, bir resimdeki ritmin ya da görülmek üzere müziğin üretilmesi haline gelmektedir. Bu bağlamda, besteci / icracı / dinleyici ilişkisinin sorgulanması, rollerin, alışkanlıkların ve yerleşik hiyerarşilerin yeniden tanımlanmasını önermektedir. Müziğin karmaşıklığı ve soyutlaması arttıkça notasyonları da anlaşılabilir bir noktaya gelmekte ancak tıpkı soyut dışavurumculardaki jestlerin, lekelerin, çizgilerin kendi içindeki ilişkisinde olduğu gibi çarpıcı soyut imgelerle farklı bir ifade alanı oluşturarak kendisine çıkış yolu bulmaktadır. Elbette ki geleneksel notasyon söz konusu görsel notasyon ile önü kesilmiş ya da sona erdirilmiş değildir. Müziğin teknik bir ihtiyacı olarak

varlığını sürdürmektedir ve sürdürecektir. Ancak yeni ifade olanakları ve sanatsal pratikler olarak görsel notasyon ve diğer ifade biçimleri kendini dönüştürmeye de devam etmektedir. Bu bağlamda dinlemenin postmodern genişlemesi olarak *görsel notasyon* müzikal temsili ve görsel ifadeyi tek bir imgede birleştirme olasılığını düşündüren olağanüstü bir ilham kaynağına dönüşmektedir.

KAYNAKLAR

- Ak, A. Ş. (2009). Türk Müsikisi Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Arter. (2014). Sarkis: Cage / Ryoanji Yorumu. Nisan 7, 2019 tarihinde Arter: <https://www.arter.org.tr/sarkis> adresinden alındı
- Connor, S. (2005). Postmodernist Kültür. (D. Şahiner, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi.
- Duckworth, W. (1999). Söylediğim Her Şey Yanlış Anlaşılabilecek. H. Doğrul içinde, Alışılmadık Sesler (H. Doğrul, Çev., s. 23-32). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Farago, F. (2011). Sanat (2. Basım). (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Fıncıoğlu, S. (2011). Giriş. J. Cage içinde, John Cage Seçme Yazılar (S. Fıncıoğlu, Çev., s. 1-77). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Fineberg, J. (2013). 1940'tan Günümüze Sanat; Varlık Stratejileri. (S. Atay-Eskier, & G. E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Hahl-Koch, J. (1984). Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, and Documents. (J. Crawford, Çev.) London: Faber and Farber.
- Hall, D. (t.y.). The art of visualising music. Mayıs 3, 2020 tarihinde David Hall: <http://davidhall.io/visualising-music-graphic-scores/> adresinden alındı
- Hayward, J. (2008). Avant-Garde Art \ Marcel Duchamp - Musical Erratum + In Conversation. Nisan 16, 2020 tarihinde LTM Recordings: https://www.ltmrecordings.com/musical_erratum_in_conversation_ltmcd2504.html adresinden alındı
- Houghtaling, T. (1957, Kasım 23). Edgard Varese - Poeme Electronique. Nisan 20, 2020 tarihinde WNYC: <https://www.wnyc.org/story/edgard-varese-poeme-electronique/> adresinden alındı
- Huelsenbeck, R. (1951). En Avant Dada: A History of Dadaism 1920. R. Motherwell içinde, The Dada Painters and Poets: An Anthology (R. Manheim, Çev.). New York: Wittenborn, Schultz.
- Jameson, F. (2005). Kültürel Dönemeç. (K. İnal, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Jones, J. (2016, Şubat 4). Hear the Experimental Music of the Dada Movement: Avant-Garde Sounds from a Century Ago. Nisan 16, 2019 tarihinde Open Culture: <http://www.openculture.com/2016/02/hear-the-experimental-music-of-the-dada-movement.html> adresinden alındı
- Kostelanetz, R. (2000). A Dictionary of the Avant-Gardes. New York: Routledge.
- Kotik, P. (1991). The Music of Marcel Duchamp. Mayıs 15, 2020 tarihinde UbuWeb: <http://www.ubu.com/papers/kotik.html> adresinden alındı

- Meyer, L. (1999). Rönesans'ın Sonu mu? H. Doğrul içinde, Alışılmadık Sesler (H. Doğrul, Çev., s. 33-46). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Mimaroglu, İ. (2012). Müzik Tarihi (10. Baskı b.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Oxford, E. D. (2005). Oxford English Dictionary (3rd Edition b.). İngiltere: Oxford University Press.
- Rankin, S. (2018). Writing Sounds in Carolingian Europe The Invention of Musical Notation. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Rosenau, P. M. (2004). Post-modernizm ve Toplum Bilimleri (6. Basım b.). (T. Birkan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Russolo, L. (1986). The Art of Noises. (B. Brown, Çev.) New York: Pendragon Press.
- Soykan, Ö. N. (2015). Estetik ve Sanat Felsefesi. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Tohumcu, Z. G. (2006). Müziği Yazmak; Müzik Notasyonunun Tarih İçinde Yolculuğu. İstanbul: Nota Yayıncılık.

Görsel Kaynakça

Görsel 1:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6b/Chopin_Prelude_7.png/1280px-Chopin_Prelude_7.png

Görsel 2:

https://www.researchgate.net/profile/Neil_O_Connor2/publication/320305514/figure/fig2/AS:548520407322624@1507788864407/Earle-Browns-December-1952.png

Görsel 3: <https://laboratorioartsociety.files.wordpress.com/2016/02/ancient-egyptian-notation1.jpg>

Görsel 4: [https://www.wikiwand.com/en/Graphic_notation_\(music\)](https://www.wikiwand.com/en/Graphic_notation_(music))

Görsel 5: https://www.omifacsimiles.com/brochures/bee_missa2.html

Görsel 6: <https://www.guggenheim.org/artwork/1924>

Görsel 7: <https://interlude.hk/paul-klee-fugue-red/>

Görsel 8: <https://arthistoryproject.com/artists/luigi-russolo/luigi-russolo-ugo-piatti-and-the-intonarumori/>

Görsel 9: <https://i.pining.com/474x/af/9f/74/af9f74b787e465658c96bbe57ca28674--dada-poetry-man-ray.jpg>

Görsel 10: <https://james-ingram-act-two.de/writings/ErratumMusical/erratumMusical.html>

Görsel 11:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Po%C3%A8me_%C3%A9lectronique#/media/Fichier:Diagramme_po%C3%A8me_%C3%A9lectronique.JPG

Görsel 12: <https://www.stretta-music.com/en/feldman-projection-1-nr-381998.html>

Görsel 13: <https://medium.com/@nghinghiem04/fontana-mix-1958-john-cage-3145720-b66c2ab3ceca>

Görsel 14:

https://michaelkrzyzaniak.com/Research/Stockhausen_Studie_II/Images/StudieIIp18.jpg

Görsel 15: <https://laboratorioartssociety.files.wordpress.com/2016/02/ramatis-score.jpg?w=940>

Görsel 16: <http://davidhall.io/wp-content/uploads/2016/04/Cornelius-Cardew-%E2%80%93-Treatise.jpg>

Görsel 17:

https://static.asfaltshop.pl/uploads2/photos/big/2019/01/09/20190109113430_extra_1.jpg