

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEKLİSANS TEZİ

20. YÜZYIL MÜZİĞİNDE GRAFİK NOTASYON
KULLANIMI

Hazırlayan
Melis PEYKOĞLU

Danışman
Doç. Şeniz DURU

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “20. Yüzyıl Müziğinde Grafik Notasyon Kullanımı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

29/06/2007

Melis Peykoğlu

İmza:



TUTANAK

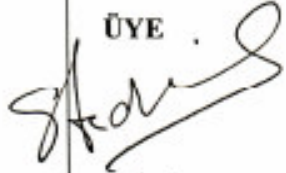

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 28.06.2017 tarih ve 14. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisan Üstü Öğretim Yönetmeliği'nin 30. maddesine göre MÜZİK Anabilim/ Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi MELİS PEYKOĞLU'NUN "20. YÜZYIL MÜZİĞİNDE GRAFİK NOTASYON KULLANIMI" konulu tezi incelenmiş ve aday 10.08.2017 tarihinde, saat 11.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ...Başarılı.....olduğuna oy...çokluğu ile karar verildi.

BAŞKAN


Prof. Dr. Neza ti Geremci

ÜYE


Prof. Saygıram Akkol

Prof. Dr. Fikret Kızılcık

ÜYE


Doç. Dr. Maicet Kızılcık
Doç. Dr. Duru


**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez No: **Konu Kodu:** **Üniv. Kodu**

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: **PEYKOĞLU**

Adı: **MELİS**

Tezin Türkçe Adı: **20. YÜZYIL MÜZİĞİNDE GRAFİK NOTASYON KULLANIMI**

Tezin Yabancı Dildeki Adı: **THE PRACTICE OF GRAPHIC NOTATION ON THE 20th CENTURY MUSIC**

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: **D.E.Ü.**

Enstitü: **G.S.E.** Yıl: **2007**

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Doktora:

Tıpta Uzmanlık:

Sanatta Yeterlilik:

Dili: **TÜRKÇE**

Sayfa Sayısı: **54**

Referans Sayısı: **20**

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: **DOÇ.**

Adı: **ŞENİZ**

Soyadı: **DURU**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- **GRAFİK NOTASYON**

2- **20. YÜZYIL MÜZİĞİ**

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- **GRAPHIC NOTATION**

2- **20th CENTURY MUSIC**

Tarih: **29.06.2007**

İmza:



Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Her sanat dalında olduğu gibi müzik de, içinde bulunduğu dönemin sosyal, ekonomik ve kültürel koşullarına bağlı olarak şekillenmektedir. Dolayısıyla bulunduğu döneme uygun değişimler yaşayan müziğin notaya dökülmesi de bu değişimlerden payına düşeni alacaktır. Nitekim grafik notalama da böyle bir gereksinimden doğmuştur. Özellikle müzikte elektronik araçların ve yeni çalgıların, yani önceden var olmayan tınların tanımlanabilmesi için besteciler, yazdıkları eserlerde yeni işaretlerden ve açıklamalardan oluşan nota yazım teknikleri geliştirmişlerdir. Bu teknikler, genel olarak “grafik notalama” başlığı altında toplanmaktadırlar.

Grafik bir notalama oluşturma çabaları kapsamında çeşitli denemeler yapılmasına karşın, aynı işaretlerin farklı ya da farklı işaretlerin aynı anlamlarda kullanılması, soyut simgelere ve sözlü yönergelere gereğinden fazla yer verilmesi nedeniyle nota yazısının temel yapısının bozulması sonucunda, bu denemelerden yalnızca ikisi uygulamada başarılı olmuştur. Bunlardan birincisi “Klavarscribo”, ikincisi ise “Equiton” yazısıdır. Her iki yazı da, piyano klavyesi temel alınarak hazırlanmıştır. Seslerin her biri, bu klavye resmi üzerinde kendi yerlerinde ve arıza kullanımına gerek duymadan konumlandırılmıştır.

Bununla birlikte besteciler, gerek “Klavarscribo”da gerekse de “Equiton” yazısındaki bazı yetersizlikler yüzünden geleneksel yazıya dönüş yapmışlardır. Başlıca sorunlardan biri, iki yazının da klavye resmini temel unsur olarak alması ve klavyeli çalgılar dışındakilerde yetersiz kalmasıdır. Bir diğeri de, bir dizek üzerinde on iki perdenin her birine ayrı bir yer tahsis edilmesi ve bu durumun göze rahatsızlık vermesidir. Sonuçta başarısız bir devrim için zaman çok erkendir, geleneksel notalamada yapılacak köklü bir reform, şimdilik yeterli olacaktır.

ABSTRACT

As it is seen in every artistic branch, music is created due to economical, social and cultural conditions of season. So notation of music would be effected by seasonal alterations of music. Thus graphic notation was arised because of such necessity. Composers have improved new notation technics which includes new signs and explanations to describe new timbres of new electronic devices and musical instruments. These technics are named “Graphic Notation” generally.

Despite miscellanous experiments in creative efforts of graphic notation only two of them were successfull because of using same signs in different meanings, different signs in the same meanings and failing of notation basic due to overmuch of intangible symbols and verbal instructions. The first one is “Klavarscribo” and the second one is “Equiton” of those two. Both of them are based on piano clavier. Each sound is located on its own place of clavier picture without using any accidental.

However, composers have returned to traditional notation because of some defects in “Klavarscribo” and “Equiton” notations. One of main problems is that both notations are based on clavier picture and therefore they fail to describe on other instruments than keybords. The other one is that individual allocation to each of twelve tones in a staff and it disturbs eyes. Eventually it is too early for an unsuccessfull revolution and a radical reform in traditional notation will be competent at the present time.

İÇİNDEKİLER

20. YÜZYIL MÜZİĞİNDE GRAFİK NOTASYON KULLANIMI

YEMİN METNİ

TUTANAK

Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU

ÖZET

ABSTRACT

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

GİRİŞ.....	1
------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

NOTA YAZISININ TARİHSEL GELİŞİMİNE GENEL BİR BAKIŞ

1.1. Notalamanın Geliştirilmesine Yönelik Yeni Fikirler.....	7
1.2. Günümüzdeki Yeni Nota Yazısında Ortaya Çıkan En Önemli Belirtiler.....	12
1.2.1. Geleneksel Nota Yazısındaki Değişiklikler.....	12
1.2.2. Kısmen Yeni Temeller.....	12
1.2.3. Tümüyle Yeni Temeller.....	12
1.2.4. Elektronik Müzikte Notalama Şekli.....	12
1.3. Yeni İşaretler.....	13
1.3.1. Yeni İşaretlerin Kullanım Koşulları.....	14
1.3.2. Ölçütler.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL NOTA YAZISINDAN GRAFİK NOTASYONA GEÇİŞ SÜRECİNDE OLAN GELİŞMELER

2.1. Geleneksel Notalama.....	17
2.1.1. Geleneksel Notalama Hala Güncel Midir?.....	17
2.2. Geleneksel Nota Yazısının Özellikleri.....	18
2.2.1. Seslerin İfade Edilmesi.....	18
2.2.2. Ses Sürelerinin İfade Edilmesi.....	19
2.3. Yeni Nota Yazısı.....	21
2.4. Reform Önerileri.....	21

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GRAFİK NOTASYON ÇEŞİTLERİ VE ÖZELLİKLERİ

3.1. Klavarscribo.....	23
3.2. Equiton.....	25
3.2.1. Equiton Notalaması Üzerine Bir Tartışma.....	28

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GRAFİK NOTASYON İLE YAZILMIŞ BAZI SEÇME ESERLERDEN ÇÖZÜMLEMELER

4.1. Boulez: Structures.....	34
4.1.1. Klavarscribo Notalaması.....	34
4.1.2. Asıl Notalama.....	36
4.1.3. Equiton Notalaması.....	36
4.2. Berio: Circles.....	37
4.3. Kagel: Improvisation Ajoutée.....	38
4.4. Ligeti: Aventures.....	39
4.5 Penderecki: Dimensionen der Zeit und der Stille.....	41
4.6. Stockhausen: Refrain.....	43
4.7. Messiaen: Timbres Durs.....	45
4.8. Stockhausen: Elektronische Studie II.....	46
4.9. Stockhausen: Kontakte.....	47
4.10. Koenig: Essay.....	48
4.11. Riedl: Komposition nr.2.....	50
SONUÇ.....	53
KAYNAKÇA.....	54

ÖNSÖZ

Notalama, bir müziğin yazıya geçirilerek kalıcı hale getirilmesinde ve bu yolla kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Nota yazısının bünyesinde barındırdığı olanaklar, içinde bulunduğu dönemin koşullarına ve bu koşullarda bestelenen müziğin getirdiği yeniliklere bağlı olarak şekillenmektedir. Besteci, yaratıcılığını kullanarak bu olanakları keşfedip ortaya çıkarmakla yükümlü bir kişi konumundadır. Yazılan her eser, yeni notalama tekniklerinin uygulanabilmesi için yeni fırsatlar ortaya koymaktadır. Bu uygulamalar sonucunda kazanılan her deneyim, nota yazımının gelişimine katkıda bulunmakta olup, yaratıcılığın boyutunu da arttırmaktadır.

Bu deneysel çalışmanın amacı, nota yazımına ilişkin teknik sorulara genel bir bakış açısı ortaya koymak, nota yazısının içinde bulunduğu anlamlı gelişime dikkat çekmek ve yeni müziksel tekniklerle yakından ilgili besteci, şef ve yorumculara yardımcı olabilecek bir başvuru kaynağı sağlamaktır.

Çalışmanın hazırlık aşamasında araştırmama katkıda bulunan herkese, eski Stockhausen Ensemble üyelerinden olan, geçtiğimiz yıl Köln'deki Müzik Yüksekokulu Kompozisyon Bölümü'ndeki görevinden emekliye ayrılmış Prof. Johannes Fritsch'e, Devlet Konservatuarı Müdür Yardımcısı ve danışmanım Yrd. Doç. Ebru Güner Canbey'e, çevirilerde yararlanabileceğim kaynaklar konusunda yardımcı olan Prof. Dr. Necati Gedikli'ye, bana yeni müzik kapsamındaki etkinlikleri yurtdışında izleme ve gerekli kaynakları temin etme olanağını sağlayan babama ve beni bu konuyu araştırmakla görevlendirerek ufkumun genişlemesini sağlayan rahmetli hocam sayın Prof. İstemihan Taviloğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

GİRİŞ

Müziğin kâğıda aktarılması, batı müziğinin temelinde yatan bir olgudur. Bu olgudan hareket edilerek kompozisyon yani besteleme kavramı oluşturulmuştur. Nota yazısı ilk olarak kuramsal yönergeler şeklinde ortaya çıkmış ve tarih boyunca sürekli olarak "kuram" ve "uygulama" arasında arabuluculuk yapmıştır. Bir müziğin temel sayılan özelliklerini sabitlemeye yöneliktir, ancak onun tınısal varlığına dair eksiksiz bir resim ortaya koymaz. Bunun açığa çıkarılıp anlaşılabilmesi için ayrıca özgün tınısal görüntünün incelenmesi ve seslendirilmesi gerekmektedir. Bir nota yazısındaki değişiklikler çoğunlukla müzikteki değişimleri de göstermektedir. Bu sebepten ötürü, nispeten daha eski bir müziğin yeni ve güncel bir nota yazısı kullanılarak kâğıda aktarılması, aynı zamanda onun bir yorumu niteliğini taşımaktadır (Nota yazım tekniği).

Avrupa dışında yapılan ses kayıtlarını ve uyarlamaları incelediğimizde, Avrupa'daki kültürel kesimin dışında pek de geçerli sayılmayan modern batı müziğinin, müziksel öğeleri bir sistem ve hiyerarşi içerisinde ele aldığına dikkat edilmektedir.

İlk onaylanıp kesinlik kazanmış nota yazısı, antik Yunan müziğinde kullanılan *alfabetik notalamadır*. Alfabe harfleri kullanılarak yazılan bu ilk nota sisteminin M.Ö. 2000 yıllarında, önce Çin'de *pentatonik* gamın hecelerle belirtilmesiyle başlamış olduğu sanılmaktadır. Batı dünyasına ulaşan notalama Kuzey Samî alfabesinin 22 harfiyle Filistin ya da Suriye'de gerçekleşmiş; buradan M.Ö. 1000 yıllarında İbrani ve Yunan sistemleri geliştirilmiştir. Yunanlılar normal İyon alfabesiyle "vokal" ve harfleri değişik biçimlere çevirerek "çalgısal" olarak 2 sistem kullanmıştır. Alfabetik sistem İtalya'da A'dan P'ye kadar olan Latin alfabesi harfleriyle 9. yüzyıla kadar geçerli olmuş, 10.-11. yüzyıllarda oktavlı dizilerin saptanması aynı harflerin tekrarıyla elde edilmiş ve bu sistem Guido d'Arezzo ile yeni notalamaya dönüşmüştür.

Geç dönem Akdeniz kültürünün mirası olarak, kullandığı işaretlerin hepsinin vurgulardan geliştirildiği ve *litürjik* (dinsel) ilahilerde kullanılan üç farklı nota yazım tekniği ortaya çıkmıştır:

- a) 900 yılı civarında Yahudi müziğinde Tevrat'tan alınan metinler üzerine yazılmış şarkılarda kullanılan işaretler,
- b) 10. yüzyıldan beri Bizans müziğinde *litürjik resitatiflerin ekfonetik* yorumu için kullanılan yazı; bu nota yazısının 11. yüzyıldan itibaren geliştirilmesi sonucunda *Krjuki* notalaması oluşturulmuştur.
- c) 9. yüzyıldan itibaren Latince kilise şarkılarında kullanılan *Neuma* yazısı.

Neumalar 13. yüzyılda, bugüne kadar alışlagelmiş *koral notalamaya* dönüştürülmüştür. 1025 civarlarında üçlü aralıklara dayanan nota çizgilerini ve anahtarları kapsayan dizek sistemi Guido d'Arezzo tarafından kurulmuştur. *Notre-Dame* ekolü *modal notalamayı*, eski sanat da denilen "*Ars antiqua*" akımı ise *mensural notalamayı* yarattı. *Trecento* akımında ise müzik ilk önce kendi kurallarına bağlı kalınarak notaya geçirildi (*divisiones*). Bestenin notaya geçirilmesinde geç-ortaçağdan itibaren *Tabula compositoria* (daha sonra *particella* denilmiştir), uygulama için ise koro ya da ses kitapları kullanılmıştır.

Tuşlu ve telli çalgılar için bestelenmiş müziğin yazıya aktarılması için ise 14. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar ağırlıklı olarak *tablatür* yazısı kullanıldı. Daha yeni bir notalama ise partitür yazımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ses süreleri ile metrik ağırlığın eksiksiz ve kurallı bir düzene sokulmasını ise ölçü ve tempo işaretleri sağlamaktadır. 19. yüzyılın başından itibaren metronom verileri ve Bartok'tan bu yana da parça süresi dakika ve saniye verileriyle birlikte yazılmaktadır. Süslemeler ve basmakalıp deyimler içinse, 16. ve 17. yüzyıldan bu yana sayıları giderek

artan özel işaretler bulunmuştur (kısaltmalar, *mordent*, *grupetto* vb. gibi süslemeler için). Ayrıca *arpeggio*, *crescendo*, *tremolo*, *affettuoso*, *amabile*, vb. gibi İtalyanca kökenli terimler bolca kullanıldı. Gürlük işaretleri ise sadece baş harfleriyle belirtildi; örneğin *forte-f*, *piano-p* gibi. Schönberg ve Alban Berg tarafından buna ek olarak ön plandaki önemli ses partileri (Esas ses- *Hauptstimme*: H^1 , yardımcı ses- *Nebenstimme*: N^1 , esas ritim- *Hauptrhythmus*: RH) ve farklı *resitatif* türleri için (Melodrama) ve şef vuruşlarının gösterilmesi (Boulez, vb.) amacıyla yeni işaretler geliştirilmiştir. 1950'lerden itibaren özellikle dizisel ve elektronik müzikteki notalamada yeni eğilimler belirmiştir. Bundan başka seslendirmeyi daha az kurallara dayandıran, daha ziyade tınısal oluşumu sağlamaya yönelik ve besteciden besteciye, bazen de eserden esere farklılık gösteren bir sürü yeni nota yazım ve anlatım işaretleri görülmüştür. Bu nota yazısının en uç örnekleri ise *müziksel grafiği*, yani *grafik notalamayı* oluşturmuştur.

Notalama, her şeyden önce karmaşık bir müziği kuran ve koruyan bir araçtır. Bunun yanında nota yazımındaki teknik olanaklar hem bestelemeyi, hem de sanatçıların müziğe bütün yaklaşımlarını, herhangi bir döneme ait bir müzik yapıtının işitsel ve görsel varoluş biçimleri arasında bağlantı kuracak ölçüde etkilemektedir.

Geçmişteki anlayış bugünkü anlayışımızın bir önkoşuludur. Nota yazısında bugüne kadarki gelişmeler burada ana hatlarıyla dahi anlatılamaz. Ama tarih bize genel anlamda şunu öğretmiş ve müzisyenlerin kendi deneyimleriyle de perçinlemiştir: Burada söz konusu olan, perdeler ve notalar değil, nota yazısının bir araç olarak kullanımınıdır. Günümüzdeki grafik notalama, kısmen de olsa işitsel sonuçtan bağımsız grafik öğeleri yaratmıştır. Çözümlemesi gereken sorunlar kapsamında önem teşkil eden bir başka konu da, önceki dönemlerde notalamada yenileme amacına yönelik denemelerdir. 18. yüzyıla kadar uzanan "reform" çalışmalarını, nota yazısının o zamanlar da her bakımdan ideal olmamasından anlıyoruz. Örneğin, kilise modlarının kullanıldığı eski müzikte, diyatonik sistemdeki do majör gamının sesleri "doğal" kabul ediliyordu ve natürel işareti de bir sesin "natürelleştirilmesi", yani "doğallaştırılması" görevini üstleniyordu. Kilise

modlarının terk edilmesiyle beraber müzik, daha zgr bir yapı kazanmış ve “natürel” yani doğal ses kavramı da kaybolmuştur, çünkü bir oktavdaki on iki perde de eşit önem taşımakta ve aynı sıklıkta kullanılmaya başlamıştır.

Buradan şu sonucu çıkarabiliriz; bir nota yazısının müziksel ifadeye uygunluğu, değerlendirme yapabilmek için tek ölçüt değildir. Verimlilik derecesi de bir o kadar önemlidir. Kabul etmemiz gereken bir başka nokta da, notalamanın işitsel ve devinimsel olayların görsel bir çevirisi olarak daima belli birtakım yetersizlikleri olacağı ve bunun değerlendirilmesine yönelik bütün soruların göz önünde bulundurulması gereğidir. Çünkü zayıf olan bir ynn iyileştirilmesi tek başına ele alındığında tümüyle bir kötüleştirme anlamına gelebilir, hatta bu durum aynı Şekilde geçmişteki yenilikçi girişimlerin pekçoğunda görülmüştür. Aslında bazı zayıflıklara her tür notalamada anlayış gösterilebilir, çünkü ne bu notalama işaretleri, ne de bu işaretleri doğrudan ifade eden işitsel ve devinimsel olaylar burada söz konusudur. Asıl konu, bizim bu işaretler aracılığıyla birşeyler yaratma ihtiyacımızın arkasında neler yattığıdır. Besteciler, yazdıkları eserlerde kendilerini yeterince ifade edebildikleri ve anlaşılabildikleri sürece, nota yazımında bulunabilecek eksik ve hatalar, eserin bütünlüğünü ve niteliğini zedeleyemezler.

Ama günümüzde nota yazım tekniğine yönelik olayları "reform denemeleri" olarak adlandırmak ve daha önceki örneklerle aynı kefeye koymak yanlış olurdu. Müziksel yaklaşım iki kuşaktan beri gözle görülür Şekilde değişmiştir. Ama yeni olan ve yenice sayılabilecek fikirlerden oluşan bir kılıf, bizim genel bir bakış açısı edinmemizi zorlaştırmaktadır.

Geleneksel nota yazısı yaklaşık 19. yüzyıl başına kadar bestecilerin amacına yönelik yeterli hizmeti verebiliyordu. Sesdeş aralıklar ve geçişler, eserler içerisinde giderek daha büyük bir alan kaplamaya başlamıştır. Bununla birlikte notalamanın diyatonik temeli yavaş yavaş terk edilmektedir. Burada işaretler tonal müzikte tonal-armonik durumu ortaya koydukları için, atonal müzik yorumcusu her seferinde tonal-

armonik bağlantıları aramaya telkin edilmektedir. Ama ya bu tip bağlantılar eserde bulunmamaktadır ya da önemsiz konumdadır. Arnold Schönberg her bir notanın önüne arıza koyunca, yazıda gözle görülür bir karışıklık ortaya çıkmıştır.

Daha önce birtakım kalıp ve kuralların esareti altında kalmış müziksel yapılar, zamanla bağımsızlaşmış ve besteci tarafından eser içerisinde daha serbest bir şekilde kullanılabilir duruma gelmiştir. Müziği oluşturan öğelere olan bu yoğunlaşma, üretkenliği arttırmış ve daha verimli sonuçlar elde edilmesini sağlamıştır. Aynı özgürlük, eseri seslendiren yorumcular için de geçerlidir. Tonal-armonik yapı üzerine kurulu olan eski müziğin yazımında yeterli olabilen geleneksel notalama, aralıkların ve uygu bağlantılarının diyatonik sisteme nazaran daha serbest kullanıldığı yeni müzikte yetersiz kalmaktadır.

Ses sürelerinin ve nota değerlerinin yazımında ise 2 ve 2'nin katları olan sayıların temel alınması, beşleme, yedileme gibi gruplamaların yazımında sabitlenmiş nota değerleriyle beraber gruplamayı ifade eden rakamların kullanılmasını gerektirmektedir. Ancak bu noktada, örneğin bir dörtlük notanın dörtte biri değerindeki onaltılık nota ile beşte biri değerindeki onaltılık nota arasındaki ayrımı belirgin kılma görevi yorumcuya düşmektedir. Kendisinden kağıt üzerinde yazılı olanın dışında böyle bir hesaplama yapması istenen yorumcu, eserin icrasına yönelik zorluklarla karşı karşıya kalmaktadır.

Müziğin içerdiği yapıları büyük ölçüde sayısal düzenlere oturtan dizisel yöntem, yazıda meydana getirdiği karmaşık görünüm sayesinde, bu müziğin yorumunun giderek belirsizlik kazanmasına yol açmıştır. 1950'li yıllarda bu ve nota yazısından bağımsız başka sebeplerden dolayı, besteciler daha az tanınmış ya da hiç tanınmamış alanlara yönelerek yeni birtakım yöntemler bulmuşlardır. Bunlar arasında yorumcunun besteleme eylemine dâhil edilmesi, kendiliğindenlik, etkinlik, rastlamsallık, sadece görsel açıdan belirli müzik, gürültü çeşitliliği ve genel anlamda akla gelebilecek her türden ses oluşumunun bestelenmesi, çözülüm, müzik tiyatrosu gibi örnekler sayılabilir.

Bu fikirlerin ifade edilmesinde ortaya çıkan güçlükler, yeni tarzda bir nota yazımını gerektirmiştir. Besteciler yaklaşık değerlerin notaya geçirilebilmesi ve ileride "grafik notalama" şeklinde adlandırılacak olan, müziği kesinleşmiş değerlerle ifade etmek yerine çalıcıyı görsel estetik niteliklerle benzer etkinliklere ve tınısal resimlere yönlendirmesi gereken işaretler geliştirmişlerdir. Ayrıca burada sadece kaba hatlarıyla gösterilmiş olan akış yorumcuya bırakılmış ve yine yorumcunun yeni tınısal oluşumları kendiliğinden keşfetmesine izin verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

NOTA YAZISININ TARİHSEL GELİŞİMİNE GENEL BİR BAKIŞ

1.1. Notalamanın Geliştirilmesine Yönelik Yeni Fikirler

Daha önceki pek çok reform denemesi, ilke olarak yüzyılımızdaki notalamayı iyileştirme çabalarına yakındır. Bununla beraber bir taraftan basitleştirmeler, diğer taraftan da genişletme ve ilaveler söz konusudur. Basitleştirme çabası, öncelikle arızalarda görülmüştür; örneğin diyatonik sistemdeki mutlak seslere dayanan yarım perdeler sadece bir bemol (♭) işaretiyle gösterilmiştir. Doğal olarak bu, sadece tutarlı bir atonal yapı içerisinde kolaylık sağlamaktadır ama örneğin birbirlerine yanaşık perdelerden oluşan sol diyez - la - si bemol gibi bir tınının yazımında zorluk çıkarmaktadır. Genişletmelere verilebilecek tanınmış örnekler, tıpkı Alois Hába'nın iki kuşaktan daha uzun bir süre önce önerdiği ve bugün de değişikliğe uğramış biçimde kullanılmakta olan işaretler gibi çeyrek ve 1/6 perdeler için kullanılan işaretlerdir.

Geçmişteki modeller olmadığı noktada notalama, sadece yaklaşık olarak ifade edilmiş değerlerden oluşmaktadır. Sesler ve ses süreleri burada genel olarak ortamsal yaklaşımlardan kestirilmektedir. Eski konumlandırmaların çoğunlukla korunduğu noktada, aşağıdan yukarıya doğru sesler, soldan sağa da süreler okunmaktadır. Çünkü yorumcu metrik zaman düzleminin katı şemasından ayrı tutulmalı ya da besteleme eylemi içerisine katılmalı, aynı zamanda kendiliğinden hareketlere teşvik edilmeli ve bunun yanında da diğer fikirlerle bağlantısı kurulmalıdır.

Yaklaşık değerlerle notalamaya karşı itirazlar, tecrübeli yorumcuların kendilerini tercihen daha serbest hissettikleri bir alana yöneliktir, kesin bir zaman ölçeğine hâkim oldukları noktada bile sürekli yaklaşık veriler yine sürekli bir belirsizlik anlamı taşımaktadır. Burada yorumlamaya yönelik problemler kapsamında yaratıcı eylemler sonucu kazanılmış bir deneyim görülmektedir. Çünkü özgürlük, rastlamsal değil

planlıdır; akıl yürütme ve buna bağlı olarak birşeyler yaratma eylemi sonucunda kazanılan bir niteliktir. Henri Pousseur'un notalamada yaklaşık verilerle belirttiği temel değerler, yorumcunun kendi takdirine bağlı kalmış belli sınırlar içerisine yerleşebildiği, fakat eserin devamındaki akış için ölçüt olarak kalan grup sürelerini biçimlendirmektedir. Pousseur, 1964 yılında Darmstadt'ta düzenlenen "Nota Yazım" konulu kongrede, düzensiz bir biçimde hızlanan ve yavaşlayan gruplar için keşfettiği süre işaretlerini açıklayıp ritimleri el çırparak gösterdiğinde, sürekli açık, düzensiz ve niteliksel zaman bölünmesi yerine eski notalamalara uygun bir niceliksel yapı ortaya çıkmıştır. Yorumcuların icrada bu şekilde tecrübe elde etme tehlikesi de oldukça büyüktür ve bu sorun, çalıcıya temel zamansal öğeleri kendi olanaklarından yola çıkarak oluşturabilmesi için yeterli bir yorum alanı bırakan, kesin bir nota yazısı sayesinde ortadan kaldırılabılır.

Bununla birlikte, son yıllarda ortaya çıkan yeni bir görüş açısına yakınlaşıyoruz, "etkinlik yazısı" yani "grafik notalama". Perdelerin ve perde sürelerinin geleneksel biçimde notaya aktarılmasının tersine bu yazı, tınısal sonucu değil, onun yerine bizi bu sonuca götüren eylemi göstermektedir. Ama zaman zaman geleneksel notalamada da "grafik notalama" öğelerini bulmaktayız. Örneğin "*sul ponticello*" , yaylılarda "köprünün üzerinde çalma" anlamını taşır, ancak seslerin sıkça daha tiz doğuşkanlara dönüşmesi ve yay gürültüsünün çoğalması gibi tınısal bir sonuç dolaysız olarak elde edilemez. Bu yönerge, bizim tınısal sonucu elde etmemizi sağlayacak dolaylı bir eylemi belirtmektedir. Aynı bu örnekte olduğu gibi, doğuşkanların da alışılmış biçimde notaya aktarımı tınlayan perdeyi değil, sadece basılan perdeyi gösterir; bu bakımdan eski *tablatür* notalamasıyla akrabalığı vardır.

Bazı piyano eserlerinin nota örneklerinde sesler ve çekiçlerin piyanonun tellerine vuruş hızı, çalıcıların gerçekleşmekte olan eylemlere karşı tepkileri ile ilgili yönergeler ve benzer daha pek çok şey içeren böyle bir nota yazısının en önemli dezavantajı, somut, açık ve okunmaya yatkın olmamasıdır. Burada vurgulanmak istenen konu, bir nota yazısının müziksel olgulara uygun olup olmadığının, özel yönergelerin gereksizliğini

olanaklar dâhilinde, dolaysız ve canlı olarak gösterdiği noktada anlaşılabilir. Geleneksel notalamanın hiçbir anlatım olanağı içermediği noktada tabii ki “grafik notalama” gereklidir; örneğin pek çok gürültü, sadece eylem olarak yazıya geçirilebilmektedir. Buna karşılık “eyleme dayalı grafik notalama”, kesin ya da yaklaşık sonuçların yazıya aktarılabilirdiği noktada yersiz kalmaktadır.

Bununla birlikte eylemler, anlamları önceden belirlenmiş işaretler ya da partitürde yazılmış yönergeler sayesinde talep edilebilir. Bazı eserlerde bu tip sözlü yönergeler oldukça ağır basmakta ya da tümüyle hâkimiyet kurmaktadır, öyle ki bunlar “sözel partitür” olarak da adlandırılabilir. Seyrek olarak yararlanılan üçüncü bir olanak daha vardır; etkinliği işaretler ve yönergeler aracılığıyla istemek yerine, ilk başta eski usulde yazılan ama bunun yanında yeni karakteristik işaretleri de açıklamaya ihtiyaç duymadan, yalnız başlarına kullanan bir notalama.

Etkinlik yazısından grafik notalamaya olan gelişim, genel olarak atılan küçük bir adımdır. Hâlbuki etkinliği anlatan yazı, ilke olarak katı bir şekilde belirlenmiş ve bir o kadar grafikten uzak da olabilirdi (tıpkı bugünkü yazı gibi).

Ama genel anlamda etkinliğin nispeten belirsiz olması, müziksel grafiğin temel düşüncelerini telkin etmektedir: Etkinliğin türü daha az işaret kullanılarak ya da sadece kararlaştırılmış işaretler ve sözlü yönergeler aracılığıyla değil, daha ziyade görsel estetik nitelikler sayesinde canlandırılmalıdır. Burada işaretler ve grafik arasındaki fark belirginleşmiştir, tıpkı Ligeti’nin net bir şekilde tarif ettiği gibi: “*İşaretin kararlaştırılmış ve açıkça belirtilmiş anlamlı bir içeriği vardır, buna karşılık grafiğin yoktur.*” Grafik notalamada, kompozisyon ve yorumlama arasında belirgin hiçbir ilişki bulunmadığı sonucu çıkarılırsa, bu doğrudur. Ama yorumlamadan kompozisyonun ortaya çıkarılamayacağı ve müziksel bir grafiğin ölçütlerinin de bu sebeple sadece görsel alanda aranabileceği düşüncesi, artık her yerde geçerli değildir. Grafik notalamanın Roman-Haubenstock ya da Anestis Logothetis gibi sürekli savunucuları, gerçekten herhangi bir grafik nota yazısının bir diğerinden, müziksel çağrışımlar yaratması

sayesinde doğrudan ayırt edilebileceğine dair fikir yürütmektedirler. Ve bir resmin belirgin şekilde bir müziği nasıl çağrıştırabileceği, o resmin müziğe yakınlığı için bir ölçüttür. Ancak tek ölçüt onun niteliği değildir, çünkü saf grafiksel nitelikler de bu ölçütleri biçimlendiren unsurlardır.

Bu düşünceler, aynı şekilde Logothetis'in bugünkü müziksel grafikten yavaş yavaş yeni ve kusursuz bir nota yazısı geliştirme düşüncesi gibi benimsenmekteydi. Böylece bu yazı, etkinliklerin anlatımı için daha çok olanak sunması ve her şeyden önce görsel olayların kaçınılmaz bir şekilde belirgin müziksel çağrışımlar yapmasını sağlaması bakımından daha iyi olurdu. Tabii böyle bir grafiği tümüyle geçerli bir nota yazısına dönüştürmek, nispeten az düşünülebilir bir durumdur. Buna karşı sıkça yapılan itirazlardan biri, bu vesileyle müziksel grafiğin kendi resminden talep ettiği şeyleri kaybetmesi, yani kendiliğinden yapılan değişikliklerin inandırıcı olmamasıdır. Burada söz konusu olan da zaten yeni bir nota yazısıdır. Besteci, istediği noktada bu işaretlere kesin belirlenmemiş resimler ekleyebilir ve nota yazısından grafiğe olan geçişin bütün olanaklarına sahip olabilir.

Bir grafiğin bu durumda sadece yaklaşık olarak belirli, müziksel bir çağrışım yaptığına karşı olan itirazlar, eğer ilkel olaylar söz konusuysa, tınsal alanda olduğu gibi görsel alanda da ağır basmaktadır. Grafik bir nota yazısındaki resim ne derece karışık olursa, yorumcunun da o resmi eski metotlar kullanarak, tıpkı geleneksel notalama ile yazılmış bir müzikte olduğu gibi yorumlama riski de o kadar büyüktür. Çünkü böyle bir yaratıcılığı yorumcudan beklemek, yani kendi başına grafik açısından zengin bir sayfayı tümüyle çağrışımlara uygun olarak uygulamaya dökmesini istemek, gerçekçi değildir. Logothetis'in görsel bir etkinin dönüştürülmesi ile doğaçlama arasında yaptığı keskin ayırım, yorumcudan ne kadar büyük isteklerde bulunulursa, bir o kadar uygulanması zor durumdadır.

Yalnız burada bir şey göz önünde bulundurulmalıdır; örneğin *fff* ile *ppp* arasında hızlı bir değişimin, geleneksel işaretler olmadan, görsel estetik bir şekilde anlatılması

zordur. Ancak bu sorun, yine de nispeten kolay çözümlenebilir boyuttadır. Tınısal bir başka değişiklik de, çalgılar kullanılırken çalıcının özel uzmanlık gerektiren bir teknik uygulamadan, örneğin piyanonun tellerine elle vurarak alışılmışın dışında tınlar üretmesidir. Ama yararlı olabilecek uzun akışlar, kendiliğinden biçimlenebilme özelliğini çok az bünyesinde barındırmaktadır. Yani, bir yorumcunun grafik notalamadan anlamlı bir müziksel akış ortaya çıkarmaya çalışması ve bunu başarması, grafikten bir etkilenim olarak görülebilir. Açıkçası grafik, bütünüyle kendiliğinden yorumlanmak zorunda değildir. Zaten uzun bölümleri anlamlı bir şekilde kurmuş genel akışın her anı birbiriyle uyumlu hale getirilmelidir. Çünkü yorumcu, besteci olmadığı için böyle yoğun çalışma gerektiren bir göreve alışkın değildir. Akışın neredeyse tamamen yorumcunun isteğine bırakılması, eserin yapısal bütünlüğünün bozulmasına sebep olabilir.

Elektronik müziğin notalanmasında şimdiye kadar dört temel tip geliştirilmiştir:

- a) *Karlheinz Stockhausen, Elektronische Studie II*: Bu basılmış ilk elektronik müzik partitür örneğinde, genel olarak perdeler zaman eksenini alışıldığı gibi okunmaktadır. Ses yükseklikleri, titreşim (*Hertz*) sayısı ile verilmiştir, gürlükler de sayfanın alt kenarında okunmaktadır.
- b) *Karlheinz Stockhausen, Kontakte*: Çalıcılara ses bandıyla daha belirgin bir birlikteliği mümkün kılmak için, zamansal ilişkiler eksiksiz, elektronik ses oluşumları ise sadece şematik olarak anlatılmıştır.
- c) *Gottfried Michael Koenig, Essay*: Burada sayılardan, kelimelerden ve birkaç şematik taslaktan oluşan, sözlü bir partitür görülmektedir.
- d) *Josef Anton Reidl, Komposition no.2*: Delikli bir şeridin hazırlanmasına yönelik yazılar, mümkün olduğunca somut diyagramlar ve gerektiğinde sözlü yönergeler tarafından tamamlanmaktadır.

1.2. Günümüzdeki Yeni Nota Yazısında Ortaya Çıkan En Önemli Belirtiler

1.2.1. Geleneksel Nota Yazısındaki Değişiklikler

- a) Basitleştirmeler
- b) Genişletmeler ve ilaveler

1.2.2. Kısmen Yeni Temeller

- a) Yaklaşık değerlerin notaya geçirilmesi
- b) Etkinliği anlatan, eyleme dayalı yazı
- c) Niteliksel nota yazısı

1.2.3. Tümüyle Yeni Temeller

- a) Eşit yedirimli (*tampere*) notalama
 - b) Sözel partitürler
 - c) Müziksel grafik
- Tını ve zaman düzlemini içeren bir okuma sistemi
 - Okuma şeklinin tümüyle serbest ve isteğe bağlı olması

1.2.4. Elektronik Müzikte Notalama Şekli

- a) Eski nota yazısı temelleri üzerinde yeni işaretlerin kullanımı
- b) Şematik taslaklar
- c) Sözlü yönergeler
- d) Diyagram ve sözlü yönergeleri içeren delikli-şerit yazısı

1.3. Yeni İşaretler

Yorumcunun karşılaştığı en büyük zorlukların sadece az bir kısmı yeni nota yazısının karmaşıklığından kaynaklanmaktadır. Asıl sorun, farklı partitürlerde aynı ya da benzer işaretlerin farklı anlamlarda veya bunun aksine farklı işaretlerin aynı anlamda kullanılmasından doğmaktadır. Tekrarlanan yanlışlardan başka, bu tür yapıtlara hazırlık için gereken zaman dilimi de buna bağlı olarak genişlemektedir. Ayrıca eski ritmik yazının bütün olarak korunması, fakat siyah-beyaz karşıtlığının birdenbire arıza olarak, yani perdelerdeki değişikliklerin işaretlenmesine yönelik kullanımı da sorun yaratmaktadır. Eski nota yazısında bu karşıtlığın, ikilik ve dörtlük notaları ayırt etmek amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. Bu sebeple besteciden, daha önce başka amaçla kullanılmış ve sonradan işlevleri değiştirilmiş bu tür işaretlerin sık kullanması istenemez. Farklı bir bağlam, her seferinde yeni işaretler gerektirebilir, hatta bestecinin zorlama bir yaklaşımla, sırf görsel özgünlük adına yeni işaretler icat etmesi de beklenebilir. Ancak yeni işaretlerin anlam bakımından uygun bir hale getirilmesi ve eski haliyle karıştırılmayacak derecede yeni olma niteliği taşıması istenmelidir. Bu durum, görsel nitelik bakımından da geçerlidir, yeni işaretler büyüklük ve form açısından diğer ilişkilere de uyum sağlamalıdır.

Tabii burada çalgılar ve etkinlikler için aşırı derecede sözlü yönergeler ve simgeler görülmemesine özen gösterilmelidir. Simgeler, uzunca bir metne ihtiyaç duyulduğu ya da kelimeler yerine daha ziyade işaretlerin kasıtlı olarak sıkça kullanımı önerildiğinde seçilecektir. Örneğin farklı *pizzicato* çeşitleri, nota yazısını zora sokacak derecede sıkça karşımıza çıkıyorsa, “*pizz.*” (*pizzicato*) kısaltması yerine yeni bir simge devreye girmelidir. Böylece bu simgeler, etkinlikteki uyumu ve bütünlüğü net ve somut bir şekilde gösterir. Yani konu ya da etkinlik doğrudan canlandırılmalı ve daha az simge yer almalıdır. Buna karşılık, stilize edilmiş soyut kavram ve simgelerden oluşan bir birleşim, yorumlamada istenen başarıyı sağlayamaz.

1.3.1. Yeni İşaretlerin Kullanım Koşulları¹

- a) Aynı işaretler farklı anlamlarda kullanılamaz.
- b) Bir işaret, görünüm bakımından bir diğeriyle fazla benzerlik taşıyamaz.
- c) İşaretler, sadece genel durumu köklü bir şekilde değiştiği noktada bilinen eski içeriklerini değiştirip yeni anlamlar kazanabilirler.
- d) Simgeler ve sözlü yönergeler, karşılıklı olarak anlamlı bir bütünlük oluşturacak şekilde kullanılmalıdır.
- e) Bir simgeye, mümkün olduğunca somut ve stilize edilmiş bir resim olarak, konuyu dolaysız ve açıklamaya gerek duymadan anlatabileceği bir biçim verilmelidir.
- f) Soyut işaretler ve resimler, betimlenen alana göre seçilmeli ve asla birbirine karıştırılmamalıdır.

1.3.2. Ölçütler

“Nerede soyut işaretlerin ve nerede somut resimlerin kullanılması gerektiği” sorusuna Carl Dahlhaus şöyle cevap vermiştir:²

“Diyelim ki bunlar, bizim algımızın sistematik olarak derecelere bölüdüğü yerde, yani seslerin ve ses sürelerinin bulunduğu alanda kullanılın. Gürlük, ses rengi, çalgılar ve etkinlikler de buna karşılık stilize edilmiş resimlerle canlandırılın. Burada benim görüşüme göre söz konusu olan, tarihsel gelişim durumunun olgularından ziyade, bizim işitme sistemimizin, ses gürlüğünün algılanmasına karşı belli bir bilgi ortaya koymasındır. Tarihte de bu böyleydi. Tını rengi, ayrıntılı biçimde, doğrudan bestecinin bilincine girdiği ve yine besteci tarafından giderek farklılaştırıldığı noktada, aynı zamanda armoninin de

¹ Erhard KARKOSCHKA; **Das Schriftbild Der Neuen Musik**, Hermann Moewig Verlag, Celle, 1966, 185 S.

² Erhard KARKOSCHKA; **y.a.g.e.**, s. 6

farklaşmasını sağlamaktaydı. Duyu organlarımızın sesleri ve süreleri algılamaya verdiği öncelik durumu, yakın gelecekte de hiçbir şekilde değişmeyecektir.”

Peki, ses yüksekliklerinin notalar değil, eyleme yönelik grafik işaretler aracılığıyla istenmesi ne derece yeni bir durumdur? Bu konuya her yönden bakıldığında, etkinliği anlatan yönergeler ve müziksel grafik sayesinde ulaşılan yeni nokta, müzik açısından önemsiz kalmış gibi görünüyor.

Çoğunlukla sonuç, yeni olmaktan ziyade ilkel ve gerçekten yeni olduğu noktada da, zamanımızın eksiksiz notaya geçirilmiş müziğinin yeni türdeki etkisinin ince ve zarif zenginliğine kıyasla pek bir anlam taşımamaktadır.

Sıkça duyulmakta olan bir başka iddia daha vardır: Bir yazının değerlendirilmesinde, geleneğin yetkili merci olarak geçerli sayılması zorunluluğu. Şüphesiz ki geleneksel yazı, “yeni işaretlerin eski yazıya alışmış bir yorumcuyu nasıl etkileyeceği” konusunu değerlendirme açısından önem taşımaktadır. Ancak bir yazının müziğe uygunluğu ya da yorumcunun bunun değerlendirilmesi için uygun yetkili kişi olup olmaması da aslında bir ölçüt değildir. Uygunluk ve okunaklılık durumlarının ikisi de önemli olan, ancak her yazıda değişik ve yeni bir bütün oluşturan ölçütlerdir. Ayrıca bu bütün, tek başına değerlendirme yapmayı ve bir yazının yeterlik derecesi hakkında karar vermeyi mümkün kılabilecek niteliktedir.

Carl Dahlhaus’un Darmstadt’taki “Nota Yazım Kongresi”nde sunduğu ve pek çok kez adı geçen bildiri, geçmiş ve bugünkü notalama yöntemlerindeki sorunların sistematik bir çözümlemesiydi. Bu çözümlerinin olağanüstü yüksek konumu, özellikle çoğu bilginin bestecilik deneyimi açısından birinci derecede önem taşımalarını haklı çıkarmaktadır.

Yorumcuların grafik notalamada yer alan uyarılar sayesinde alışılmadık tınılar üretmeye yönlendirilmesi, farklı bireysel etkinliklerin eşzamanlı ortaya çıkarak birbirlerini baltalamasına yol açmaktadır. Bu şekilde, eserde birbirini tamamlayan

eylemlerden oluşması gereken bütün, yorumcuların “grup” olarak değil, “bireysel” hareket etmeleri sonucunda yerini karmaşık ve anlaşılması güç bir yapıya bırakmaktadır. Bu durumda hayal gücünün birleştirici yönü, tasarımcı yönünün baskınlığı karşısında zayıf kalmaktadır.

Dahlhaus, bildirinin sonunda şunları söylemiştir: “*Herhangi bir ana yoğunlaşmak, günümüz müziğinin en önemli belirtilerinden biridir. Böylece müziksel grafiği mümkün kılan doğaçlama eğilimi ve olanakları belirlemektedir, buna karşılık notalamadaki karışıklık, müziğe özgü biçimsel bir sorundur.*” (“Yeni Müzikte Nota Yazımı Kongresi”, Darmstadt, 1964)

Müzikte genel akışı serbest bırakmanın, “belirleyici sanatsal gücü geliştirdiği ve günümüzde fazlasıyla ihmal edildiği” fikri giderek kabul edilmeye başlamıştır. Aslında nota yazısındaki karışıklık bir bakıma memnun edicidir ve geleneksel notalama olanaklarının artık yeterli olmadığını açıkça ortaya koymuştur. Tını ile resim arasında bir bütünlük sağlamak için, görsel sorunlarla mantık çerçevesinde uğraşmanın bir müziğin tasarımı üzerinde etkili olacağı kabul edilmeli ve yenilikçi tavır, verimli bir şekilde sürdürülmelidir.

İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL NOTA YAZISINDAN GRAFİK NOTALAMAYA GEÇİŞ SÜRECİNDE OLAN GELİŞMELER

2.1. Geleneksel Notalama

2.1.1. Geleneksel Notalama Hala Güncel Midir?

Günümüzde pek çok besteci, neredeyse her bir eser için kendine özgün bir nota yazısı icat ettiğinden, genel olarak geçerli geleneksel notalamadaki sorunlar ikinci planda kalmış gibi görünmektedir. Eski müzik, eskiden olduğu gibi yazıya aktarılmakta ve yeni müzik, her bir durum için sadece o durumda geçerli olabilecek bir çözüm bulmaktadır; yani daha doğrusu yüzeysel bir gözlemciye durum böyle görünmektedir. Buna ek olarak, geleneksel yazıda olduğu gibi tampere ve her yazıda da öncelikle göze çarpan tını ve süre olgularının ikisi de, görünüşte öncelikli konularını kaybetmişlerdir. Dizisel teknik kapsamında ise, değişkenlerin aynı derecede önem taşımalarından sıkça bahsedilmektedir.

Ancak gelecekteki müzik yapıtları da günümüzdekiler gibi kısmen de olsa perde ve sürelerden oluşan bir sistemi kullanacaklardır. Bu yüzden tampere sisteme dayalı yeni bir notalama, belli kurallara uyduğu noktada müziğin yazıya aktarılması için alışılmış geleneksel yazıda olduğundan çok daha iyi bir temel ortaya koyabilir. Böyle yeni bir temel, bugün her zamankinden daha gerekli görünmektedir. Çünkü artık söz konusu olan, nota yazısının az veya çok elverişli olması değil, bugünkü müziğin geleneksel notalama sayesinde fazlasıyla çarpıtılmasıdır. Son yıllarda bestecinin kendi müziğini yazıya aktarırken müziksel beklentilerinden tümüyle silinip gitmiş diyatonik ve metrik ilkelerle uğraşmak zorunda kalmasından dolayı, nota yazım alanında beklenen düzeyde bir gelişme olmamıştır. Yazımdaki her tür özgünlük, belli bir amaca uymadığı durumda keyfi kalmaktadır ve zamanımızdaki pek çok müziğin okunmasını ve hatta dinlenmesini

zorlaştırıp, onu can sıkıcı, gereğinden fazla zaman alan bir görev haline getirmektedir. Ancak eserin özgünlüğünü arttırabilen verimli bir notalama, yazıdaki görsel özgünlüğü azaltabilmektedir.

2.2. Geleneksel Nota Yazısının Özellikler

2.2.1. Seslerin İfade Edilmesi

- a) Kilise modları ve klasik majör-minör dizilere dayanan diyatonik bir temel oluşturulmuştur.
- b) Her bir diyatonik ses aralığı, gerçekte birbirleriyle aynı büyüklükte olmamalarına rağmen eşdeğerde işaretleri kullandığı için, aynı işaretler farklı aralıklarda görülmektedir. Üstelik arızalar olmadan ikili, üçlü, dörtlü, beşli, vb. aralıklar, kesin bir nota yazısında anlaşılammaktadır, ayrıca hesaplanmaları gerekir.
- c) Arızalar, tonal-armonik durumu hemen belli etmektedir. Örneğin si bemol, mi bemol ve fa diyez ile karşılaştığımızda, her bir aralık ve uygu daha tanınmadan yönlendirilmektedir. Bu yüzden atonal müzikte arızalar bugünkü bakış açısına göre, kullanıldıkları yerlerde armonik bakımdan çapraşık ve karmaşık bir durum yaratmaktadır. Ayrıca atonal müzikte gerekli pek çok arıza, okumayı güçleştirip göze rahatsızlık vermektedir. Bu iki durum, özellikle her notanın önüne bir donanım işareti konulduğunda geçerli olmaktadır.
- d) Notalamada donanım işaretleri aracılığıyla ifade edilen sesteş aralık, sadece atonal değil tonal müzikte de şu sebeplerden dolayı gereksizdir:
 - Kulağın sesleri ve aralıkları algılayışının her durumda farklı olabilmesi,
 - Ses gürlüğünün entonasyon üzerindeki güçlü etkisi,
 - Yeden sesinin opera sanatçıları, yaylı ve üfleme çalgılar tarafından tizleştirilmesi,

- Ezgisel alguların *Pisagor* komasını³ tercih etmesi.

Burada sayılan sebepler, tampere sistemde birbirine sesdeş sayılan iki perdenin, uygulamada sesdeş olmaktan çıkabildiğini göstermektedir. Örneğin sol diyez perdesi la perdesine, la bemol perdesi de sol perdesine yakınmış gibi tınısal bir etki bırakabilmektedir. Yani “sesdeş aralık” kavramı uygulamada değil, sadece yazıda geçerli olmaktadır.

2.2.2. Ses Sürelerinin İfade Edilmesi

- a) Zaman simgelerinin grafiksel nitelikleri, nota yazısındaki zaman ekseninden bağımsızdır. Bu özellikle karmaşık bir müzikte, yapıtın ayrıntılı olarak analizinden ziyade genel hatlarıyla algılanmasını olanaklı kılar.
- b) Nota yazısı, bitişindeki simgenin iki katı ya da yarısı byklğindeki değerler için kendi simgelerini kullanmaktadır. 3, 5, 6, 7, vb. gibi ara değerler, bir sonrasında yer alan simgeden türetilmektedir. Bu demektir ki, aynı simgeler farklı değerler için de geçerli olmaktadır ki, bu şekilde yanılısamalar ve duruma bağlı anlamsızlıklar ortaya çıkmaktadır. Örneğin 6/8’lik bir ölünün ikinci yarısı, hem dörtlük hem de sekizlik değerlerden oluşan iki farklı “ikileme” şeklinde yazılabilmektedir.
- c) Sekizlik ve daha küçük nota değerleri, engel yardımıyla birbirlerine bağlı yazılabilirler. Bu olanağın dörtlük, ikilik vb. gibi daha büyük değerlerde kullanılamaması, istenmeyen bir heceleme oluyormuş izlenimi bırakmaktadır.
- d) Bir l çizgisinin ötesindeki nota değerleri de uzatma bağıyla gösterilmektedir. Bu da iki veya daha fazla sesin kendisinden önce yer aldığı izlenimini uyandırmaktadır ki, aynı durum gerçek değer elde etmek amacıyla, beraber sayılması gereken nota değerleri için de geçerlidir.

³ Bu koma çeşidi, diğer komadan daha küçük olup oranı 243:256’dır. (İrkin AKTÜZE; “Müziği Anlamak” Ansiklopedik Müzik Szlgğ, Pan Yayıncılık, İkinci Basım, şubat 2004, 859 S.)

Artık şüphesiz ki geleneksel notalama işaretleri öğrenilebilir hatta *mensural notalama*⁴ bile öğrenilebilir ve bununla 18. yüzyıl müziğini yazıya geçirmek denenebilir. Ama böylece yazım şeklinin amaca hangi bakımdan uygun olmadığı, geç-ortaçağ ile daha sonraki dönem müziği arasında nasıl bağlantı kurduğu ve bu sayede karmaşıklığı belgelediği, nota okumayı zorlaştırarak müzik edebiyatını tanımayı da engellediği anlaşılmaktadır. Nota yazısının sayılan bu özellikleri tek başlarına ele alındıklarında, tecrübeli bir uzmana önemsiz görünebilmesine rağmen günümüz müziğini muazzam bir şekilde çarpıtmakta, ayrıca tamamen genel olarak bu alandaki verimliliği ve değerlendirme yeteneğini, gözün zorlanması nedeniyle kısıtlamaktadır.

İlk 3 maddede bahsedilen özellikler, müziğin geleneksel yazıyla ifade edilmesinde özel bir önem taşımaktadır. Diatonik temel, tampere sisteme göre sabitlenmiş aralıkların arka plana atılması ve tonal-armonik durumun vurgulanması, günümüz müziğindeki perdesel düzenin hedeflediğinin tam tersidir. Tampere notalamaya karşı yapılan itirazları incelerken, nota yazısının 18. yüzyılın başından bu yana tümüyle uygunluk göstermediği, bu yüzden uygunluk derecesinin sorgulanmasının çok fazla ön plana çıkarılmaması gerektiği göz önünde bulundurulmalıdır. Yapılan bu itiraza verilecek cevap, daha az önem taşıyan uygunluk derecesi ile daha eksiksiz bir iletişim arasındaki önemli farklılığa işaret etmek zorundadır.

Birinci maddede bahsedilen entonasyon etkileri, pek çok araştırmanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır, ama uygulamada kazanılan tecrübelerin pek azı bilinmektedir. Bu ve devamındaki düşüncelerin ağırlık ve orantıları, öncelikle birden fazla ve farklı düzenlenmiş eser yeni nota yazısına aktarıldığı, seslendirildiği ve mümkünse bu bağlam içerisinde tamamen özgün yeni eserler tasarlandığı noktada anlaşılacaktır. Sorunlar üzerinde saatlerce kafa patlatmak tek başına yeterli değildir; uygulamayla kazanılan küçük büyük tecrübelerin değerlendirilmeye alınması, kesin bir yargıya varmak için tahmin edilemeyecek kadar önem taşır.

⁴ 13. yüzyılda *Duplex longa*, *Longa*, *Brevis*, *Semibrevis* olarak adlandırılan köşeli şekillerden oluşan nota yazısı.

2.3. Yeni Nota Yazısı

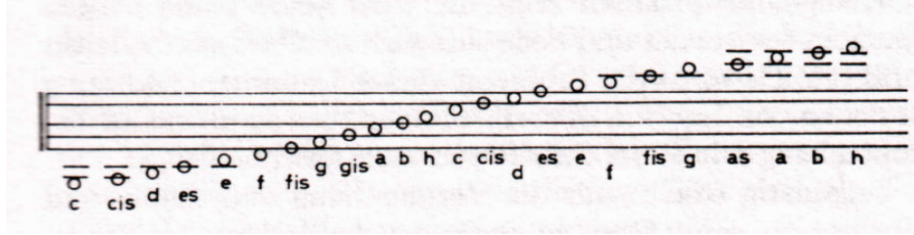
Günümüz ve yakın gelecek için de faydalı olabilmesi açısından yeni nota yazısının hangi talepleri yerine getirmesi gereklidir?

- a) Eski nota yazısındaki bütün teknik olanakları bünyesinde barındırmalıdır. Yalnız bununla estetik olanaklar kastedilmemektedir.
- b) Gereksiz yere geleneksel olana karşı çıkmamalıdır.
- c) Müzik kavramının bugünkü durumuna uygun olabilmesi için yeterli derecede yeni teknik olanaklara sahip olmalıdır.
- d) Karışık olan bir şeyi daha basit ifade edebilme becerisini bugünkü yazıda olduğundan daha fazla göstermelidir.
- e) Daha geniş kapsamlı ve tarafsız bir temeli olmalı ve mümkünse belli bir tarzı yansıtmamalıdır.
- f) Bireysel notalama şekillerine geçiş için daha iyi çıkış olanakları sunmalıdır (Örneğin yaklaşık değerlere, müziksel grafiğe geçiş için).
- g) Bir sekizli içerisinde 12 perdeden fazlasını gayet kolay bir biçimde ifade edebilmelidir.
- h) Kulağın kaydettiği göze takdim edilirken iki ilkesel öge dikkate alınmalıdır:
 - Görsel olay, işitselliğin bir aktarımı konusunda elle tutulur olmalıdır ve buna ilaveten mümkün olduğunca az düşünme mekanizması talep edilmelidir.
 - İşaretler hem tek başlarına hem de bütün olarak görme duyusu tarafından biçimlendirilmiş, görsel psikolojik açıdan doğru olmalıdır.

2.4. Reform Önerileri

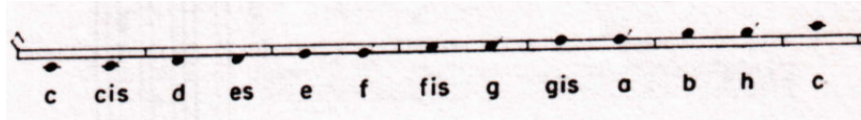
Bu istekler ilke olarak, sadece bir sekizli içerisinde her ses için ayrı işaretler kullanan geleneksel yazı tarafından yerine getirilebilir. Perde süreleri de aynı şekilde

daha basit ve görme yeteneğine uygun olarak ifade edilmiş olmalıdır. Bundan yola çıkarak Johannes Wolf'un kitabındaki yüz reform önerisi incelendiğinde, reformların başarısızlık nedenleri anlaşılmaktadır. Reformlardan hiçbiri taleplerin bütününe kısmen dahi yerine getirememekte, pek çoğu yazıdaki bir ya da birkaç zayıf noktanın iyileştirmesine rağmen genel açıdan oldukça yetersiz kalmaktadır. En sık denenmiş olan, bir sekizli içerisindeki on iki perdeyi beş çizgili dizekte aşağıdaki örnekte olduğu gibi göstermekti:



- Aralık seslerinin birbirlerinden fazla uzak oluşu ve nispeten fazla ek çizgi kullanımı, nota yazısını zor okunabilir hale getirmekte ve gözü de zorlamaktadır.
- Çizgilerin ve notaların, piyano tuşlarını andırır bir biçimde düzenlenmesi dolayısıyla sistemin diyatonik temeli yerli yerinde kalmaktadır.
- Zaman değerleri tıpkı eski yazıda olduğu gibi kağıda aktarılmaktadır.

Steffen'inkinde olduğu gibi Carl Johannis de kendi reformunda sadece perdelerin yazım şeklini geliştirmiştir:



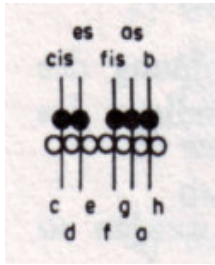
Burada aynı şekilde perde sürelerinin yazımının da iyileştirilmesi gerektiğinden, geçmişteki ve şimdiki reform denemeleri içerisinde iki konu üzerinde tartışılmaya değer görülmektedir; Hollandalı Cornelius Pot'un "*Klavarscribo*" ve İsviçre'de yaşayan İngiliz R. Fawcett'in "*Equiton*" yazısı.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GRAFİK NOTALAMA ÇEŞİTLERİ VE ÖZELLİKLERİ

3.1. Klavarscribo

Klavarscribo, şimdiye kadar daha büyük bir taraftar kitlesini sevindiren, her şeyden önce klasik-romantik müziğe klavyeli çalgılar için çok kazandıran ve kalıcılığını en azından otuz yıldan beri göstermiş olan tek reformdur. Adından da anlaşılacağı gibi, piyano tuşlarından geliştirilmiş bir yazıdır. Ses bölgesi yatay olarak soldan sağa, zaman eksenini de dikey olarak yukarıdan aşağıya ifade edilmektedir. Siyah tuşlarla betimlenen siyah notalar, nota kuyruğu üzerine yazılmıştır. Beyaz tuşlara yazılı beyaz notalar da nota kuyruğunun altına asılı durumdadır. Bu da alan paylaşımının yararlarını ve pek çok bitişik perdeden oluşan salkım akorlara okunma kolaylığı getirmektedir.



Perde süreleri de bir o kadar basit ve kullanışlı bir tarzda yazılmaktadır. Birbirlerine sürekli eşit uzaklıkta görünen, farklı çeşit ve uzunluklardaki çizgiler ise

vuruşları göstermektedir. Her nota, tınladığı bölgede yerini almaktadır, bitişi ise bir durak işareti “v” ya da başka bir notanın yazılması ile belirtilmiştir. Hatalardan kaçınmak amacıyla, duruma göre bir uzatma noktası bir notanın tınlamaya devam ettiğini göstermektedir. Çok sesli akış içerisinde cümle oluşturulmasında ve işaretlemeye veya –piyano eserlerinde- sol ve sağ elin belirtilmesinde, eski yazıdaki sekizlik nota çengellerinin aksine artık uzatma işlevi görmeyen çengeller sayesinde notalar birbirlerine bağlanabilmektedir. Aşağıda Chopin’in op.58 numaralı piyano sonatının geleneksel notalama ve *klavarscribo* ile yazılmış örnekleri verilmiştir:

Aus F. Chopin: Sonate op. 58



Abb. 4 a

Dasselbe in Klavarscribo notiert

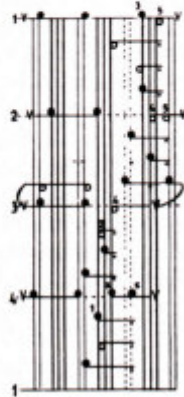


Abb. 4 b

Bu olağanüstü kolay ve kullanışlı yazıya kişisel olarak bulunulabilecek ilk katkı, yayınlama ve seslendirmenin nasıl gerçekleştirildiği, hangi hataların daha sık olduğu gözlemlenecek ve bu yazım sayesinde belli yapılandırmaların istenme veya boşlanma durumunun araştırılmasıdır. Genel olarak *Klavarscribo*, bu sınavı gerçekten iyi bir dereceleyle geçmektedir. Öncelikle hayret verecek kadar hızlı bir yazım tekniği ve

piyanoda seslendirme olanağı elde edilmektedir ve bu yazının esas yararları kesinlikle buradadır. Bir oktavı oluşturan perdelerin işitsel etkisinin görsel ifadesine olan özdeşliği de eski yazı karşısında önemli bir avantajdır.

Ancak ses ve zaman düzleminin değiştirilmesi burada elverişsiz bir görünüm sergilemektedir. Kısa sürede alışılmış olmasına karşın, geleneksel notalamada yatay olan zaman düzleminin dikey olarak yukarıdan aşağıya, dikey olan ses düzleminin ise yatay ve soldan sağa doğru okunması gözü yanıltabilmektedir.

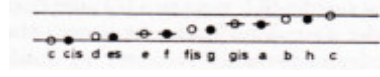
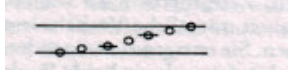
Ağır basan başka bir düşünce ise, *Klavarscribo*'nun kendi diyatonik temelini korumakta olduğudur. *Klavarscribo*, açıkçası tampere sistemin ortaya çıkmasından bu yana tonal piyano müziği için ideal bir yazıdır. Ancak bir oktavın on ikiden fazla parçaya bölünmesiyle oluşan çeyrek perdelerin müzikte kullanılmasıyla beraber, perde yazımının geliştirilmesi ihtiyacı doğmuş ve bu sebeple arıza kullanımının kaldırılması fikri ortaya atılmıştır. Yani *Klavarscribo*, daha ziyade tampere sistem için geçerli olabilecek bir yazıdır, çünkü tampere bir çalgı olan piyanonun tuşesi temel alındığı noktada, yeni müzikte sıkça kullanılan çeyrek perdeleri göstermek zorlaşmaktadır.

Ayrıca klavye yazısının doğrudan ifadesi de birtakım dezavantajları beraberinde getirmektedir. *Klavarscribo* eleştirmenleri tarafından, bu yazının piyanoya aşırı uygun olduğu ve bu uygunluk derecesinin diğer çalgılarda daha düşük kaldığı iddia edilmektedir. Gerçi eski yazı çalgısal teknik açısından soyut kalmaktadır ama perdelerin ortam ve zaman eksenini içerisindeki ilişkilerine uygunluk göstermektedir. Aynı şekilde bu sebepten ötürü her yorumcu tarafından gayet iyi bir şekilde uygulanabilmektedir.

3.2. Equiton

Equiton yazısında ses ve zaman eksenini, tıpkı geleneksel yazıdaki gibi gösterilmiştir. Çizgiler sadece sekizli aralığı kapsamında çekilmiştir, aynı şekilde sekizli kapsamında yer alan bu çizgiler gelişigüzel bölünmeleri sağladığı gibi sıkça da

tekrarlanabilmektedir. Yani bir oktavdaki seslerin işitsel ve görsel ifadesi arasında bir bütünlük sağlanmıştır.



İki çizgi arasına yazılabilen nota sayısı altıyı pek geçememektedir, hele oniki perdenin yazılması olanaksızdır. Bunun sebebi, gözün yazılı notaların konumunu hemen kolayca algılayabilmesi gereğidir. Bu yüzden siyah-beyaz renk karşıtlığına, yazılmış olan ilk altı perdenin devamındaki perdelerin ayırt edilebilmesi amacıyla başvurulmuştur. Dizek çizgileri bu şekilde çekildiği takdirde yaklaşık bir sekizli daha eklemek daima mümkün olmaktadır. Bunun yanında, mi ve fa ile sol diyez perdesinden la perdesine olan kısa çizgiler, ek çizgi olarak adlandırılmaz. Bu daha ziyade geleneksel nota yazısındaki ek çizgilerin aksine, dizekteki sıralamanın yerini tutmayan ve gelişigüzel tekrarlanamayan simgelerdir. Aradaki bu farklılık önemlidir, çünkü ek çizgiler gözü ve hafızayı daima yormaktadır.



Ancak yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, bir sekizli aralığının on ikiden fazla parçaya, hatta otuz iki parçaya bölünmesi, görsel plastik sanattan hayli malzeme içerse bile, notadaki biçimsel değişikliklerle elde edilemez.



Nota süreleri, uzatma bağından başka tıpkı *Klavarscribo* yazısındaki gibi ifade edilmektedir, düzenli aralıklarla vuruşlar ve ölçü çizgileri gösterilmektedir. Küçük değerlerin (sekizlik, onaltılık, otuzikilik vb.) yazımında ise vuruşların daha kısa ya da noktalı çizgiler yardımıyla ikiye ve dörde bölünmesi söz konusudur. Üçe, beşe, vb. bölünmeler de artık basit ve rahat bir şekilde -üstelik herhangi bir bölünme bir diğerinden üstün tutulmadan veya saf dışı bırakılmadan- uygulanabilmektedir. Genellikle sadece bir vuruştan daha uzun süren notalarda uzatma bağları kullanılmaktadır, bu tür uzatma bağları çok sesli bir cümlede partilerin işaretlenmesi için nota kuyruğu ve çengeli kullanımında olduğu gibi bir görev üstlenmektedir. “Sus”lar ise sadece başladıkları yerde uygun bir işaretle gösterilmekte ve bir sonraki tını devreye girinceye dek geçerli olmaktadır. Süre değerleri için hiçbir simge kullanılmamasına rağmen, görsel ve işitsel olaylar birbirlerine uyumlu bir şekilde ifade edilebilmektedir. Yaklaşık değerlerin yazımına olan geçiş de bir o kadar basittir; ölçü ve vuruş çizgileri devre dışı bırakılmıştır, uzatma bağları da sadece yaklaşık olarak verilmiştir.

Equiton, yukarıda sayılan talepleri her seferinde yerine getirmekle kalmayıp, bundan başka daha ufak sayılabilecek yararlar da sağlamaktadır:

- a) Güçlü bir yer tasarrufu sağlanmakta, bu sayede gözü rahatlatma ve biçimsel ilişkilere daha iyi bir toplu bakış olanağı elde edilmektedir (Aynı zamanda bu nota yazıcının da rahatlaması, nota basımının ucuzlaması, nota yazım

makinelerinin daha basit bir yapı kazanması ve ucuzlaması gibi zincirleme başka yararları da beraberinde ortaya koymaktadır.).

- b) Bir sistem üzerinde en azından üç bağımsız parti kolayca notaya geçirilebilmektedir.
- c) Küçük ikili aralıklar gri tonlamalarla ifade edilebilmektedir.
- d) Alışılmış yazı makineleriyle daktilo edilebilen basit stenografi yazısı da mümkündür.

Equiton, oktav seslerinden elde edilen tınısal etkiyi görsel olarak ve arıza kullanmaya gerek duymadan, eksiksiz ve açık bir şekilde resmedebilmektedir. Tınısal ve zamansal yapılar ise üç boyutlu, net ve dolaysız olarak okunabilmektedir ki, bahsedilen bu son özellik ve öncesinde bahsedilen, bir yazının geçerlilik kazanması için zorunlu isteklerin yerine getiriliyor olması, yazının değerlendirilmesinde belirleyici olan ölçütlerdir.

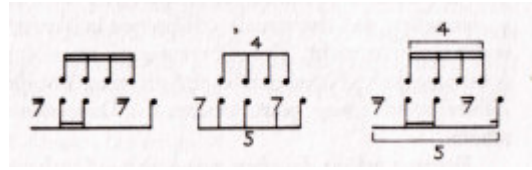
3.2.1. *Equiton* Notalaması Üzerine Bir Tartışma

Equiton yazısı ile geleneksel yazı karşılaştırıldığında, *Equiton*'da itiraz edilebilecek birkaç nokta ortaya çıkıyor. Buradaki tartışma da aynı şekilde bu itirazlar hakkında olup, bu yazının temel özelliklerini daha köklü bir şekilde anlamaya yöneliktir.



- a) Perdelerin ifade edilmesinde kullanılan beyaz-siyah-beyaz vb. gibi renk sıralamaları, tam perde uzaklığını aşıt temeli olarak telkin etmektedir. Bu yüzden *Equiton* yazısı “tarafsız olma” ilkesine uymamaktadır.
- b) Tek ve aynı aralık için daima iki farklı resim vardır.
- c) Carl Dahlhaus şöyle demiştir:

“Gözle görülür, somut bir anlatım, soyut olan anlatımdan her zaman daha basit bir konumda değildir. Örneğin bir beşlemedeki üç değer, bir dörtleme

sayesinde örtüldüğü ya da telafi edildiği noktada, beraberinde kullanılmış olan sayılar, doğrudan soyut kavramlar olarak teşhise yönelik belirleyici görev üstlenmiş yardımcı öğelerdir. Eğer sayısal ilişkiler henüz bilinmiyorsa, o zaman bunların tek başlarına ortamsal somutlaştırmada kavranması, sayıların yardımıyla anlamaya çalışmaktan çok daha zordur. Bunun yanında geleneksel nota yazısının, sadece soyut simgelerle uğraşmadığı görülmektedir. Farklı değerler eşzamanlı olarak devreye girdiğinde de kağıt üzerinde farklı bölümlerde yer almaktadır.



- d) Geleneksel notalamadaki zaman simgeleri, kendi çarpıcı görünümleri dolayısıyla ritimsel ilişkilerin bireyselliğini vurgulamakta oldukları izlenimini taşımaktadırlar.
- e) 4/16'lık, 4/8'lik, 4/4'lük vb. gibi ölçülerin geleneksel notalamada hissedilen kendine özgü karakterleri, standartlaştırılmış olan *Equiton* yazısında kaybolmaktadır.
- f) *Equiton*, çok sesli bir cümlede her bir partinin kendine özgü kişiliğini yok etmektedir.
- g) *Equiton* yazısı her yönden işin kolayına kaçmaktadır.
- h) *Equiton*'da ilkesel olarak daha az karakteristik bir çeşitlilik vardır ve bu durum, soğuk ve mekanik bir etki yaratmaktadır.

Bütün bu düşünceler gerçeğe dayanmaktadır. Köklü ve kalıcı bir çözüm bulmak için en başta yapılması gereken, her seferinde sorunların bütününden yola çıkılmasıdır; bu durum özellikle ilk iki itiraza verilecek cevap için geçerlidir. Gerçekten de renk karşıtlığı, ideal bir çözüm değildir, çünkü her aralık iki farklı resim içerebilmektedir. Örneğin  işaretleri  gibi, üstelik ilk durumda iki nota da aynı tizlikte görünmesine rağmen çıkıcı yanaşık hareket anlamı taşımaktadır. Ancak ideal bir çözüm gibi görünse

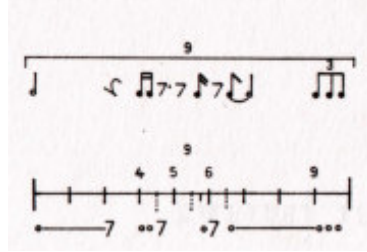
de, sekizli içerisindeki 12 perdenin tümüne, dizekte kendilerine ait bir yer tahsis etme düşüncesi, göz için tamamen elverişsizdir.

Sadece gözün o anki ses bölgesini kolayca teşhis edebilmesinden dolayı değil, aynı zamanda her aralık ve akor yapısı, her aşıt, her tematik bilgi vb. kendi tınısal ilişkileri içerisinde üç boyutlu olarak belirlediği için, en iyi çözüm bu renk karşıtlığıdır. Bir yapının iki farklı resmi de çok çizgili dizek sisteminde okunduğundan çok daha kolay öğrenilebilir konumdadır. Örneğin her majör-üçlü tınısı ya beyaz-beyaz-siyah ya da siyah-siyah-beyaz renklerini içermektedir. Özellikle bu yazının karmaşık olarak tasarlanmış bir müziğe yarar sağlayabileceği düşüncesi akla yatmaktadır. Böylece gözle görülür bir dezavantajın esasen bir avantaj olduğu, ayrıntılı olarak bakıldığı takdirde ortaya çıkmaktadır.

Geleneksel yazının diyatonik koşullandırmadan farkı şu noktada görülmektedir: Müzik ortamı faydalı olduğu noktada tam perdeli dizi, tarihsel bakımdan neredeyse anlamsız kalmaktadır. Ama her şeyden önce eski yazı, besteciyi geleneksel yazıdaki arıza kullanımını göz önünde bulundurmaya ve kendi tınıları ile çizgilerin uygun bir şekilde notaya aktarmaya zorluyor ki, bunun imkânsız olduğu sıkça görülmüştür. *Equiton*, bu sorunlara karşı gelmemekte, ne diyatonik ne de yapısal tasarıya karşı direnç göstermektedir.

Üçüncü bir itiraz daha: Bizim görüşümüzün üstesinden gelemeyeceği ya da çok zor aşabileceği ilişkiler, soyut anlatım, yani özellikle karışık veya farklı boyutlardaki ilişkiler söz konusuysa, somut olandan daha üstün durumdadır. Bütün olarak bizim zamansal oranları algılama becerimiz, ortamsal ilişkileri anlayış vasıtasıyla algılayan görsel becerimize uygundur. Bunlar burada filozofça bir soyutluğun aksine, önemli bir bakış açısı altında, algılama işlevi yeterli olduğu ölçüde birbirlerine uygun düşmektedir. Bu ve duyuşal bakımdan aşılabilmiş alan arasındaki katı sınırlar belirlenemez (ki bu zaten gereksizdir), çünkü *Equiton*, yararlı olduğu yerde, tabii ki yabancı ya da uyumsuz öğeleri müziğe sokmadan, sayıları kullanacaktır. *Equiton*, daha ziyade somutluk ile

soyutluk arasında bağlantı kurmaktadır. Dikey çizgiler, en karmaşık ritmin bile kesin olarak okunabilmesini mümkün kılmaktadır, yatay olanlar da onu somut bir boyut olarak göstermektedir.



Dahlhaus'un düşüncelerine bir devam niteliğinde olan yukarıdaki resimde, eski simgeler görünmektedir ve "sus" işaretleri bakımından *Equiton* yazısına üstünlük sağlamış durumdadır. Ama *Equiton* ile yazımda sayılar devreye girmesiyle bu durumun tersine döndüğü anlaşılmaktadır.

Belirleyici olan ölçüt, geleneksel notalamadaki gibi zaman simgelerinin somut bir anlatım sayesinde sadece daha basit değil, aynı zamanda görme duyusuna ve zaman algısına da uygun olarak yazıya aktarıldığı bir alanda kullanılıyor olmasıdır.

Dördüncü itiraza yönelik olarak şu söylenebilir: Bu sorun, ritmik durumun bireyselliğinin yeni yazı içerisinde tıpkı eski yazıda olduğu kadar çarpıcı bir biçimde görülmesidir. *Equiton*, uzatma bağının kullanımı dolayısıyla hem küçük hem de büyük alanların yazımında kolayca kavranabildiği için, diğer notalama çeşitleri karşısında gözle görülür bir üstünlük elde etmiştir.

Yerden tasarruf etmek amacıyla, kağıt üzerinde gerekli ayrıntılar belirtilmeden zamansal değerler yazılırsa, istenen eylem simgeler aracılığıyla daha iyi bir biçimde gerçekleştirilebilmektedir. Örneğin Stockhausen'ın "*Klavierstück XI*" (Piyano parçası no.11) başlıklı eserinin notasında, kesinlikle eşit zamansal değerler için aynı hatlar kullanılmamış, onun yerine öncelikle grafik işaretlere bu görev yüklenmiştir. Eğer

Stockhausen'ın piyano parçası *Equiton* ile yazıya aktarılmış olsaydı, kağıt üzerinde neredeyse beşte iki oranında daha az yer kaplardı. Ancak gerek duyulduğu halde, daha belirgin hatların bulunmaması ve mekânsal oranlara uyulmaması, yorumcu için sıkıntı yaratabilmektedir.

Beşinci itiraz, yani *Equiton* yazısının bireysel partilerin kişiliğini yok ettiği düşüncesi, ilk zamanlar yerinde bir saptama olarak görülmekteydi. *Klavarscribo* yazısında üzerlerindeki birleştirme çizgileri sayesinde notaların kuyrukları birbirlerine bağlanmakta, bunun yanı sıra uzatma bağları partilerin yürütülme şeklini ifade etme amaçlı kullanılmaktadır. Böylece her parti, eski yazıda olduğundan daha net bir şekilde belirmektedir, çünkü daha uzun seslerde nota kuyrukları ve çengelleri artık devre dışı bırakılmamaktadır. Bu şekilde, üç parti tek bir sistem içerisinde kolayca okunabildiğinden, örneğin beş sesli bir piyano füğündeki her parti, eski yazıda olduğundan çok daha iyi kavranabilmektedir.

Bununla beraber, tıpkı diğer itirazlar gibi haklı sebeplere dayandığı gerekçesiyle, bu itiraz da tümüyle bir kenara atılmamıştır. Eski yazının görüntüsü farklı ritmik simgeler, “sus” işaretleri ve arızalar, farklı ölçü yapıları –görsel anlamda çengeller, birleştirme çizgileri, belli “sus” biçimleri, vb. gibi öğelerin yığılmasıyla ifade edilen sayesinde işaretler açısından zengin ve ayrıca grafiksel bakımdan daha karakteristiktir. Ama bu aynı zamanda, daha verimli bir yazı elde etmek için ödenmesi gereken bir bedeldir. Geleneksel nota yazısı mensural notalama ile kıyaslandığı noktada, bugünkü *Equiton* yazısının geleneksel notalama ile kıyaslandığında karşı karşıya kaldığı durumdaki gibi kötü bir sonuç elde edilmektedir. Hala mensural notalama ile kavranabilir olan bir müziğin, güncel notalama ile yazılmış şeklinin grafiksel açıdan nispeten ruhsuz kaldığı söylenebilir.

18. yüzyıl müziği, geleneksel yazıdan önceki eski notalamadaki yazım şeklini neredeyse olanaksız ama aynı zamanda da çok biçimli, grafiksel açıdan çekici ve şiirsel yapan karmaşık bir mertebeye ulaştırmaktadır. Böylece doğrudan yeni bir yazım

temelini olanaklı kılabilecek olan gelecekteki mziksl gelişmelerin, aynı Şekilde grafiksel açıdan çekici bir görüntü ortaya koyması beklenebilir.

Pierre Boulez'in "*Structures*" başlıklı eserinin nota örneğinde bugünkü yazı, *Klavarscribo* ve *Equiton* yazıları bir arada verilmiştir. Resimler birbirleriyle karşılaştırıldığında *Equiton* yazısındaki verimlilik, bireysel yazıya geçiş olanakları ve mziksl grafiğe olan yakınlık gze arpmaktadır. Bu yakınlıktan dolayı diğer pek ok eserde ve bugünkü eserlerden alınan rneklerde *Equiton* yazısından ğeler bulunabilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GRAFİK NOTALAMA İLE YAZILMIŞ BAZI SEÇME ESERLERDEN ÇÖZÜMLEMELER

4.1. Boulez: *Structures* (48.-56. ölçüler)

4.1.1. Klavarscribo Notalaması

The image displays a handwritten musical score for Boulez's *Structures*, measures 48-56. The score is written in Klavarscribo notation, which uses a grid of horizontal lines to represent the piano keyboard. The notation is organized into two systems, each labeled 'PIANO I' at the top. The left system contains measures 48-56, and the right system contains measures 57-64. The notation consists of vertical lines representing notes and horizontal lines representing the piano keyboard. The score is written in black ink on a white background. The notation is dense and complex, reflecting the intricate nature of Boulez's music. The score is written in a clear, legible hand, with some annotations and markings throughout.

Çok sesli yapı, esas yazıya oranla bu notalamada çok daha kolay anlaşılabilir. Burada birinci piyanodaki iki ve ikinci piyanoda üç adet olmak üzere perdeler ve sürelerden oluşan sıralar görülmektedir. Zamansal ilişkiler de Boulez'in notalamasında olduğundan çok daha kolay kavranabilmektedir. Boulez, farklı ölçü vurgulamalarından dolayı ölçü değişimini belirtmediği, onun yerine alışılmış zaman simgelerinin daha basit bir kullanımını tercih ettiğinden, bu simgeler ortadan kaldırıldığı noktada ölçü değişimi uygulanmadan da durum idare edilebilmektedir. Artık ilkesel olarak her bir onaltılık değerın uzaklığı işaretlenmiştir; yönü daha kolay belirlemek amacıyla, her dört onaltılık değerden sonra bir ölçü çizgisi konulmuştur.

Dizekteki çizgilerin fazla ve perdelerin birbirlerine nispeten uzak mesafede olması, perdelerin olduğu kadar sürelerin de belirgin ve derli toplu görünmesini zorlaştırmaktadır. Karmaşık bir müzikte nota okumayı kolaylaştırmak için, yapılan birkaç değişiklikten sonra eserin *Klavarscribo* ile yazılmış bir örneği verilmiştir. Kendi sınırları içerisinde hiçbir perde içermeyen en tiz ve en pes oktavlar devre dışı bırakılmıştır. Bu sayede çok sayıda çizgilerden oluşan yığınun bunaltıcı düzeni hafifletilmiştir. Partilerin ve ellerin dağıtımını gösteren birleştirme çizgileri, konuyla ilgili perdenin durak yerinde noktalanmıştır. Bu yüzden bir perdenin diğerine doğrudan geçmediği durumlarda sus işareti “v” kullanılmıştır. Artık bir partinin süresi ve durak yerleri de birleştirme çizgilerinden okunabilmektedir ki, bu durum da partileri yürütme şeklinin kavranmasına çok uygundur.

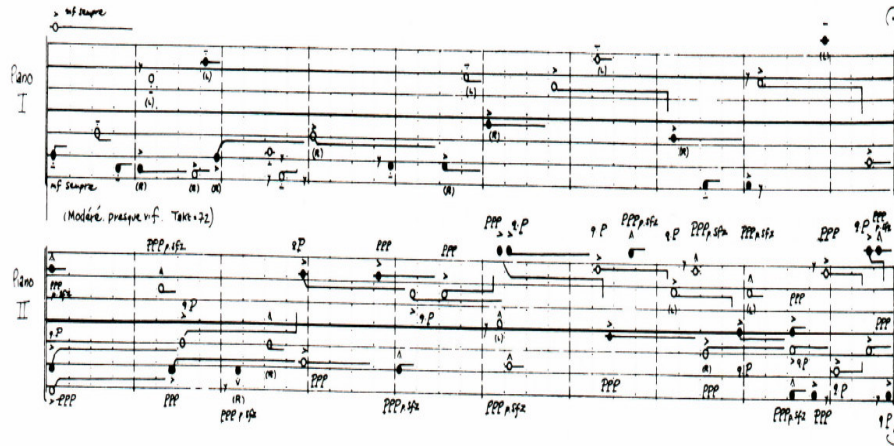
İkinci piyanodaki “orta parti”, birleştirme çizgileri olmadan yazılmıştır. Her sesin kendisine ait bir sus işareti vardır ve görsel ifade yeteneğine sahip olmasından ötürü kendi gürlük yönergelerini de içermektedir. Nitekim birinci piyanonun diğer partilerinde de geçerli olan gürlük seviyesi, sadece eserin başlangıç yerinde yazılmıştır. Ancak bir partide herhangi bir ses sabit kalıp tınlamaya devam ederken, bir diğer partide başka bir sesin devreye girdiği ve her iki partinin de farklı zamanlarda ara verdiği durumda yazıya uyum sağlamak zorlaşmaktadır. Burada da zaman çizgileri yardımcı bir görev üstlenmektedir.

4.1.2. Asıl Notalama



Notanın aslı, kavranması zor bir resim ortaya koymaktadır. İkinci piyano partisi, ilk piyano partisine oranla ritimsel bakımdan çok daha karmaşık ve yaklaşık iki katı miktarda ses içeriyormuş gibi görünmektedir (görünen 59'a 33, gerçekte 36'ya 24 nota).

4.1.3. Equiton Notalaması



Klavarscribo notalamasında olduğu gibi *Equiton* da piyanonun bütün ses alanını betimleyici bir şekilde kopyalamıştır, tıpkı kendisine sürekli ihtiyaç duyan müziğe uygun düştüğü gibi. *Klavarscribo*'da 15 hatta 25 çizgiden oluşan bir dizek gerekirken, *Equiton*'da dizek için 7-8 çizgi yeterli olmaktadır. Sesler, gözün diğer notalama çeşitlerinde olduğundan çok daha fazla ayrıntıyı, aynı anda ve her yönüyle görebileceği

kadar ufak bir alanda yazılmakta ve bu yazımda oktav işaretleri ile ek çizgilere gerek duymamaktadır. Öncelikle hem perdeler, hem de zamansal ilişkiler fazla güç ve zaman harcanmadan anlaşılabilir.

Partiler, *Klavarscribo*'da olduğu kadar *Equiton*'da da ilke olarak birleştirme çizgileriyle donatılabilir, tıpkı *Klavarscribo*'da her perdeye kendi gürlük seviyesini ve sağ ile sol el pozisyonlarını eklemek gibi. Ama bu sayede *Klavarscribo*'nun, birleştirme çizgilerinin kullanımı ve gürlük seviyesine ilişkin pek çok yönergenin devre dışı bırakılmasından ötürü daha canlı bir görünüme sahip olan *Equiton* yazısı karşısında kazanacağı hiçbir şey olamazdı. Hatta böylesine karmaşık bir müziğin tınısal sunumunun *Equiton* yazısıyla elde edilmesi, geleneksel yazıyla olduğu kadar *Equiton*'la da deneyimi olan bir çalıcı ya da okuyucu şöyle dursun, grafik notalamayla deneyimi az olan birisine bile diğer notalama çeşitleriyle olduğundan daha kolay gelecektir.

4.2. Berio: *Circles* (s.24)



Eserin merkezi, kadın sesinin ustaca kullanıldığı şan partisidir. Birbirlerine çaprazlama yazılmış oklar, *glissando* yani kaydırma hareketlerini göstermektedir, bunu

takip etmekte olan noktalı çizgiler, benzer ama kesintili ve duruma göre daha hafif çalınan ses sıralarını ifade etmektedir.

Şan partisinin sisteminde yer alan oklar, yorumcunun çalıcıya vermek zorunda olduğu giriş işaretlerini göstermektedir. Birinci ok arp ve birinci vurma çalgı çalıcısı için geçerlidir, ikincisi ise bir gürlükteki azalmanın başladığını ve çerçevenin sonunu ifade etmekte olup, her iki vurma çalgı çalıcısı için de geçerlilik taşımaktadır.

Dört köşeli çerçevelemedeki farklı dereceler, eylemin yoğunluğu ile bağlantılıdır; kalın çizgiler, ince çizgilere oranla daha yoğun bir eylem talep etmektedir. Bunlar bazı durumlarda gürlük seviyesini de göstermektedir.

Partitürdeki çalgı düzeni, işaret açıklamalarının bulunduğu kısımda belirtilmiştir, ne yazık ki her sayfanın başında yer almamaktadır.

4.3. Kagel: *Improviation Ajoutée* (Org için)

The image displays a musical score for the piece "Improviation Ajoutée" by Karel Goeyens, specifically for the organ. The score is divided into two main sections. The top section, labeled '1' and '2', shows two staves with a large, thick, wedge-shaped graphic element on the left, indicating a dynamic or intensity change. The bottom section is a multi-staff score for organ, featuring various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a complex, multi-measure format with many notes and rests. The bottom section is labeled 'ALL: ♦' and includes a large, thick, wedge-shaped graphic element on the left, similar to the one in the top section.

Üstte yer alan iki sistem, iki tane kayıt asistanı için geçerlidir. Orgu çalan kişi, bu sayfada dördüncü klavyenin bas bölgesinde bulunan ses salkımlarını seslendirerek eylemi gerçekleştirmeye başlar. İki el de kesintisiz olarak bütün klavyeler üzerinden el pozisyonunun giderek değiştiği ilk klavyeye yönelmektedir. Bu sırada kayıt asistanları ilk olarak üçüncü ve dördüncü, daha sonra da birinci ve ikinci klavyeleri devre dışı bırakmaktadır. Ancak bu ikinci uygulama gözle görülür derecede hızlı gerçekleşmektedir; öyle ki, org çalıcısı çarpı işaretleriyle belirtilmiş geri kalan sesleri, hızlı bir pasaj içerisinde sadece *traktur*⁵ gürültüsü duyulacak derecede sessiz bir biçimde çalmaktadır.

4.4. Ligeti: *Aventures* (s. 21 ve 7)

89 Senza tempo 22-25⁴

NB: Der Zeitpunkt für das Atmen ist für jeden Sänger getrennt vgn. Divisuten anzugeben. (Besonders merklich atmen!)

Allemaximaler Öffnen der Lippen; gleichzeitig langsame, aperturisches Vibrato erzeugt durch die Bewegung der Lippen und des Unterkiefers. (Keine Translationsbewegung beim Vibrato → nur die Klangfarbe ändert sich.)

Die Mundöffnung allmählich vergrößern, das Vibrato beschleunigen (kein Crescendo).

Bei noch größerer Öffnung des Mundes → sehr schnelles Vibrato. Die in Klammern stehenden geometrischen Zeichen geben die durchschnittliche Öffnung des Mundes an; durch das Vibrato werden dabei noch andere Werte erzeugt. Es kommen allmählich auch Zugbewegungen an den klappigen Lippen- und Kieferknochen; das Vibrato geht nach und nach in ein sehr schnelles Flappieren über (Staccato ppp).

90 ca. 9" (Bei Angabe) Der Mund bleibt dabei so weit wie möglich geöffnet.

91 4-5" (Bei Angabe) Der Mund bleibt dabei so weit wie möglich geöffnet.

Sehr oberflächlich tief, mit Anzeichen der Bewegung des Atmens. Sehr schnelles, rasch verändertes Flappieren (Anzahl der Laute angegeben → die Dauer jedoch nicht angegeben). Gleichzeitiges schnelles Bewegten der Lippen (Bewegungen, P.M.M.I.E. sind nicht angegeben). Gleichzeitiges schnelles Bewegten der Lippen (Bewegungen, P.M.M.I.E. sind nicht angegeben).

⁵ Orgta klavyenin tuşlarıyla hava akımını düzenleyen ventiller arasında ilişkiyi sağlayan düzenek. (İrkin AKTÜZE; y.a.g.e., 859 S.)

Bölümlerin süresi saniye birimi olarak sayılarla verilmiştir. On bir sesçil (*fonetik*) işaretin nasıl uygulandığı, işaretlerin kullanımıyla ilgili açıklamaların bulunduğu kısımda belirtilmiştir. Partitür içerisinde de kullanım ile ilgili yönergeler geniş yer kaplamaktadır. Bunlar, şimdiye kadar pek az bestecinin talep ettiği, böylesine ince oluşumlar hakkında fikir vermektendirler. Notalama tekniği bakımından ise Ligeti'nin çok sayıda farklı işaret ve resimler geliştirdiği, daha doğrusu kendi hayal gücünün çeşitliliğini belirgin kılmak amacıyla bulmak zorunda kalmış olması, kayda değer bir durumdur.

2(4)
2(4)

29 30 31

V1
V2
Vc
Cb

Aus beiden Händen die enge Rohrform und in verschiedenen

Mit viel Luft, ohne Überanstrengung

Mit der Zunge ausstoßen, ohne Überanstrengung

Als Dämpfer eine große Hand mit relativ kleiner Öffnung (hinter dem Hals) verwenden. Die Luft hindurchlassen, sehr ruhig und gleichmäßig. (Der Ton hallen, solange die Luft rausst. NICHT wieder anblasen)

Das Buch in eine Hand nehmen und mit der anderen die Seiten rasch durchschlagen lassen. Die Hand des Buches, das geschlossen bleibt ein kontinuierliches Geräusch erzeugen, das so lange währt, wie der Notenerker, ohne die Bewegung abzubrechen und wieder anzufangen. (Der Ton hallen, solange die Luft rausst. NICHT wieder anblasen)

Den Bogen mit Schwung auf die Saite fallen lassen, von oben nach unten (s. dazu → s. part). So dass die Spitze des Bogens (col legno) die Saite berührt und immer schneller werdende elastische Sprünge ausführt. Die Anzahl der Schläge ist wichtig; die Notation zeigt hier nur ungefähr den sich ergebenden Rhythmus, da ja das Resultat nicht exakt angegeben werden kann. Die Schläge können bereits frühzeitig aufhören als notiert – länger aber, als über die Takthälfte hinaus, darf sich jedoch der Vorgang nicht erstrecken. NB: Die anderen Saiten dämpfen, so dass keine leeren Saite mitschwingt!

xx 0: die Saite mit den Fingern aufplien. (NB: Der gegenüberl. Ton wird mit dem Daumen gegriffen)

Şan partisini seslendiren kişi, büyük bir çabuklukla farklı sesleri yorumlamaktadır ve bunun yanında tınya renk katması amacıyla ellerinden de

faaydalanmaktadır. Flüt ve korno, herhangi tınısal bir üretimde bulunmamakta, öte yandan vurma çalgı çalıcılاری da bir “kitabı” tınılatmaktadırlar.

4.5. Penderecki: *Dimensionen der Zeit und der Stille* (s. 12, 18 ve 19)

The image displays two pages of a musical score for Penderecki's 'Dimensionen der Zeit und der Stille'. The top page shows measures 82, 83, 84, and 85. The bottom page shows measures 86, 87, 88, and 89. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violins (Vn), Violas (VI), Violins (Vc), and Violas (Vb). The second system includes staves for Violins (Vn), Violas (VI), Violins (Vc), and Violas (Vb). The score features complex rhythmic patterns, including tremolos and glissandos, and is marked with various dynamics such as *pp*, *f*, and *mf*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Birinci, ikinci ve üçüncü viyolalar doğuşkan bir ses üzerinde *tremolo* yapmaktadırlar, dördüncü viyola da bunun gibi bir doğuşkanı, yaklaşık olarak tarif edilmiş tiz bir perdede kalabilmek için giderek yukarıya doğru kaydırarak (*glissando*)

seslendirmektedir. Bundan önce dördüncü keman, dört ek çizgili sol diyez perdesini devreye sokmuş ve perdenin genliğini kalın olarak yazılmış uzatma çizgisine göre değiştirmektedir. Geri kalan kemanlar da aynı seslerle, yine aynı biçimde doğuşkan olarak ama köprü üzerinde (*sul ponticello*) *tremolo* yaparak sırayla yoruma katılmakta ve uzatma çizgileri ile belirtilmiş akışları sürdürmektedirler.

110. ölçüde koro, mümkün olduğunca tiz bir perdede önce sabit ve *ppp*, sonra farklı *vibratolarla* ve giderek gürleşen bir şekilde ıslık çalmaya başlamaktadır. Gürlük seviyesi *ff* ya ulaştığında, yaylılar elverdiğince tiz perdelerle ve aynı şekilde *ff* olarak devreye girmektedirler; *vibrato* akışı ise somut bir biçimde gösterilmiş bulunmaktadır. Soprano ve bas, perdenin tizlik seviyesini sabit tutarken, alto ve tenorlar ise uzatma çizgisiyle belirtildiği gibi ve *kanonsal* bir biçimde kaydırma (*glissando*) yapmaktadırlar. Vurma çalgılar için notada bulunan noktalı çizgiler, orkestra şefinin her bir çalgıya kendi giriş işaretini verebilmesinde yardımcı görev üstlenmektedirler.

4.6. Stockhausen: *Refrain* (3 çalıcı için)

Bu yazı, alışıldığı gibi soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru okunmaktadır. Birbirleri üzerinde yer alan sesler eşzamanlı olarak tınlamaktadırlar. Bu durum, döndürülebilen çita sebebiyle çemberimsi şekilde yazılmış dizeler için de geçerlidir. Kırmızı renkte yazılmış öğeler vuruşun başlamasıyla birlikte yorumcular tarafından kısa ve kesik olarak seslendirilmelidir, kırmızı renkteki notalar da döndürülebilir çitanın

sadece sağ tarafına denk geldikleri zaman seslendirilmektedirler. Aşağıdaki resimde sol tarafta döndürülebilir çıta, sağ tarafta ise döndürülebilir ıtanın nota üzerine yerleştirilmiş durumdaki örnek bir görüntüsü verilmiştir:



ıtanın kullanım pozisyonu isteğe göre belirlenmektedir ama her pozisyondan aynı derecede anlamlı ve verimli bir sonuç alınamayabilir. Stockhausen, metnlerinin ilk cildinde ıtanın  farklı pozisyonda kullanıldığı yazıyı örnek vermiştir; burada gösterilen örnek de onlara devam niteliğindedir ve bir o kadar da anlamlıdır. Yorumcular, ıtanın hareket ettirilmesiyle oluşan değişik durumları, kendi partilerine aktarmak zorundadırlar.

4.7. Messiaen: *Timbres Durées* (Pierre Henry'nin grafiği)

TIMBRES-DURÉES, DE OLIVIER MESSIAEN
RÉALISATION ET DÉCOUPAGE SPATIAL DE PIERRE HENRY.

Une partition de Musique Concrète complète: 1° Une tablature ou répertoire des sons utilisés; 2° Un schéma de composition (voir p. 4 le fac-similé du début de la partition originale de Olivier Messiaen); 3° Une partition de réalisation comportant le découpage spatial (deux exemples sont reproduits ci-après: séquence 1 et séquence 19 à 21).

Compte tenu des réductions de la partition originale, les schémas sont les suivants: 1° Le schéma est représentatif pour la durée; 2° Les chiffres au-dessous des notes indiquent la durée en cm; 3° Les chiffres au-dessous des notes indiquent la durée en cm; 4° Les chiffres au-dessous des notes indiquent la durée en cm.

RÉPERTOIRE DES SONS
Tempo: ♩ = 144 = 32 cm

Kou	f	▽	E2 (attaque début)	Cymbale choquée	f	▽	G9
"	f	▽	E5	Cymbale choquée et bloc fer	f	▽	G7
"	f	▽	E9 (attaque au milieu)	Tam-tam grave	f	▽	G3
"	f	▽	E12	Tam-tam aigu	f	▽	G5
"	f	▽	E6 (son homogène)	Wood-block	f	▽	B4
Frotte helios sur caisse claire	f	▽	F2 (son rétrograde)	Cymbale choquée	f	▽	G12 (attaque sèche)
Tambours à cordes	f	▽	F12	Bloc métal-chaîne	f	▽	A5
"	f	▽	FB son aigu médium grave				

(Les chiffres au-dessous des figures indiquent les durées en cm)

EXTRAIT DU DÉCOUPAGE SPATIAL

I VOIX DROITE
II VOIX GAUCHE
III VOIX CROMATIQUE
IV VOIX CENTRALE ET FOND

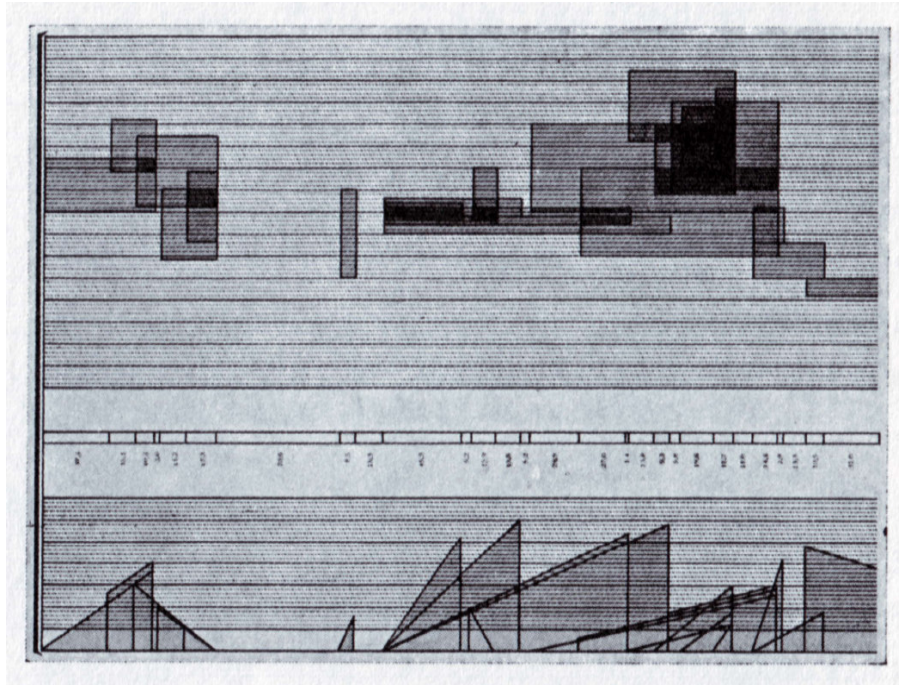
Bu eserin partitüründen yapılan dört sayfalık bir alıntı, 1952 yılında “Kranichstein Yaz Kursları”nda dağıtılmıştır, yukarıda verilen örnek ise birinci ve ikinci sayfaları içermektedir. Messiaen, farklı yapıdaki her tınıya geleneksel zaman işaretleriyle belirlediği sabit kalan bir uzunluk vermiştir. Böylece Henry, her tını için süreyi belirleyici bir işaret düzenleyebilmiştir ve tınısal oluşumu, alt alta yer alan dört parti içerisinde yazıya aktarmıştır.

Bunun yanında, ilk kesitteki sekizlik bir nota 0,25 santim, ondokuzuncu ve yirmibirinci ölçü arasındaki kesitte 0,5 santim uzunluğundadır; ses bandında ise her iki

durumda da otuziki santimlik bir yer kaplamaktadır. Her bir oluşumun bant üzerindeki uzunluğu ise milimetrik olarak hesaplanmıştır.

Burada sadece ses bandının yardımıyla oluşturulmuş bir müziğin yazıya aktarımının söz konusu olduğu rahatlıkla söylenebilir. Messiaen'in müziği "*Musique concrète*" (somut müzik) olarak sayılabilir. Basılmış ilk elektronik müzik partitürü ise, Stockhausen'in "*Studie II*" başlıklı eserine aittir.

4.8. Stockhausen: *Elektronische Studie II* (s. 10)



Dikey eksen, perdeleri titreşim (frekans) sayılarıyla, yatay eksen de perde uzunluklarını bant üzerinde santimetre olarak her saniye içerisinde göstermiştir. Alt kenarı kaplayan eğriler ise gürlük seviyesini ifade etmektedir. Ve bu işaretler, ait olduğu frekans bölmeleri ile iyi bir bağlantı kurabilmektedir.

Burada eserin malzemesi her bölme içerisinde simgelandığı gibi beşer tane

susturulmuş sinüs perdesinden oluştuğu için, bu partitür anlatımın kesin bir anlatıma yönelik olarak somut ve doğru aktarılmış bir resim verebilmekte, bu sayede tınsal malzemeden görsel bir sonuç da elde edilmektedir.

4.9. Stockhausen: *Kontakte* (s.1)

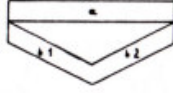
The image displays a complex musical score for Stockhausen's *Kontakte* (s.1). The score is divided into two main horizontal sections. The upper section, enclosed in a thick black border, represents the electronic music part, featuring a series of rectangular boxes containing abstract, scribbled patterns. Above this section, time markers in minutes and seconds are provided: 0:00, 15:7, 22:3, 25:0, 28:2, 41:8, 31:6, 35:7, 39:3, 46:1, 51:1, and 55:1. The lower section contains traditional musical notation for two instruments, with various notes, rests, and dynamic markings. The score is annotated with numerous performance instructions and technical details, including a 'Klavier' (piano) part and a 'Klavier' (piano) part. The overall layout is highly structured and detailed, reflecting the complexity of the work.

Bu partitür, çalıcılar için hazırlanmıştır. Kalınca bir çizgiyle sınırlanmış olan üst kısım, dört hoparlörden oluşan grup için yazılmış elektronik müzik partisini şematik bir biçimde göstermektedir. Bu gruplarla ilişkili olarak “hepsinde farklı”, “değişken bir biçimde” ve bunların benzeri başka uyarılar yer almaktadır. Süre bilgisi, üst tarafta saniye olarak birimlerle verilmiştir, kalınca çizginin alt tarafında ise her bir bölümün süresi yazılmıştır. İki çalıcının da partileri, elektronik müzik partisinin alt kısmında verilmiştir.

4.10. Koenig: *Essay* (s. 30 ve 87)

141.28	3.1 cm 3.5 4.0 4.4 5.0 5.6 6.3 <hr style="width: 100%;"/> 7.1 39.0 cm	Quotient: 9/8 Reihenfolge: Sequence: 4 1 3 7 8 2 5 6
.29	9.9 cm 12.4 15.6 19.4 24.3 30.4 38.0 47.5 <hr style="width: 100%;"/> 197.5 cm	Quotient: 5/4 Reihenfolge: Sequence: 5 2 4 8 1 3 6 7

142 Frequenzverlauf (schematisch): Frequency curve (schematic):



Ambitus: insgesamt 2 Oktaven (400-1600 Hz), davon a) 1 Oktav (800-1600 Hz) b) 1 Oktav (400- 800 Hz);	Ambit: altogether 2 octaves (400-1600 cps), of which a) 1 octave (800-1600 cps) b) 1 octave (400- 800 cps);
--	---

Unterteilung (von a) in 8 Bereiche:	subdivision (of a) into 8 ranges:
800 - 872 Hz/cps 872 - 951 951 - 1037 1037 - 1131 1131 - 1234 1234 - 1345 1345 - 1467 1467 - 1600	Quotient: $\frac{8}{\sqrt{2}}$

Teilung in 9 Sektionen; Frequenzverläufe der Sektionen (schematisch):	division into 9 sections; frequency curves of the sections (schematic):
--	---



Yukarıda eserin otuzuncu sayfasından alınmış bir örnek verilmektedir. Bu eserde tınılar defalarca işlenerek, iki boyutlu bir yazım şeklinin tınısal oluşumu sadeleştirilmesi gibi bir tehlikenin ortaya çıkmasına neden olacak kadar ileri derecede karmaşık bir yapı kazanmışlardır. Dinleyici, tınıların inceliğine bağlı olarak ortaya çıkan resmin nispeten basit olmasından dolayı, eseri daha duymadan içsel olarak da işitebilirdi. Bu yüzden Koenig, çalışma sürecini kesin bir biçimde hesaplamakla ve somutlaştırmaya yönelik geometrik figürlerden oluşan birkaç şematik taslağa oldukça seyrek olarak başvurmakla yetinmiştir.

410	AUFNAHME DER ELEMENTAREN KLANGFARBEN	RECORDING OF THE ELEMENTARY TIMBRES
411	<p>Zuerst werden die <u>Sinustöne</u> in der Reihenfolge aufgenommen, die sie in den einzelnen Materialien einnehmen. Man verwendet einen Normalgenerator (RC-Generator), der Hertz für Hertz einstellbar ist.</p> <p>Steht für</p> <p>112.1 .3 162.12 .14 182.14-15</p> <p>kein zweiter Generator zur Verfügung, nimmt man zunächst nur eine Frequenz auf, um sie während der Kopie mit der zweiten zu mischen.</p> <p>Alle Frequenzen werden mit 0 dB aufgenommen; die Doppelfrequenzen etwas leiser, sodaß die Amplituden sich zu 0 dB addieren.</p>	<p>First the <u>sinus tones</u> are recorded in the order in which they occur in the individual materials. A normal (RC) generator, adjustable in cps, is employed.</p> <p>If there is no second generator available for</p> <p>only one frequency is recorded for the time being, to be mixed with the second during the copying.</p> <p>All frequencies are recorded at 0 dB, double frequencies a little more softly so that the amplitudes add up to 0 dB.</p>
412	<p>Zur Produktion der <u>Rauschen</u> benötigt man einen Rauschgenerator, ein Vorfilter (Oktav- oder Terzsieb) und ein sehr schmales Bandfilter. Zur Realisation im Kölner Studio wurde der abstimmbare Anzeigeverstärker UHM von Rohde & Schwarz verwendet. Durch Änderung des Rückkopplungsgrades kann die Bandbreite zwischen 1 % und 20 % der eingestellten Frequenz verändert werden. Gleichzeitig dient dies Gerät als Analysator und ist deshalb mit einem Meßinstrument ausgestattet.</p>	<p>A noise generator, pre-filter (octave or third filter) and very narrow band filter are necessary for the production of <u>noise</u>. In the Cologne Studio, the tunable indicator amplifier ("Abstimmbarer Anzeigeverstärker UHM") of Rohde & Schwarz was used for realization. By varying the degree of the feedback, one can vary the band width between 1 % and 20 % of the adjusted frequency. This machine is at the same time an analyser and is therefore fitted with a measuring instrument.</p>
	<pre> graph LR SG[SG] --- S(()) NG[NG] --- S S --- F[F] F --- A[A] A --- MI[Meßinstrument] A --- V[Verstärker] </pre>	
	<p>Wählt man diese Anordnung, kann man am Sinustongenerator (SG) die gewünschte Frequenz einstellen, sie über den Schalter dem Analysator (A) zuführen und diesen abstimmen. Sodann wird der Schalter umgelegt, um den Rauschgenerator (NG) über das Vorfilter (F) auf den Ana-</p>	<p>If this arrangement is chosen, the desired frequency can be adjusted on the sinus tone generator (SG), and led over the switch to the analyser (A), which can be tuned. Then the switch is reversed, in order to connect the noise generator (NG) through the pre-filter</p>

Eserin 87. sayfasında da görüldüğü gibi partitür, elektronik müziğe ve bu müzikte kullanılan aygıtların etki biçiminin hesaplanmasına yönelik, eserin hazırlanmasında kullanılmış olan bir araştırma içermeye devam etmektedir.

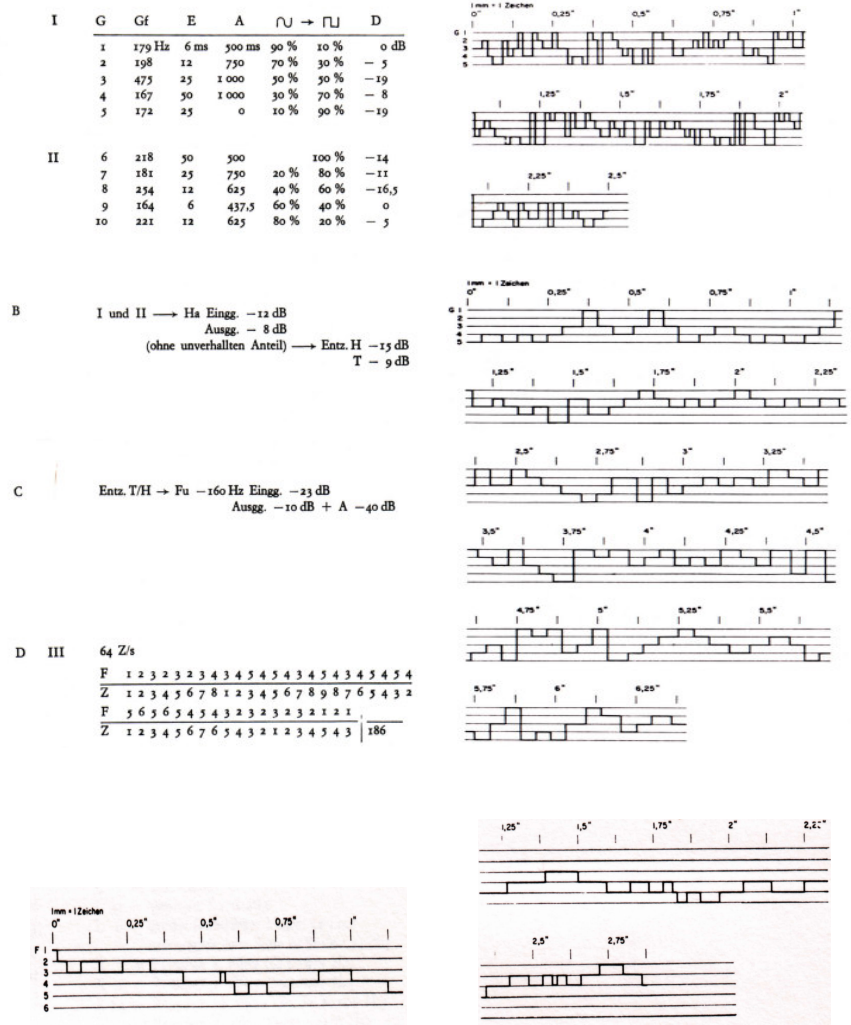
4.11. Riedl: *Komposition nr.2 (1963/65)*

<p>A I 64 Z/s</p> <p>G 3 2 4 5 2 4 3 1 4 1 2 3 1 3 5 4 5 1 2 5 1 2 3 4</p> <p>Z 2 1 1 2 1 1 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1</p> <p>G 3 5 3 5 1 2 4 3 2 3 1 3 2 3 2 1 2 4 3 4 5 1 2 1</p> <p>Z 1 2 1 1 2 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1 2 1 2 1 1 1</p> <p>G 3 1 4 3 2 3 4 5 4 5 1 5 1 2 1 4 1 3 1 2 3 4 2 3</p> <p>Z 2 1 1 1 1 1 2 1 2 2 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 1</p> <p>G 4 2 5 2 4 2 3 2 3 4 3 5 3 4 5 4 5 1 5 1 3 5 1 2</p> <p>Z 1 2 2 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1 2 1 1 2 1 1 1 2 2 1 1</p> <p>G 1 2 3 1 5 4 3 2 3 4 5 2 3 4 2 5 2 4 3 4 5 4 2</p> <p>Z 1 1 1 1 2 2 1 1 1 1 1 1 1 2 2 1 2 2 1 1 2 2 1</p> <p>G</p> <p>Z 154</p>	<p>III F D</p> <p>1 -7 dB</p> <p>2 0</p> <p>3 0</p> <p>4 0</p> <p>5 0</p> <p>6 0</p>
<p>II 64 Z/s</p> <p>G 5 4 5 4 5 4 3 1 3 4 3 1 3 5 4 3 4 5 4 5 4 3 1 3</p> <p>Z 3 4 3 3 3 4 3 3 4 3 3 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 3 4</p> <p>G 2 3 4 3 5 2 4 3 2 1 2 3 2 3 2 1 2 3 2 3 2 3 1 3</p> <p>Z 3 3 3 3 4 4 4 3 3 3 3 3 3 3 4 3 3 4 3 4 4 3 3 4</p> <p>G 1 2 3 4 5 4 2 5 2 4 3 2 3 2 3 1 2 3 1 2 3 1 3 4</p> <p>Z 3 3 4 4 3 3 4 3 3 3 4 3 3 4 3 4 3 4 3 4 3 3 3 3</p> <p>G 5 1 2 1 3 2 1 3 2 3 1 2 3 1 4 1 5 4 3 5 1 2 1 4</p> <p>Z 4 4 3 4 3 3 3 3 3 3 4 3 3 4 3 4 3 3 3 3 3 3 3 3</p> <p>G 3 1 5 4 3 2 1 2 3 4 3 2 3 5 4 5 3 1 5 4 5 3 1 2</p> <p>Z 3 3 4 3 3 4 3 3 4 4 4 4 3 3 4 3 4 3 3 3 3 3 4 3 4</p> <p>G 4 3 2 3</p> <p>Z 3 3 4 3 411</p>	<p>E IV 64 Z/s</p> <p>D 0 9 0 5 10 15 16 17 16 17 16 15 16 15 20 25</p> <p>Z 2 11 4 1 1 5 1 2 3 4 5 6 7 8 1 1</p> <p>D 30 31 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 8 12 18 17</p> <p>Z 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 3 2 1 12 3</p> <p>D 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 20 19 18 17 16</p> <p>Z 3 2 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1 8 7 6 5 4</p> <p>D 15 14 13 12 17 16 15 9 5 11 7 19 10 9 8 7</p> <p>Z 3 2 1 10 3 2 1 7 4 5 4 6 4 3 2 1</p> <p>D 3</p> <p>Z 4 205</p>

Burada “destekler” anlamına gelen Almanca *Vorschiibe* teriminin yerine “işaretler” anlamı taşıyan *Zeichen* kelimesinin “Z” harfiyle kısaltılmış hali kullanılmıştır. Filtre üzerinde uygulanan hışırtılar yerine, artık frekansları alt diyagramda, giriş noktaları ise üst diyagramda somutlaştırılmış olan jeneratörlerin kullanımına bir yönelme olmuştur. Bitişi başlangıcına, gerçekleşmekte olan sürecin istendiği kadar sık tekrarlanmasını sağlayacak derecede bitişik olan delikli bir şerit, “delikli şerit düğümü” olarak adlandırılmaktadır. Devamındaki her etkinlik, sayfanın yan tarafında yer alan açıklamalardan anlaşılmaktadır.

On jeneratörden hangilerinin belli bir anda çalışacağını açıklayan diyagramlarla nispeten az verimli bir sonuç elde edilmiştir. Çünkü sadece sıralamadaki yeri dolayısıyla görsel olarak daha yüksekte bulunan bir jeneratör, daha alçak frekanslar üretebilmekte ya da bu durumun tam tersi gerçekleşmekteydi; yani alçakta bulunan bir jeneratörün daha yüksek frekanslar üretmesi söz konusu olmaktadır. Belki burada titreştirilme ve durdurulma zamanlarını alt tarafta ya da diğer eşzamanlı durumlara yer oluşturmak amacıyla, bakış açısı olarak arka tarafta bulunan bir düzlemde gösterebilen perdelerden

yola çıkılabildi. Ve dört köşeli tınların payı az ya da çok doldurulmuş bir dikdörtgen yardımıyla, kesin ve gözle görülür bir biçimde ifade edilmiş olurdu. Böylece bu dikdörtgen, her seferinde jeneratörün frekansına göre daha yüksekte veya alçakta yer alan bir jeneratör simgesi olma görevini üstlenebilirdi. Sayılarla her bir dikdörtgene yazılmış olan gürlük seviyesini azaltma işlemi, böylece gürlük seviyesinin geleneksel yazım şekline de uygun düşebilirdi. Ve hatta belki de sadece böyle bir anlatım için elverişli ölçütler bulunarak daha somut bir yazım elde edilebilirdi. Örneğin gürlük derecesi, frekansların altında bulunan düzleme yatay olarak ve ölçeğe uygun bir biçimde yansıtılabildi.



Riedl'in örneği, tınısal bir sonucun kaç kez işlenmeye tabi tutulabildiğini ve elektronik olanakları kullanarak besteleme eyleminin ara sıra da olsa, o anki konumunda kontrole tabi tutulması gerektiğini açıklamaktadır. Ama daha önemli olan, tınların son derece hızlı olarak değiştirilmesiyle, yeni bir tını üretim yönteminin mümkün hale gelmiş olmasıdır. Çünkü Münih'teki elektronik müzik stüdyosunda, 400 farklı frekans, süre, gürlük seviyesi, vb. gibi değişiklikler sadece bir saniye içerisinde gerçekleştirilebiliyordu. Kulak tabii ki böylesine hızlı bir değişimi algılayamamaktadır, ancak bileşenler yığınından, olağanüstü ince bir yaklaşım içerisinde derecelendirilebilen ve değiştirilebilen, bütünsel bir izlenim ortaya koyabilmektedir. Burada tınısal renklere dayanan besteleme eyleminin, on yıllarca süren gelişim ve değişim çabaları amacına ulaşmıştır. Bu amacı, düz olarak devam etmekte olan bir gelişim içerisinde ilke bakımından geri planda bırakmak, finansal açıdan muazzam bir harcama ve aynı derecede üstün bir iş gücü gerektirirdi. Bu gelişmenin amacı, müziğin diğer boyutlarının çağdaş bir besteleme eyleminde, tınısal renkleri özgürleştirmenin kazandırdıkları ihmal edilmeden arka plana itilmesidir. Çünkü tınısal renk yapılarının biçimlendirici güçlerinin şimdiye kadar kullanmak şöyle dursun, dikkate bile pek alınmadığı bilinmektedir.

SONUÇ

Geleneksel nota yazısı belli yönlerden eleştirilse bile, sahip olduğu yüksek nitelikler göz ardı edilemez. O yazı, yüzyıldan daha uzun bir zamandır haklı olarak sürdürülen reform denemeleri sonucunda daha iyi bir hale gelmiş ve öyle de kalmıştır. Bünyesinde barındırdığı birkaç yetersizliğe rağmen, olağanüstü derecede çok çeşitli bir müzik kültürü meydana getirmeyi, her şeyden önce perdeleri ve süreleri, “görsel olandan tınısal sonucu ortaya çıkaracak derecede” görme duyusuna iletebilme becerisi sayesinde başarmıştır. Bu yüzden geleneksel notalamanın düşüncesiz bir tavırla tümenden kenara atılması söz konusu olamaz, daha ziyade bugün bu yazının becerisi arttırılmalıdır. Aynı şekilde *Equiton* yazısı da şunu ortaya koymaktadır: Perdelerin ve sürelerin yazımındaki temel ilkeler korunmuştur, ancak belirleyici noktalarda iyileştirilmiş ve günümüz müziğine uygun hale getirilmiştir.

Eğer daha sonraki kuşaklar bu ve benzeri bir nota yazısını kullanmak durumunda kalırlarsa, eski ve yeni müzik arasındaki uçurum azalabilir. Çünkü geleneksel yazı eski müzikteki tonal yapının varlığını öne çıkardığı durumda, bu uçurumun büyümesi mümkün olamaz. Tonal-armonik durumu zahmetsizce ifade edebilen *Equiton*, Avrupa’da çok eski olan bu geleneğin kesintisiz olarak devam ettirilebilmesi için gereken koşulları yerine getirmekle yükümlüdür. Her kuşak bir elini geçmişe, diğer bir elini de geleceğe uzatmakta ve kendi dünyasını kurup, kendi müziğini yazmaktadır.

KAYNAKÇA

AKTÜZE, İrkin; “**Müziği Anlamak**” Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, İkinci Basım, Pan Yayınevi, İstanbul, Şubat 2004, 859 S.

DAHLHAUS, Carl ve EGGBRECHT, Hans Heinrich; **Brockhaus Riemann Musiklexikon**, Üçüncü Basım, Atlantis Musikbuch-Verlag, Almanya, Mayıs 2001, Üçüncü Cilt, 358 S.

GIESELER, Walter; **Komposition im 20. Jahrhundert**, Birinci Basım, Hermann Moeck Verlag, Celle, 1975, 228 S.

KARKOSCHKA, Erhard; **Das Schriftbild Der Neuen Musik**, Birinci Basım, Hermann Moeck Verlag, Celle, 1966, 185 S.

STEUERWALD, Karl; **Almanca-Türkçe Sözlük**, İkinci Basım, Otto Harrasowitz, Wiesbaden, 1987, 669 S.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Melis Peykoğlu

Doğum yeri ve yılı: Bornova-İzmir 1984

Yabancı Dil: Almanca, İngilizce

Eğitim: Yüksek Lisans

Yüksek Lisans: 2007, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik
Anasanat Dalı

Lisans: 2003, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

Lise: 2000, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Piyano
Anasanat Dalı

İş tecrübesi: Yok

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: Yok

Alınan Burs ve Ödüller: Franz Josef Reinl Vakfı Beste Yarışması İkincilik Ödülü,
Viyana-Avusturya, 2006

Yayınları: Yok