

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEMEL EĞİTİM ANASANAT DALI
TEMEL SANAT VE TASARIM PROGRAMI

**19. VE 20. YÜZYIL SANATINDA MÜZİĞİ ETKİLEYEN
RESİM VE RESSAMLAR**

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan:

20142310009 Zeynep ABACI

Danışman:

Yrd. Doç. Emre ZEYTİNOĞLU

İSTANBUL-2016

Zeynep ABACI tarafından hazırlanan **19. ve 20. Yüzyıl Sanatında Müziği Etkileyen Resim ve Ressamlar** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 24 / 05 / 2016

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Emre ZEYTİNOĞLU (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.Dr. Hakan GÜRSOYTRAK (MSGSÜ.Enformatik Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. İlke BORAN (MSGSÜ.Müzikoloji Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ.....	IV
ÖZET.....	V
SUMMARY.....	VI
RESİM LİSTESİ.....	VII
GİRİŞ.....	1
1. RESİM VE MÜZİK ARASINDAKİ ORTAK KULLANIMLAR.....	4
1.1. Disiplinlerarası Etkileşim Bağlamında Bauhaus Ekolü.....	10
2. TARİH BOYUNCA DİSİPLİNERARASI ETKİLEŞİM.....	14
2.1. Antik Yunan ve Ortaçağ.....	15
2.2. Rönesans.....	21
2.2.1. Rönesans'ta Resim ve Müzik Arasındaki Paralel Evrim.....	22
2.2.2. Rönesans Sanatında Disiplinlerarası Etkileşim.....	25
2.3. Barok.....	28
2.3.1. Barok Dönemde Resim ve Müzik Estetiğinde Benzer Düşünceler.....	29
2.3.2. Barok Dönemde Disiplinlerarası Etkileşim : Telemann ve Castel'in Renk Orgları.....	31

2.4. Klasisizm ve Aydınlanmanın 19. Yüzyıl Sanatına Katkıları.....	35
2.5. Romantizm.....	37
2.5.1. 19. Yüzyılda Resim Sanatı ve Müziğin Karşılıklı İletişimi.....	39
2.5.2. Felix Mendelssohn'un Çok Yönlü Sanatçı Kimliğini Müziğine Uygulaması.....	42
2.5.3. Richard Wagner 'in Disiplinlerarası Etkileşim Üzerine Düşünceleri ve 'Gesamtkunstwerk' Kavramı.....	46
2.6. 20. Yüzyıl Resim ve Müziğin Ortak Akımları.....	49
2.6.1. İzlenimcilik ve Claude Debussy.....	51
2.6.2. Dışavurumculuk ve Arnold Schoenberg.....	57
2.6.3. Erik Satie'nin Parade Balesi.....	61
2.6.4. Chagall ve Stravinsky Arasındaki Benzer Uygulamalar.....	64
3. RESİM SANATINDAN ETKİLENEN BESTECİLER VE YAPITLARI.....	69
3.1. 19. Yüzyıl.....	70
3.1.1. Franz Liszt - Hunların Savaşı, Ölülerin Dansı, Lo Sposalizo....	71
3.1.2. Modest Mussorgsky - Bir Sergiden Tablolar.....	78
3.1.3. Sergei Rachmaninoff - Ölüler Adası.....	88
3.2. 20. Yüzyıla Geçerken.....	98

3.2.1. Claude Debussy - Noktürnler.....	99
3.2.2. Ottorino Respighi - Trittico Botticelliano.....	104
3.2.3. Igor Stravinsky - The Rake's Progress.....	111
3.2.4. Paul Hindemith - Ressam Matthias.....	115
3.3. 20. Yüzyıl.....	118
3.3.1. John Cage - 4'33".....	119
3.3.2. İlhan Usmanbaş - Dali'den Üç Resim.....	126
4. SONUÇ.....	131
5. KAYNAKLAR.....	136
6. ÖZGEÇMİŞ.....	147

ÖNSÖZ

Disiplinlerinlerarası etkileşimin tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Resim ve müziğin birbirini etkilemesi ise 19. yüzyılın sonuna doğru gelişim gösterir. Sanat tarihine bakıldığında birbirine paralel ilerleyen dönemler, resim ve müzikte ortaklıklar oluşturmuştur. Bu ortak dönemler biçimsel, toplumsal ve siyasi yönlerden iki sanat dalında da benzerlikler göstermiş ve tüm bu benzerlikler, sanatların ve sanatçıların ortak paydada buluşmasını sağlamıştır.

Modernizmle beraber zanaat olmaktan çıkan sanatlar bireyselleşmiş ve 20. yüzyılda sanatlar arasındaki tüm bariyerler kalkmaya başlamıştır. Bu çalışmada, 19. yüzyılda yoğunlaşan resim ve müzik arasındaki karşılıklı etkileşim, farklı bir perspektiften sunulmaktadır. Yaygın bir görüş olarak, tüm sanatların müziğe öykündüğü bir anlayışın aksine, resim sanatının da müzik üzerindeki belirleyici etkilerinin varlığı kanıtlanmaya çalışılmıştır. Resim sanatının müzik üzerindeki etkileri araştırılırken, bu etkileşimin hangi koşullar altında ve ne ölçüde olduğu gibi sorulara cevap aranmaktadır. Bu tez, söz konusu olan müziğin resim sanatındaki etkilerine aksi bir pencereden bakabilmek amacıyla yapılan bir araştırmayı kapsamaktadır.

Araştırmam süresince samimiyeti ve bilgi birikimiyle bana güç veren değerli tez danışmanım Yard. Doç. Emre Zeytinoğlu'na, araştırmamın taslağını ilk kez sunduğum ve desteğini aldığım hocam Prof. Hakan Yavuz Gürsoytrak'a, tezimin müzik kısmında değerli fikirleriyle beni cesaretlendiren ve yoluma ışık tutan hocam Yard. Doç. Dr. İlke Boran'a, bütün sıkıntılarımı paylaşan, desteğini ve hoşgörüsünü esirgemeyen çok değerli eşim Timuçin Abacı ve değerli aileme sonsuz teşekkürler.

Mayıs 2016

Zeynep ABACI

İstanbul

ÖZET

Bu tez, resim sanatının müzik üzerindeki etkilerini belirlemek amacıyla kaynak tarama ve karşılaştırma yöntemiyle yapılmıştır. Araştırmada tarihten günümüze disiplinlerarası etkileşim ele alınmış, müziğin ilham aldığı resim ve ressamlar incelenmiştir. Geçmişten günümüze resim ve müziğin ortak dönem ve ilkeleri araştırılmış, sanatlararası etkileşimin yoğun bir şekilde yaşandığı 19. ve 20. yüzyıl üzerinde durulmuştur. Rönesans'tan başlayarak sanat tarihindeki dönemlerin resim ve müzik arasındaki benzerlikleri incelenmiş, her dönem içerisinde disiplinlerarası etkileşime örnekler verilmiştir.

Resim ve müzik etkileşimi, bir taraftan bestecilerin çok yönlülüğü ve bu çok yönlülüğün eserlerine yansması şeklinde ele alınırken aynı zamanda işbirlikçi çalışmalara da değinilmiştir.

Araştırma sonucuna göre, 19. yüzyılda senfonik şiir tarzının yaratıcısı olan Romantik besteci Liszt'le başlayan resimden ilham alarak beste yapma geleneği Post romantik, İzlenimci ve Dışavurumcu besteciler tarafından devam ettirilmiştir. Sanatlararası etkileşim bağlamında sadece resim sanatının müzikten değil, aynı zamanda müziğin de resim sanatından beslenmiş olduğu tespit edilmiştir. Bu etkileşimin boyutlarının, dönemsel benzerlikler, kişisel beğeniler, ideolojik fikirler, felsefi ve biçimsel üsluplara göre çeşitlilik gösterdiği tespit edilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Disiplinlerarası etkileşim, Resim, Müzik, Gesamtkunstwerk, Bauhaus, Sanat.

SUMMARY

The aim of this study is to determine the effects of the art of painting on music by using the methods of source scanning and comparison. In this research, interdisciplinary interaction was asserted from past to present and a study was made on paintings and painters who inspired the music. In addition, common periods and principals of music and painting were explored focusing especially on the 19th and 20th centuries where interactions between different art branches are extensive. Beginning from the Renaissance, the similarities in the periods of music and painting in the history of the art were searched, the examples of interdisciplinary interactions for each period was also investigated.

While interaction of music and painting was treated as versatility of composers resulting in reflection to their art, at the same time collaborator works were mentioned in the study.

In accordance with the results of the study, composing tradition had been maintained by Post-romantic, Impressionist and Expressionist composers by inspired paintings beginning with Liszt, the romantic composer creating the symphonic poem in the 19th century. In the context of interaction between different art forms, it was beheld that the paintings had not only inspired music but music had also inspired the art of painting. The size of this interaction differs in accordance with the, similarities of historical periods, subjective admiration, ideological thoughts, philosophical and figural manner.

KEY WORDS: Interdisciplinary interaction, Painting, Music, Gesamtkunstwerk, Bauhaus, Art.

Resim Listesi

Resim 1: Newton'un <i>Optiks</i> adlı kitabından ses- renk ilişkisine dair bir grafik.....	32
Resim 2: Charles Germain de Saint Aubin, <i>Castel'in renk klavyesiyle bir karikatürü</i> , 1700.....	35
Resim 3: Felix Mendelssohn, <i>Ein Blick auf die Hebriden und Morven</i> , 1829, kağıt üzerine karakalem.....	43
Resim 4: Joseph Mallord William Turner, <i>Staffa, Fingal's Cave</i> , 1831-32, Tuval üzerine yağlı boya.....	44
Resim 5: Felix Mendelssohn, <i>Das Gewandhaus</i> , 1836, suluboya.....	45
Resim 6: Claude Monet, <i>Water Lilies</i> , 1916, Tuval Üzerine Yağlıboya, National Museum of Western Art, Tokyo.....	55
Resim 7. Katsushika Hokusai, <i>Kanagawa Oki Nami Ura</i> , 1829-32, Ahşap Baskı, 26 cm x 38 cm.....	57
Resim 8: Arnold Schoenberg, <i>Blaues Selbstportrait</i> , 1910.....	61
Resim 9: Pablo Picasso, <i>Parade Balesi İçin Kostüm Tasarımı</i> , 1917.....	63
Resim 10: Pablo Picasso, <i>Parade Balesi İçin Kostüm Tasarımı</i> , 1917.....	63
Resim 11: Pablo Picasso, <i>Parade Balesi İçin Sahne Tasarımı</i> , 1917.....	64
Resim 12: Marc Chagall, <i>La Maison Bleue</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, 1917, Musee des Beaux-Arts, 96x 66 cm, France.....	67
Resim 13: Marc Chagall, <i>Birth</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, 1911-12, 113.4 x 195.3 cm, New York.....	68

Resim 14: Wilhelm von Kaulbach, <i>Die Hunnenschlacht</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, 1850, Neue Pinakothek.....	73
Resim 15: Andrea Orcagna, <i>Triumph of Death</i> , 14. Yüzyıl, Fresk Detayı, Santa Croce, Florence.....	74
Resim 16: Raffaello Sanzio, <i>Sposalizio della Vergine</i> , Panel Üzerine Yağlıboya, 1504, 170 x 117 cm, Pinacoteca di Brera, Milan.....	76
Resim 17: Viktor Hartmann, <i>Gnomus</i>	79
Resim 18: Victor Hartmann, <i>Vecchio Castello</i>	80
Resim 19: Victor Hartmann, <i>Les Tuilleries (Tuilleries Bahçesi)</i>	80
Resim 20: Viktor Hartmann, <i>Bydlo, (Öküz Arabası)</i> , Kağıt Üzerine Karakalem....	81
Resim 21: Viktor Hartmann, <i>Trilby Balesi için suluboya eskiz</i> , 17.6 x 25.3 cm, 1871, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Academy of Sciences, St. Petersburg.....	82
Resim 22: Viktor Hartmann, <i>Zengin Yahudi</i>	83
Resim 23: Victor Hartmann, <i>Fakir Yahudi</i>	83
Resim 24: Victor Hartmann, <i>Limoges, (pazar Yerinde Bağırان Kadınlar)</i>	84
Resim 25: Viktor Hartmann, <i>The Paris Catacombs</i> , Suluboya, 17 x 12.9 cm, The Russian Museum Sint- Petersburg.....	85
Resim 26: Victor Hartmann, <i>Baba Yaga</i>	86
Resim 27: Viktor Hartmann, <i>Plan for a City Gate in Kiev</i> , Suluboya, 42,9 x 60,8 cm, Pushkin House St. Petersburg, 1869.....	87

Resim 28: Arnold Böcklin, <i>Die Toteninsel (Island of Dead)</i> , 1880, İlk Versiyon, Basel Kunstmuseum.....	92
Resim 29: Arnold Böcklin, <i>Die Toteninsel (Island of Dead)</i> , 1880, 2. Versiyon, Metropolitan Museum of Art.....	92
Resim 30: Arnold Böcklin, <i>Die Toteninsel (Island of Dead)</i> , 1883, 3. Versiyon, Alte National Galerie, Berlin.....	92
Resim 31: Arnold Böcklin, <i>Die Toteninsel (Island of Dead)</i> , 1884, 4. Versiyon, Rachmaninoff'un Etkilendiği Resim.....	93
Resim 32: Arnold Böcklin, <i>Die Toteninsel (Island of Dead)</i> , 1886, 5. Versiyon, Museum der bildenden Künste Leipzig.....	93
Resim 33: James Abbot McNeill Whistler, <i>Nocturne in Blue and Gold</i> , 1866.....	102
Resim 34: James Abbot McNeill Whistler, <i>Nocturne Trafalgar Square Chelsea Snow</i> , 1876.....	103
Resim 35: James Abbot McNeill Whistler, <i>Nocturne in Gray and Gold, Westminster Bridge</i> , 1871-1874.....	103
Resim 36: Sandro Botticelli, <i>Primavera</i> , 1482, Panel Üzerine Tempera, 202 x 314 cm, Uffizi Gallery, Florence.....	105
Resim 37. Sandro Botticelli, <i>Adoration of Magi</i> , 1475-76, Panel Üzerine Tempera, 111 x 134 cm, Uffizi, Florence.....	107
Resim 38: Sandro Botticelli, <i>The Birth of Venus</i> , 1486, Tuval Üzerine Tempera, 172.5 x 278.9 cm, Uffizi, Florence.....	109
Resim 39: William Hogarth, <i>The Rake's Progress</i> , 1732-33, (8 adet seri resim)...	113

- Resim 40: Matthias Grünewald, *Isenheim Altarı*, 1510-15, Ahşap Üzerine Yağlıboya, Chapel of Unterlinden Museum, (önden görünüm).....117
- Resim 41: Matthias Grünewald, *Isenheim Altarı*, 1510-15, Ahşap Üzerine Yağlıboya, Chapel of Unterlinden Museum, (iç kapaklar)..... 118
- Resim 42: John Cage, *Piyano Konçertosu*'ndan grafik notasyon..... 123
- Resim 43: John Cage, Mountain Lake Workshop' u sırasında, 1988, fotoğraf: Stephanie Klein.....124
- Resim 44. John Cage, Üstteki: *New River Watercolour Series IV*, 1988, kağıt üzerine suluboya, 60 x 101.6 cm, Alttaki: *Where R*, 1990, elyapımı Japon kağıdı üzerine karakalem, 25,4 x 48,3 cm.....124
- Resim 45: Robert Rauschenberg, *White Painting [seven panel]*, 1951. Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 x 125 x 1 cm. Sanatçının Koleksiyonu.....125
- Resim 46: İlhan Usmanbaş, *Perpetuum Immobile*, 1988.....127
- Resim 47. Victor Vasarely, *Markab*, Siyah Beyaz Serisi, 1956.....127
- Resim 48: Salvador Dali, *La tentación de San Antonio (Aziz Antonyus'un Sınanması)*, 1946, 90 x 119.5 cm, Bruselas, Belçika.....130

GİRİŞ

Sanatlararası etkileşim tarihin her döneminde, gerek içerik, gerek teknik, gerek biçimsel, gerek toplumsal, gerek bireysel ilgiler doğrultusunda söz konusu olmuştur. Sanat tarihinin en başından bu yana sanatlar ve bilimler aynı doğrultuda birbiriyle etkileşim içinde ilerlemiştir. Rönesanstaki bilimsel buluşlar ve çizgisel perspektifin keşfi resim sanatı ve hatta müziği bile etkilemiştir. Disiplinler N. Teymur'a göre iç içe gelişen melez olgular olduğu için, dolayısıyla bu durum bir bakıma sanatların aynı kaynaktan beslenmesidir.

Antik Yunan'dan beri müzik diğer disiplin dallarıyla ilişkilendirilen soyut ve ideayı yansıtan bir sanat olarak görülmektedir. Antik Yunan'a göre sanatların en üstünü müziktir, resim ise sadece bir yanılsama yaratmak, bir taklittir. Hegel ve Kant gibi düşünürlere göre de müzik, sanatların en üstünüdür. Tüm sanatların müziğe öykünmesi gerekliliği fikri resim sanatında da var olmuştur. 19. yüzyılın sonlarına doğru diğer sanatlar, özellikle resim, müziğin gölgesinde kalmamış fakat o gölgenin olduğu yamaca ulaşmaya çalışmıştır. Müzikal ifadelerin resim sanatına dahil edilmesi ve sinestezi gibi kavramların ortaya çıkmasıyla, resim sanatı ilhamını müzikten almaya başlamıştır. Kandinsky ve Klee gibi ressamın eserlerinde müzikal terminolojileri kullanmaları ve müziğin soyutluğunu yakalamaya çalışmaları, resim sanatını müziğin seviyesine yükseltme kaygılarını dile getirmiş, bu bakımdan sanat tarihinde, resimleşen müzik ya da müziğin resim üzerindeki etkileri gibi konuların bahsi sıklıkla geçmeye başlamıştır. Oysa bu durumun tek taraflı olduğunu düşünmek yersiz olacaktır. Sanat tarihine bakıldığında karşılıklı etkileşim ve sanatların alışverişi muhakkak ki olmuştur. 19. yüzyılda Romantizmle beraber, programlı müziğin gelişmesiyle ilk kez resim sanatından ilham alarak beste yapan sanatçılar gündeme gelir. Gerek biçim, gerek kompozisyon, gerek içerik bakımından resim sanatından ilham alarak beste yapan müzisyenler mevcuttur.

Bu tezin amacı, sıklıkla mevzu bahis olan resim sanatını müziğe yaklaştırmak ve müzikten ilham alan resim kavramına, tam tersi bir pencereden bakmaktır. Yalnızca müziğin resim üzerindeki etkilerinden bahsetmekten ziyade, resim sanatının, besteciler tarafından müziği oluşturmada faydalanılan bir anlatım dili ve ilham kaynağı olabileceği fikrini ortaya çıkarmaktır.

Bu tez, müziğe ilham veren resim ve ressamlar olarak, 19. ve 20. yüzyıldaki sanatsal dönemlere ve sanatçılara odaklanmaktadır. Tez içerisinde disiplinler ve sanatlararası etkileşimin tarihçesinden günümüze kadar, geçirdiği evreler üç ana başlık altında incelenmektedir. Tezin birinci bölümünde, resim ve müzik arasındaki ortak ilkelerden bahsederek, iki sanatın uyguladıkları yöntemlerin ve anlatım dillerinin benzerlikler taşıdığı fikri yer almaktadır. Sanat ve zanaatın birleştiği dönem olan Bauhaus okulu, disiplinlerarası etkileşim bağlamında ele alınmaktadır.

İkinci ana başlık disiplinlerarası etkileşimin tarihsel boyutuna değinmektedir. Bu bölüm, tez boyunca odaklanılan disiplinlerin birbirini etkilemesi fikrine referans oluşturması açısından ele alınmaktadır. Antik Yunan ve Ortaçağ'dan başlayarak, Rönesans, Barok, Romantizm, İzlenimcilik, Dışavurumculuk gibi dönemlerin disiplinlerarası etkileşim tarihi incelenmektedir. Rönesans ve Barok'ta ses ve renk özdeşliğine dayalı, disiplinlerarası etkileşime örnek olarak renk orgları incelenmektedir. Rönesans ve Barok sanatının resim ve müzik üzerindeki paralel gelişimi ve benzer ilkelerin her iki sanat dalında da uygulanması ele alınırken, 19. yüzyıl Romantizmle birlikte sanat ve sanatçıların birbirine yaklaşması sonucu sanatlararası etkileşimin yoğunlaşmasından bahsedilmektedir. Müzisyen kimliğinin yanında resim sanatıyla ilgilenen Mendelssohn'un ressam kimliğinin müziğine etkileri araştırılmakta ve Richard Wagner'in 'Gesamtkunstwerk' kavramının felsefesi incelenmektedir. 20. yüzyıla gelindiğinde resim ve müzikteki ortak akımlar sonucu ressam ve bestecilerin birbirlerine her zamankinden daha yakın olduğu fikri geliştirilmektedir. İzlenimcilik ve Dışavurumculuk gibi sanat akımlarının müzik

üzerindeki etkileri sunulmakta ve 20. yüzyıl sanatında ressam, müzisyen, edebiyatçı işbirliği içinde ortaya çıkan bir esere örnek gösterilmektedir.

Tezin üçüncü ana başlığı altında resim sanatından etkilenen bestecilerin yapıtlarına 19. yüzyıldan başlayarak kronolojik sıralamayla örnekler verilmektedir. Bir resimden ilham alarak beste yapan ilk sanatçı olan Franz Liszt'in üç eseri üzerinde durulmakta, Mussorgsky, Rachmaninoff, Debussy, Respighi, Stravinsky, Hindemith, Cage ve Usmanbaş'ın eserleri incelenmektedir.

1. RESİM VE MÜZİK ARASINDAKİ ORTAK KULLANIMLAR

Müzik ve görsel sanatlar tarihini incelediğimizde karşımıza çıkan ortak dönemler, kavramlar ve yaklaşımlar bu iki sanat arasındaki etkileşimin temelini oluşturur. Örneğin; Rönesanstan başlayarak, Barok, Rokoko, Klasik, Romantik, İzlenimci, Gelecekçi, Dışavurumcu vb. akımlar hem müzikte hem de resim sanatında ortak dönemleri paylaşırlar. 19. yüzyılla birlikte resim ve müzik arasında başlayan ilişki iki farklı sanatın kavramlarında ortak bir kullanım doğurmuştur. Sanatlararası etkileşimde resim ve müzik arasında kullanım alanları ayrı, kullanım biçimleri aynı olan ortak kavramlar mevcuttur. Müzik diğer sanat dallarından özellikle de resim sanatından bağımsız değildir. Resim sanatından müzik sanatına geçmiş olan kavramlar olduğu gibi, müzik sanatından da resim sanatına geçip yer edinmiş kavramlar bulunmaktadır. Bu etkileşim sanatçıları birbirine yakınlaştırmış ve hatta eserlerini oluştururken bu kavramlardan faydalanmışlardır. Birbirlerinin biçim dillerini kendi sanatlarına entegre etmiş sanatçılar resim müzik etkileşimine örnek teşkil etmişlerdir.

Van Gogh ve Gauguin'le sahneye çıkan, müziğe ait kavramların adlarını resimlerine verme ya da resimlerini tanımlarken bu kavramlardan faydalanma bu etkileşimin sonucudur. Gauguin *Ölülerin Ruhunu Bekliyor* adını verdiği resmi tanımlarken genel armoninin koyu, hüznü ve ürkütücü bir ölüm çanı gibi gözde tınladığından bahseder. Gauguin dile getirmek istediklerini renk tınlarıyla yaptığını söyler ve sık sık renk orkestrasyonu deyimini kullanır. Van Gogh da tıpkı Gauguin gibi resimlerinden bahsederken müzik terimlerini kullanmıştır. Pembe, turuncu ve yeşili yüksek renkler olarak kullandığını, bunları kırmızı ve yeşilin minör renkleri ile yumuşattığını söyler.¹

¹ Nazan İPŞİROĞLU, *Sanattan Güncel Yaşama*, 170.

Amerikalı izlenimci ressam James Whistler 1877 yılında yaptığı gece izlenimlerini *Noktürnler* (gece müziği) adıyla sergiler. Kandinsky *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı kitabında resimdeki çizgi, yüzey, renk, ışık, biçim, mekan vb. gibi kavramların, müzikteki ses, tını, ritm ve armoni gibi kavramlara denk geldiğini vurgulamıştır. Paul Klee müzisyen kimliğininin avantajlarından faydalanarak sanattaki biçim dilini müzikselleştirmiş ve eserlerinde müzik kavramlarına hem içerik hem biçim açısından yer vermiştir. Benzer şekilde ünlü İngiliz besteci Arthur Bliss de *Renkli Senfoni* eserinin dört bölümünü mor, kırmızı, mavi ve yeşil renkleriyle adlandırmıştır.

Müzik, resim sanatının görsel tasarım ilkelerinden faydalanmış ve çoğu zaman aynı terminolojiyi paylaşmışlardır. Görsel tasarımın bazı elemanları ve ilkeleri şunlardır:

- Renk ve değer: Newton gökkuşağının tüm renklerinin ışıkta var olduğunu keşfetmiştir. Üç ana renk kırmızı, sarı ve mavi, ikincil renkler turuncu, yeşil, mordur. Siyah bu renklerin toplamıdır. Birincil ve ikincil renklerin arasındaki tüm renkler ara renklerdir. Rengin değeri, aydınlık mı karanlık mı olduğuyla ilgilidir. Renkler siyah ya da beyaz eklenerek açık ve koyu yapılabilir.
- Form ve şekil: Dar anlamı ile form, bir yüzeyin sınırlanarak, ötekisinden ayrılmasıdır. Diğer bir tanımı ise bir bütünün karakteristik tüm özelliklerini taşıyan genel görünüşüdür. Tüm nesnelere şekil ve form bulunur.
- Çizgi: Sanatın bir elemanıdır. İki yüzeyi birbirinden ayıran hattır ve kendi başına bağımsız bir eleman değildir, noktaların yerleşimine bağlıdır.
- Doku: Bir maddenin genel bir özelliğidir. Diğer bir deyişle, doğadaki tüm nesnelere iç yapılarının işlevsel özelliklerini dışa vuran yüzeysel etkilere denir. Bu, doğanın yapısal bir özelliğidir. Objelerin dış görünüşlerindeki ayrıcalıkları sağlayan üzerlerindeki dokusal yapı farklılıklarıdır. Yani doku, yüzeyleri oluşturur.

- Denge: Tasarım ilkelerindedir.Parçaların orantısı ya da armonik düzenlenmesidir. Dengenin sağlanabilmesi için zıtlıklardan faydalanılır. Açığın yanına koyu, kısanın yanında uzun, sertliğin yanında yumuşaklık, yatayların yanında dikeyler gibi...
- Vurgu: Bir tabloya hakim olan şekil, renk, hacim gibi kavramlarla ilgilidir.
- Hareket: İzleyicinin gözünü resmin içinde gezdirmek ve yönlendirmek için çizgi, renk, değer, doku, form ve mekanın kullanımınıdır.
- Kontrast: Zıtlık. Tasarım elemanlarının kullanılmasıyla bütünde oluşturulan farklılıktır. Renk, oran, ölçek, şekil, doku vb. tasarım elemanları ile istenilen kontrast etki elde edilebilir.
- Oran: Resim çalışmalarında nesnelerin birbiriyle olan ilişkisine denir. İki ya da daha fazla şey arasındaki büyüklük, miktar ve derece ilişkisidir.
- Birlik.: Bir sanat çalışmasında bütün öğelerin koordinasyonu ile bir bütünlük yaratılmasıdır. Tüm eleman ve ilkelerin resimde nasıl çalıştığı sonucudur. Tüm parçaların birbiriyle ilgisi vardır ve birlik oluştururlar.

Görsel sanatlar tasarım elemanlarının çoğu, müzikte de geçerlidir ve şu şekilde benzer uygulama alanına sahiptir:

- Renk (Tını) : Nasıl ki ressamın paletini renkler oluşturuyorsa müzisyenlerin paletini de renk tınıları oluşturur. Tını mevcut bir enstrüman ve ses harmonilerinin yarattığı dalga tipine göre tanımlanır. Resimlerde renk katmanları nasıl yer yer saydamlaşıyor, altından başka renk, ışık ya da bir leke belirginleşerek bir derinlik oluşturuyorsa, müzikte de üst üste gelen tını renkleri derinlik oluşturur, mekan yaratırlar.² Tını ses renginin kalitesiyle ilgilidir ve sesin karakteristik özelliğiyle belirlenerek bir sesi diğerinden ayırt etmemize yardımcı olur.

² Nazan İPŞİROĞLU, **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri-Resim**, 109

- Form ve biçim: Biçim, bir eserin birlik ve bütünlüğüne erişme yoludur. Müzikte biçim bir çeşit eserdir. Senfoni bir biçimdir, konçerto bir başka biçimdir. Birincide besteci salt orkestra dilini kullanır, ikincide çalgısal deyiş işe karıştır ve eserin temelini kökünden değiştirir.³
- Çizgi: Müzikte çizgi melodidir. Melodik şekil herhangi bir müzik parçasının karakterini oluşturan en önemli faktörlerden biridir.
- Doku: Resimdeki doku müzikte armoni anlamına gelir. Doku farklı ses katmanlarının duyumuyla ve aynı zamanda seslerin nasıl kombinlendiğiyle ilgilidir.
- Denge: Görsel sanatlarda tasarımın ilkelerindedir ve müzikte de tekrarlama, melodik dönüşüm ve diğer teknikler kullanılarak elde edilir.
- Vurgu: Müzikte vurgu sıklıkla orkestrasyon kullanımıyla gerçekleşir. Konçertolarda tek bir enstrüman yalnız melodiler ve artan hacim kullanımı ile diğer enstrümanlar üzerinde hakimiyetini sürdürür. Besteci, solist ve orkestra arasında denge ilkesini kullanır.
- Hareket: Sesin yumuşaklığı ya da gürlüğünü tanımlayan bir terimdir. Hangi makamın ya da etkinin oluşturulduğuyla ilgilidir.
- Kontrast: Zıtlık yaratmak adına ani geçişli ters nüanslar için kullanılır.
- Oran: Müzikte oran birçok yerde görünür. Daha düşük perdelere daha yüksek perdeler ya da daha küçük aralıklar için büyük aralıklar kullanmak gibi... Müzikteki her bölüm bütünlüğü koruması açısından diğer bölümlerle ilgili ve orantılı olmalıdır.

³ Oğuz USMAN, İlhan Usmanbaş Müzikte Biçimler, Form Bilgisi Ders Notları

- Birlik ve çokluk: Müziğin evrensel ilkelerinden biri de birlik ve çokluk dengelerinin ne kadar iyi kurulduğuyula ilgilidir. Tekrarlama yoluna giderek birliği sağlamak, monotonluktan kaçınmak için müzik, çokluk ve çeşitlilik içermelidir.⁴

Resim ve müzik arasındaki ortak kavramlar şu şekilde sıralanabilir:

- Kontrpuan: Teknik olarak notaya karşı nota yani polifoni (çok seslilik) ile eş anlamlıdır. Kontrpuantik müziğin en önemli niteliği, birbirleriyle uyuşarak oluşan her bir melodi çizgisinin bağımsız olarak yaptığı katkıdır. Resimde kullanımı ise şu şekildedir; paralel ya da diğer bağımsız hareket eden her parçanın karşıt yönde hareket ederek birbirini dengelemesidir. Dikeye karşı yatay ya da diyagonale karşı çapraz bir hareket kullanımınıdır. John Sargent kontrpuanın ustası olarak görülür. *Bir Otel Odası* resminde arka plandaki dikeylere karşı ön plandaki yataylar dengeyi sağlayarak bir kontrpuan örneği oluştururlar. Resimde kontrpuan, görsel denge sağlamak için kullanılır. Cezanne ve George Braque da kontrpuanı resimlerinde sıklıkla kullanan ressamlardır.
- Fragmantasyon: İzlenimci besteci Debussy'nin kullandığı tekniktir. Parçalama, bölme anlamını taşır.
- Kromatizm: Renk duygusuyla ilgili olan, renkli anlamındadır. Resim sanatından müziğe geçmiş olan bir kavramdır.
- Armoni: Ritm ile melodi birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak yüzlerce yıl birlikte varolmuştur. İki ya da daha çok sesin bir arada kaynaşması armoniyi oluşturur. Resim sanatı bu terimi müzik sanatından ödünç almıştır. Armoninin resim sanatındaki karşılığı tasarım elemanlarının ilişkilerinden doğan uyum olarak tanımlanır.
- Modülasyon: Resimde ışık-gölge, degrade yada çeşitli renk ilişkileri kullanarak biçimleri üç boyutlu forma sokma işlemidir. Cezanne'ın kullandığı modülasyonda

⁴ Toby W. RUSH, Elements and Principles of Design in Art and Music

sıcak renklerle soğuk renkler yan yana getirilerek hacim ve perspektif etkisi oluşturulur. Müzikte tekdüzelikten kurtulmak adına kullanılan bir tekniktir. Bir ton merkezinden başka bir ton merkezine gidilmesi demektir. En kolay modülasyonlar birbiriyle yakın ilişki taşıyan tonlar arasında gerçekleştirilir. Majörlerde ilgili minör tonlar, minörlerde ilgili majör tonlar bu yakın ilişkiye örnektir. Cezanne'nın resimlerinde uyguladığı gibi soğuk renklerden sıcağa geçiş ya da tam tersi gibi düşünülebilir. Bir akordan başka bir akora birden geçiş yaygın kullanılan modülasyonlardandır.

- Ritm: Ritm evrenin her anına hakimdir. Günün geceyi izlemesi kalp atışlarımız nefes alış verişlerimiz düzenli olarak tekrarlanan hareketler ritmi oluşturur. Hareket hissi oluşturmak için sanatın elemanlarının düzenli tekrarına gönderme yapan bir ilkedir. Resimde ritm gözle görülebilir devamlı biçimlerin tekrarı ile elde edilen akıcılık veya devamlılıktır. Müzikteki ritm ile görsel sanatlardaki ritm tamamiyle aynıdır. Müzikte kulaklar aracılığıyla algılanan ritm, resimde gözlerle algılanır.
- Birlik ve çokluk: Hem resimde hem müzikte karşımıza çıkan kavramlardandır. Stravinsky'nin deyişiyle 'Müzik zıtlıklarla ilerlemekten hoşlanır. Bütün sanatlar bu ilkeye başvurur. Plastik sanatlardaki çok renklilik (kromatizm) yöntemi çeşitliliğe, tek renklilik yöntemi birliğe tekabül eder.'⁵

⁵ Igor STRAVINSKY, **Altı Derste Müziğin Poetikası**, Çev. Cem Taylan, 31

1.1. Disiplinlerarası Etkileşim Bağlamında Bauhaus Ekolü

20. yüzyılın başlarında hız kazanan teknolojik gelişmeler ve savaşların meydana getirdiği toplumsal ve ekonomik yıkımlar, sanat alanında yeni estetiksel arayışları kaçınılmaz kılmıştır. Alman mimar Walter Gropius, makine çağında sanatın ve sanatçının toplumdaki rolünü sorgulamaya başlamış, sanatın hayatın içine dahil edilmesi bağlamında Bauhaus okulunu kurmaya karar vermiştir. 1919 yılına kurulan Bauhaus, uygulamalı sanatlar ile güzel sanatlar arasındaki farkı ortadan kaldırarak her iki disiplini bir potada değerlendirmeyi düşünmüş ve bu iki disiplinin etkileşimine dayalı, faydalı nesnelere üretme idealine uygun bir ortam hazırlamayı amaçlamıştır.

Okulun kuruluş amacı sanatçının sosyal sorumluluk bilincini geliştirmektir. Aynı zamanda okul, sanatçıların sorunlarını dile getireceği gibi, sanatın kitlelerin sorunlarına çözüm getirmesini de hedeflemiştir.⁶

Birinci dünya savaşının yıkımlarından en fazla etkilenen ülkelerden biri Almanya'dır. Walter Gropius bu yıkımın etkilerini en aza indirmek için mimar, ressam ve heykeltıraşların yapacakları işbirlikçi çalışmaya ihtiyaç duyulduğunu, sanatçıların bütüncül bir tavırla yaptıkları çalışmalar sayesinde hem ekonomik hem de endüstriyel sorunlara çözüm getirilebileceği fikrini savunmuştur. Bauhaus'un ana hedefi topluma yeni bir yaşam alanı sunmak için farklı sanat disiplinlerinin bir arada olduğu bir çalışma alanı yaratmaktır.

Uygulamalı sanatlar ve güzel sanatları birbirine yaklaştırarak, zanaat ve sanat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı hedefleyen Gropius, kuruluş manifestosunda şöyle söyler: 'Mimarlar, ressamlar, heykeltıraşlar biz hepimiz zanaata geri

⁶ Nazan ERKMEN, 'Bauhaus ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'. Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, 18,19

dönmeliyiz. Çünkü sanat bir meslek değildir. Sanatçı ve zanaatçı arasında zorunlu bir farklılık yoktur. Öz olarak sanatçı, yüceltilmiş bir zanaatçıdır. Öyle bir zanaatkarlar loncası oluşturmalıyız ki, sanatçı ile zanaatkarlar arasındaki ayrılık ortadan kalksın. Geleceğin yeni yapısını hep birlikte arzu etmeliyiz, düşünmeliyiz ve yaratmalıyız ki, bütün sanatsal unsurlar mimari, heykel ve resim bir bütünde vücut bulsun.⁷

Tüm sanatların mimarlıkta birleştiği görüşünü savunan Gropius, sanatın öğretilebilir olduğunu düşünür. Ona göre her sanatsal öğretim, el sanatları, desen çizimi, resim ve bilimselliği de kapsamalıdır. Bauhaus'da sanatın öğretilebilir olduğu düşüncesine paralel olarak, Rönesans'taki usta çırak ilişkisi çerçevesinde bir eğitim anlayışı söz konusudur.

Bauhaus'da eğitim veren sanatçılardan bazıları, Lyonel Feinenger, Gerhard Marcks, Johannes Itten, Oscar Schlemmer, Paul Klee ve Wassily Kandinsky'dir. Çeşitli yelpazelerden ve farklı dallardan gelen öğrenciler için bir çeşit ön hazırlık kursu hazırlanmıştır ve bu kurs temel tasarım ilkeleri doğrultusunda Paul Klee, Kandinsky, Josef Albers gibi ressamlar tarafından verilmiştir. Ön hazırlığın ardından öğrencilere metal işleme, dolap yapımı, dokuma, çanak çömlek yapımı, tipografi ve duvar boyama atölyelerinde sanat ve zanaat ayrımının ortadan kalktığı uygulamalı dersler verilmiştir. Gropius sanatın ve seri üretimin önemini vurgularken tasarımın da eşit derecede önemli olduğunu vurgular. Gropius'un 'sanayi için sanat' sloganı Bauhaus hakkındaki tüm düşüncelerini açıklar niteliktedir.

Itten, Kandinsky ve Klee'nin biçimlendirmeye yönelik kursları zorunlu kılınmış, yazı ile desen çalışmaları ise öğrencilerin isteklerine bırakılmıştır. Kandinsky temel sanat eğitimi dersleri kapsamında renk seminerleri vermiş, renkler ve biçimler arasındaki benzerlikleri incelemiştir. Klee Bauhaus eğitiminde geleneksel model çalışmasını kaldırmış, öğrencilere biçimi araştırmayı değil, çizgi, renk ve kurgu üzerine eğilerek biçim oluşturmayı öğretmeyi amaçlamıştır. Bauhaus yıllarında Klee doğadaki ritmin resim sanatında nasıl gösterilebileceğine dair çalışmalar

⁷ Walter GROPIUS, Bauhaus Manifesto and Program, 2,3

yapmıştır. Oluşturucu düşünce adı altında verdiği derslerde, doğayı taklit etmekten ziyade ona paralel bir biçim oluşturulması gerekliliğini savunmuştur.⁸

Bauhaus okulunda eğitim veren Alman ressam, heykeltıraş, tasarımcı ve koreograf Oscar Schlemmer, bütüncül bir görsel sanatlar anlayışını benimsemiştir. En ünlü eseri *Triadisches Ballet*' sinde geometrik şekillerden oluşan figürleri kullanmış ve aynı zamanda *Slat Dance* ve *Treppenwitz* eserlerinde oyuncuların kostümleri yaşayan birer heykel görünümü kazanmıştır. Sahnenin kendisini başlıca bir anlatım aracına dönüştürecek olan ses, ışık, mekan, ritm gibi kavramların birbiriyle kaynaşması düşüncesini savunmuştur. Bauhaus sanatçıları izleyiciyle bütünleşmeyi sağlaması açısından alan sahne ve çember sahne sistemini tasarlamışlardır. Schlemmer kübik sahne mekanı içinde mekan-beden, biçim-renk gibi kavramları yakalamaya çalışmıştır. Onun bu düşüncesine göre tiyatro oyuncusu sahnede hareket eden mekansal ve plastik değer taşıyan bir öge olarak algılanmıştır. Schlemmer ve Gropius'a göre izleyici ve sahnedeki oyuncuların yeri birbiriyle kaynaşmalıdır. Bunun için sahne, izleyiciyi mekanın içine dahil edecek şekilde tasarlanmalıdır. Sahnelenen oyun yer yer seyircilerin arasında icra edilerek ve çeşitli ışık oyunları ile mekanın bir bütün olarak algılanmasını sağlayarak, izleyici ve oyuncular arasındaki mekansal ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlamışlardır.⁹

Oskar Schlemmer, Bauhaus'daki desen derslerinde insanın dış görünümüyle yetinmeyerek, form ve fonksiyon ilişkisi üzerinde durmuş, insan mekanizmasının işleyişini, sahnede yaptığı dans, jimnastik, bale gibi hareketlerin koreografik çizimlerini öğrencilerine yaptırarak analiz edilmesini sağlamıştır. Zaman zaman müzik eşliğinde yapılan ritmik hareketlerden anlık desenler çizen öğrenciler, insan fizyolojisinin kemik ve kas yapılarını, bu hareketlerin mekanla olan ilişkilerini analiz etmişlerdir.¹⁰ Bauhaus'daki tiyatro gösterileri, şiir okuma seansları, maskeli balolar

⁸ N. İPŞİROĞLU - M. İPŞİROĞLU, **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, 179.

⁹ (tiyatrotarihi.com/bauhaustiyatrosu)

¹⁰ Yüksel BİNGÖL, Bauhaus ve Eğitim İlkeleri

ve müzik dinletileri öğrencilerin yaratıcılığını pekiştirmesi ve sanat disiplinlerinin kaynaşması açısından önemli olmuştur. Oscar Schlemmer yönetimindeki tiyatro bölümünde 20. yüzyılın avangard tiyatro denemeleri gerçekleştirilmiştir.

Tiyatro deneysel olarak çalışılan bir laboratuvara dönüştürülmüş, müzik müfredata resmi olarak eklenmese de Bauhaus orkestrası jazz ve avangard repertuarlarla performans icra etmişlerdir. Farklı aletleri müziğine dahil eden sanatçılar siren, silah sesi ya da ready made objeler kullanmışlardır fakat o günlerden müziğe dair hiç bir kayıt kalmamıştır. Bauhaus'ta düzenlenen dans müziği gecelerinde Paul Klee'nin sayısız kez keman çaldığı bilinmektedir. Alman müzisyen Stefan Wolpe 1923 yılında Bauhausta derslere katılan ilk bestecidir. Gropius'un anlayışı doğrultusunda plastik sanatlar ve müziğin ayrılmaz birliğine inanmıştır. Alman dışavurumcu besteci Schoenberg, Bauhausta derslere katılmamıştır fakat 1922 yılında Bauhaus'un sponsorluğunda Weimar'da bir konser vermiştir. Bundan iki sene sonra Circle of Friend of the Bauhaus adlı küratöryel yönetim kuruluna davet edilen Schönberg burada Kandinsky'yle tanışmış ve yakın bir arkadaşlık kurmuştur.¹¹

¹¹ James HAYWARD, Ltm Recordings

2. TARİH BOYUNCA DİSİPLİNLERARASI ETKİLEŞİM

Disiplinlerarası etkileşim, eskiden beri var olan bir durumdur. Disiplinlerin iç içe geçmesi Platon'dan öncesine dayanır.

Eski uygarlıklarda müzik genellikle dinsel ve askeri amaçlı kullanılmaktaydı. Mezopotamya'da tapınaklarda söylenen dinsel şarkılar, Sümerlilerin müzik anlayışını oluşturur. Mezopotamyalılar gezegenlere tapan insanlardı ve uzayla insan arasındaki uyumun müziğe yansıdığını ve bu uyumun matematiksel oranlarla ifade edilebileceği görüşünü savunuyorlardı. Mezopotamyalıların bu görüşü, Antik Yunan'da Pitagoras'ın müzik kuramını oluşturmasında etkin bir rol oynayacaktır. Astronomi ve müziği bir bütün olarak düşünen Mezopotamyalılar gibi, Hint Uygarlığı da müziği başka bir disiplin dalıyla; tiyatroyla beraber düşünmüştür. Hint müziğinde metin, dans ve mim sanatı iç içe gelişen sanatlardır. Bütün bunlardan bağımsız düşünilemeyen müzik, Hint Uygarlığı'nda tiyatroyla bir etkileşim halindedir.

Çin kültüründe, müziğin notaları yılın on iki ayı ile ilişkilendirilmiştir. Ünlü düşünür Konfüçyüs, müziği siyasi ve toplumsal alanda fayda sağlayacak bir araç olarak düşünür ve şunları söyler: 'Bir ülkenin doğru yönetilip yönetilmediğini, ahlaki açıdan yücelip yücelmediğini anlamak istiyorsanız, o ülkenin müziğini dinleyiniz.'¹² Müziği toplumun gelişmişliğinin bir göstergesi ve aracı olarak gören Konfüçyüs için uyum önemlidir ve uyumun olduğu yerde müzik de var olacaktır.

8. yüzyılda Antik Yunan yazılarınının Arapçaya çevrilmesiyle matematik, tıp, geometri, müzik gibi disiplinler birbirine paralel olarak gelişmeye başlar. İslami minyatür sanatındaki sayılar ve semboller ile geometri arasında ilişkiler kurulur. Pers ve Hindistan minyatürlerindeki figürlerin yüzleri ve elleri spiral ya da geometrik şekillerle kompoze edilir. Spiral şeklinde organize edilen bu kompozisyonlar evrenin

¹² Ahmet SAY, **Müzik Tarihi**, 45.

modelini oluşturur. İslam mimarisi de benzer şekilde geometriyle ilişkili bir şekilde gelişim gösterir. Yarım kubbe şeklinde inşa edilen yapılar dünyanın yeryüzündeki yansıması olarak kabul edilir. Antik Yunandaki müzik ve astronomi ilişkisine İslam kültüründe de rastlanır. 9. yüzyılda yaşayan filozof ve müzik teorisyeni Farabi, Pitagorasçı yaklaşımı benimsemiş ve müzikteki makamları terapi amaçlı kullanmıştır.¹³

2.1 Antik Yunan ve Ortaçağ

Antik Yunan'a baktığımız zaman, filozofların hem sosyolog, hem edebiyatçı, hem matematikçi, hem müzik kuramcısı olduğunu görüyoruz. Bundan dolayıdır ki Antik Yunan'da filozof, disiplinlerarası etkileşimin başrol oyuncusudur.

Antik Yunan müziği hakkında yazılı kaynakların yokluğu nedeniyle, o döneme ait heykel, mozaik, vazo gibi eserlerden yola çıkarak tahmin yoluna gidilmiştir. Antik Yunan müziğinin vürmal ve üflemeli çalgılar eşliğinde icra edilen bir müzik olduğu tahmin edilmektedir. Yunanlılar, Konfüçyüs'ün müzik felsefesini devam ettirir niteliktedirler. Onlar da müziğin devlet ve toplum üzerinde, fiziksel ve ruhsal etkiler oluşturacağı ve iyi bir müziğin iyi bir devlet ortaya çıkartacağı görüşünü savunurlar. Müzik ve tiyatro tıpkı Hint sanatında olduğu gibi, Antik Yunan'da da ayrılmaz bir bütündür. Sahnenin önüne yerleştirilen koro, tiyatrodan anlatıcı görevi görür. Yunan müziğinde melodinin görevi, metnin veya şiirin güzelliğini vurgulamaktır.

¹³ Jozef Pacholczyk, Music and Astronomy in the Muslim World, 145,150.

Yunan müziği üç aşamada gelişim göstermiştir. İlki; gezgin şarkıcıların kitarayla söylediği destanlar, ikincisi; pan flüt eşliğinde söylenen kır şarkıları ve dansları, üçüncüsü de; dinsel törenler, düğün, cenaze gibi topluluklarda söylenen şarkılardır.¹⁴

Antik Yunan Müziğini üç çağda ele alacak olursak, bunlardan ilki Arkaik Çağ'dır. Arkaik Çağ'da müzik Spartalıların egemenliği altındadır. Bu dönemde müzik dinsel şenliklerde tanrıları övmek için kullanılır. Klasik Çağ'da, dinsel olanın dışında günlük müzikler ve lirik şarkılar hakimdir. Helenistik Çağ'da ise; müzik tiyatroyla beraber düşünülmüştür.

Spartalılar eğitimde yedi yaşından on sekiz yaşına kadar tüm çocuklara jimnastik ve müzik eğitimi verir. Müziği bir eğitim aracı olarak görmeleri, farklı disiplinlerle birlikte ele alınması gereğini doğurur. Sosyal bir eğitim olarak görülen müzik, topluma uyum sağlamada ve iyi bir vatandaş olmada en gerekli öğelerden biri olarak görülür. Spartalılar müzikle ruhlarına hükmedebileceklerini düşünürler. Pitagoras sarhoş bir gence Sponderos ritimli Hypofrigya makamında bir melodi dinletmiş ve gencin kendine hakim olmasını sağlamıştır. Pitagoras'ın öğretisine göre, günlük kaygıları hafifleten ve uykunun mahmurluğundan kurtaran makamlar mevcuttur.

Pitagoras, Mezopotamya ve Çin kültüründen edindiği bilgiler sayesinde müzik ve matematiğin işbirliğine inanır. Çin müziği, pentatonik diziyeye dayanır ve bu sistemde her ses bir gezegeni ifade eder. Aynı şekilde Yunanlılar da yedi gezegeni yedi sesle açıklamışlardır. Pitagoras da Konfüçyüs gibi evrenin uyumundan bahseder ve bu uyumun müziği ortaya çıkardığını düşünür. Pitagoras'a göre seslerin aralıkları gezegenlerin aralıklarıyla ilişkilendirilir ve bu mesafenin oranları evrenin müziğini oluşturur. Pitagoras bir gün, bir demircinin örse vurduğu çekiçlerin farklı sesler çıkardığını gözler ve bu yolla elde edilen gam sesleri arasındaki ilişkilerin çekiçlerin

¹⁴ Faruk YENER, **Müzik**, 14.

ağırlığıyla orantılı olduğunu fark eder. Öyleyse sayı, ses evrenini kendi fiziksel mantığı içinde tutar ve onu kendi sanatsal düzeni içinde düzenler.¹⁵

Pitagoras'ın bu düşüncesine göre yedi gezegeni yedi modla eşleştiren Yunanlılar, makamları adlandırırken Yunanistan bölgelerinin isimlerini kullanmışlardır. Dor, Frigya, Lydia gibi...

- Dorian = Güneş
- Phrygian = Venüs
- Lydian = Merkür
- Mixolydian = Ay
- Hypodorian = Satürn
- Hypophrygian = Jüpiter
- Hypolydian = Mars¹⁶

Platon'a göre müzik söz, makam ve ritmden oluşur. Platon müziği iyi ve faydalı olması açısından ele alır. Platon'a göre müzik eğitimi iyi olan bir toplumda, toplumun düzeni ve refahı artacağı için, yargıçlara gerek kalmayacaktır. Platon'a göre müzik ve jimnastik birbirinden ayrı düşünülemez. Bedeni terbiye eden jimnastiktir ve ruhu da ancak iyi bir müzik eğitimi terbiye edebilir.

Platon müzikteki makamların insanın karakteri ve eğitimi üzerinde etkisi olduğu kanısındadır. Platon'dan önce, Konfüçyüs de bu konuya değinmiş, müziğin insan ilişkilerini düzenlemede, insana fiziksel ve ruhsal zindelik vermede faydalı olduğu üzerinde durmuştur. Platon bazı makamları, örneğin İonya ve Lydia gibi, gevşeklik ve rahatlık yarattığı için savaşçılara uygun bulmaz.

¹⁵ Umberto ECO, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, 54.

¹⁶ Nesrin AKAN, **Platon'da Müzik**, 91.

Platon, müziği ve astronomiyi ayrı düşünemediğini şu sözleriyle dile getirir: ‘Gözlerin astronomiye yönelik olması gibi, kulaklar da ahenkli hareketler için yaratılmıştır ve bu bilimler kardeş bilimlerdir.’¹⁷ Platon’un bu düşüncesi iki farklı disiplinin etkileşimi ve iletişimine dayalı bir düşüncedir. Platon müzik bilimini sadece geometrik hesaplamalarla açıklamaya çalışmaz, aynı zamanda insanın karakterinin oluşumuna etki ederek temel taşı görevi üstlenen pedagojik yaklaşımlar sayesinde, müziğin fiziksel ve ruhsal eğitimde gerekli olan bir araç olduğunu savunur. Platon’un bu düşüncesi, müziği hem beşeri hem doğal bilimlerle ilişkilendirmesiyle açıklanabilir.

Aristoteles’e göre o dönemde okullarda okutulan derslerden dilbilgisi, jimnastik ve resim değerlidir. Müzik de eğitim amaçlı verildiği takdirde faydalı olacaktır. Aristoteles, *Politika* eserinde şöyle söyler: ‘Ruhun gerçek duygularını ritm ve ezgi kadar güzel öykünen hiçbir şey yoktur.’¹⁸

Aristoteles’in bu söylemi hocası Platon’un, müziğin ideayla ilgili olduğu düşüncesiyle örtüşür. O da aynı Platon gibi, makamların bireyin gelişimi hakkında etkin rol oynadığını savunur. Bu yüzden ruha tembellik ve uyuşukluk veren makamlardan kaçınılmalıdır.

Antik Yunan müziğinin temelinde şiir yatar. Müzik şiire bağlı ve onu destekler niteliktedir. Şiiri ön planda tutmak için müzik daima basit ve yalın bir biçimde ele alınır. İki sanatın ayrı düşünülmediği gerçeği, şairin aynı zamanda müzisyen olması gerekliliğini ortaya çıkarır. Antik Yunan’a dayanan ‘ lirik şiir ’ terimi, lir çalgısıyla okunan şiir anlamında kullanılmıştır.¹⁹

Ortaçağ’da katedraller, içerisinde birden çok sanatı barındıran yapılardır. Fresk, kuyumculuk, oymacılık, minyatür ve vitray gibi birden fazla disiplini içerisinde barındıran katedraller toplumun simgesi konumundadır. Ortaçağ’da sanatçı

¹⁷ A.g.k, 98.

¹⁸ Afşar TİMUÇİN, *Düşünce Tarihi*, 315,

¹⁹ İ. BORAN - K.Y. ŞENÜRKMEZ, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*,12.

kavramı, ressam, oymacı ya da mimarların aksine, alimler ve aydınlar için kullanılır. Sanatçılar, bugün zanaatçı dediğimiz marangoz, demirci, terzi gibi somut nesnelere üretenlerdir.²⁰

Ortaçağ'da müzik, matematik bilimiyle ilişkili görüldüğünden eğitim kurumlarına dahil olur. Notasyon sistemlerinin gelişmesi, müziğin fiziksel anlamda ele alınması, müziğin bir sanat olarak algılanması fikrini ortaya çıkarır. Müzik artık salt bilim olarak ele alınmaz ve edebiyat ve şiirle iç içe gelişen bir sanat dalı olmaya başlar. Ortaçağ üniversitelerindeki müzik eğitimi, Boetius'un müzik kuramı doğrultusunda, müzik ve onun kardeş disiplini matematik ile birlikte ele alınarak devam eder. Altıncı yüzyılda yaşamış müzik kuramcısı Boetius, müziği matematik bilimiyle bağdaştırır ve müziğin ahlaka hizmet etmesi gerektiğini savunur. Boetius'a göre üç tür müzik vardır. Dünya müziği; evrende var olan uyumu, insan müziği; ruhla beden uyumunu, çalgı müziği; doğaya öykünen müzik sanatını anlatır.²¹

Ortaçağ'da din adamları, ayinlerde enstrümantal müziğin kullanılmasına karşı çıkarlar. Putperestliği ve dünyevi hazları hatırlattığı için, kiliseye enstrümantal müziğin girmesini engellerler. En kutsal enstrümanın insan sesi olduğunu düşünen din adamları, müziği ilahilerde kullanılan ve duayı kolay ezberletmeye yarayan bir araç olarak görürler. Ortaçağ din adamları kilisede tek sesli müziğin olması gerektiğini savunurlar. Çünkü onlara göre müzik çoksesli olduğu takdirde metinler karışacak ve sözcükler net anlaşılmayacaktır. Müzik aletleri insanı ilahinin amacından uzaklaştıracak kadar güçlü bir zevk yarattığı için bu müzik tarzından kaçınılması gerektiğini düşünürler. İlahi, ruhları ibadete sevk eder, oysa müzik aletleri insanı zevke sevk eder görüşü, Ortaçağ'ın kilise müziğine bakış açısının bir sonucudur.

²⁰ Umberto ECO, *Ortaçağ/ Şatolar-Tüccarlar-Şairler*, 938.

²¹ Afşar TİMUÇİN, *Düşünce Tarihi*, 407.

Ortaçağ'da hristiyan litürjik müziğin sistemi, koroyu yöneten rahibin el ve kol hareketleri gibi birtakım sembollere dayanır.²² İnsanoğlunda bugüne kadar doğaçlama bir şekilde ilerleyen ve belirli notalara dayanmayan müziği kağıt üzerine aktarma ve kalıcılığını sağlama isteği doğar. Ünlü müzik kuramcısı Boetius da aynı düşünceye sahip olduğu için, her sese karşılık bir harf düşünmüştür ve bugün evrensel anlamda kullanılan notalar, Boetius'a dayanmaktadır. (A, B, C ...)

Boetius'un bu kuramı, bir takım sistem ve sembolleri beraberinde getirir. Nöma adı verilen bu sistem günümüzde kullanılan portenin temelini oluşturur. Nota işaretlerinin kullanımı, renk ve ses ilişkisini gündeme getirir. Belli bazı notaların çizgilerinin çeşitli renklerle ilişkilendirilmesi, Ortaçağ müziğinde renk-ses etkileşiminin temelini oluşturur. Notaların ayırt ediciliğini vurgulamak adına, Do çizgisi sarıyla, Fa çizgisi kırmızıyla gösterilmeye başlanmıştır.

Ortaçağ'da sanatlararası etkileşime örnek teşkil eden jonglörler 11. yüzyıl ve 13. yüzyılda ortaya çıkan Fransız müzisyenlerdir. Aynı zamanda trubadur ve trouver olarak da bilinirler. Ortaçağ'da gezgin şarkıcılar olan jonglörler, din dışı şarkılar söyleyen, şehir şehir dolaşan ve aynı zamanda enstrüman çalıp, hokkabazlık, cambazlık gibi çeşitli gösteriler yapan çok yönlü sanatçılardır. Jonglörler, bölge bölge gezip insanları eğlendirdikleri gibi Ortaçağ dindışı müziğinin de dilden dile aktarılıp, gelişmesini sağlamışlardır.

Rönesans'a doğru gelirken, Yunan, Arapça ve Farsça metinlerin Latince'ye çevrilmesi sonucu Yunan müziği yeniden dirilmeye başlamıştır. İlk çoksesli müzik biçimi olan organum, 9. yüzyıldan itibaren gelişmeye başlar ve 12. yüzyılın ortalarında Paris'te, Gotik sanatın merkezi olan Notre Dame Katedrali'nde gelişimini sürdürür. Notre Dame ekolüne bağlı besteciler tarafından oldukça benimsenen bu müzik tarzının bölüm içindeki ritmik kesitinin belirli bir başlangıcı ve sonu vardır. Bu müzik tarzı Rönesans resim sanatına hakim olan, kompozisyondaki her olayın belirli bir çerçevenin içinde geliştiği kapalı form (tektonik) anlayışıyla örtüşür.

²² İ. BORAN - K.Y. ŞENÜRKMEZ, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, 20.

2.2. Rönesans

Rönesans, Avrupa’da 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar egemen olmuş bir dönemdir ve yeniden doğuş ya da yeniden diriliş anlamına gelir. İtalyanların kafasındaki diriliş fikri Büyük Roma’nın yeniden doğuşu düşüncesiyle ilgilidir. Arapça’dan çevirilen Antik Mısır ve Yunan eserlerinin bilim ve düşüncedeki değişimleri kendini gösterir. Yunan düşünürü Pitagoras’ın ‘İnsan her şeyin ölçüsüdür’ felsefesi hümanizm düşüncelerini güçlendirir. Rönesans, en genel ifadeyle keşiflerin yaşandığı bir çağdır. Astronomideki keşiflerin ve yeni kıtaların keşfedildiği, barut, matbaa, pusula gibi icatların bulunduğu, ticaretin yaygınlaştığı bir dönemdir. Tüm bu keşifler yeryüzünü daha ilgi çekici bir yer kılmaya başlar.

Hümanizm görüşüyle, insanın öbür dünyadaki değil, görünen ve gerçek dünyadaki değerinin önemi vurgulanmaya başlar. Hümanizm düşüncesiyle insanın onuru ve doğa üzerindeki hakimiyeti vurgulanır. Bu düşünceye göre insan sürekli üreten, keşifler yapan değerli bir insandır. Rönesans’ın hümanizm düşüncesiyle Skolastik görüş yıkılır ve sekülerizm kavramı ortaya çıkar. Skolastik düşüncenin yıkılmasıyla deneye ve gözleme dayalı bilimsel bir anlayış doğar. Rönesansta sanat, kendi başına değerli ve evrende insanın önemini vurgulayan bir kavram haline gelir. Gözleme dayalı çalışmalarla denge, uyum ve matematiksel çalışmalar gündeme gelir. Rönesans’ın en önemli sanatçılarından biri Giotto’nun resimlerinde gerçekçi insan figürlerini kullanması, onun sanatını gerçek dünyadan ayırt edilemeyecek kadar doğal kılar. Rönesans’ın bilim ve matematik alanındaki ilerlemesi sayesinde Giotto ve Brunellschi perspektif kurallarını geliştirip, eserlerine yansıtırlar. Rönesans insanı dış dünyayı keşfederken bir yandan da insanın kendi iç dünyasını keşfetmeye başlar. Rönesans’ın insana ve doğaya verdiği değer ve din dışı konulara yönelme başta resim sanatı olmak üzere müzik ve edebiyat gibi farklı disiplinlerde de karşılık bulur.

2.2.1. Rönesans'ta Resim ve Müzik Arasındaki Paralel Evrim

Rönesans'ın doğuşunda büyük rol oynayan Giotto'nun resimde perspektifi buluşu ve soluk, donuk figürler yerine kanlı canlı figürler çizmeye başlaması, Rönesans müziğinde derinlik oluşturan çoksesliliğin gelişimiyle paralellik gösterir. Ortaçağ'ın dinsel ve katı düşüncesine karşın, 15. yüzyılda yeni bir fikir olan Hümanizm, akıl ve insanın önemini vurgulayarak başta resim sanatı olmak üzere müziğin de doğaya açılmasını sağlamıştır. Rönesans'ta ortaya çıkan Hümanizm görüşü, insanın ve insan olmanın önemini vurgulayan düşünceleriyle resim sanatı ve müziğe de yansımıştır. Resimde ve müzikte doğaya yönelme, gözlem ve dindışı konuların gündeme gelmesi her iki sanatı da uyguladıkları yöntem açısından birbirine yaklaştırır.

Müzikte Rönesans 1450 ve 1600 yılları arasındaki süreçte yaşanırken diğer sanatlarda olduğu gibi müziğin ufku da büyük ölçüde genişlemiştir. Matbaanın bulunmasıyla besteci ve icracıların sayısı artmış, dolayısıyla müziğin yayılması daha kolay hale gelmiştir.

Rönesans'ta müzik siyasi ve sosyal durumu ifade etmek ve dini bir aura oluşturmak için kullanılır. Kutsal çokseslilik günlük ibadetleri yerine getirmede kullanılırken, seküler şarkılar ve enstrümantal müzik elit kesimin eğitiminin bir parçası konumundadır. Kilise koroları ve şapellerde polifonik şarkılar törenler eşliğinde söylenirken, normal günlerde monofonik ilahiler tercih edilir. Kutsal polifonik müzik dini inançlar doğrultusunda ilerlerken, seküler şarkılar zevk ve eğlence sağlaması açısından hayatın bir parçası haline gelmeye başlar. Genç aristokratlar ve prenslere erken yaşlardan itibaren öğretilen din dışı şarkılar sayesinde, çoğu aristokrat ve yöneticiler aynı zamanda hem icracı hem besteci hem

de vokaldiler. Örneğin Lorenzo de Medici dans şarkıları, Henri VII. Tudor ilahiler yazmıştır.²³

Rönesans'ta müzisyenler geçmişte olduğu gibi kilisede, saraylarda ve kasabalarda çalışırlar. Ortaçağ kilisesinin polifonik müziği birkaç solist tarafından söylenmesine rağmen, Rönesans döneminde kalabalık bir erkek koro tarafından söylenir. Rönesans'ta kilisenin, müziğin en önemli patronu konumunda olmasına rağmen, müzikal aktivite saraylarda da giderek büyümeye başlar. Krallar, prensler ve dukler en iyi müzisyenleri saraylarına alabilmek için rekabet içine girerler. Sarayın müzik direktörleri, seküler parçalar ve şapeller için kutsal eserler yazan müzisyenlerdir. Rönesansın kasaba müzisyenleri, düğün ve dini törenler gibi organizasyonlarda müzik icra ederler. Rönesans'ta vokal müzik, Ortaçağ'da olduğu gibi enstrümantel müzikten bir adım daha öndedir. Dildeki hümanistik yaklaşımlar vokal müziği etkiler ve sözlerle müzik arasında yakın bir ilişki gündeme gelir. Rönesans bestecileri metnin anlam ve duygusunu geliştirmek için beste yaparlar. 16. yüzyılda yaşayan müzik teoristi Zarlino; 'Sözcükler neyi ifade ediyorsa müzik de ona uygun olmalıdır. Örneğin sözcükler acıyı, kalp kırıklığını, gözyaşını ifade ettiği zaman, müzik de ona uygun olarak hüznü olmalıdır .' der.²⁴ Buna karşılık Ortaçağ bestecileri metnin duygularını ifade etmede nispeten daha ilgisizdir. Çünkü Ortaçağ kilisesine göre metnin anlamı ve açıklayıcılığı önemlidir.

Rönesans bestecileri genellikle kelimelerle resim yapan spesifik şiirsel görüntüler sunan müzikal bir sunum kullanırlar. Örneğin; gökyüzünden inen kelimeler, aşağı doğru inen bir melodi çizgisiyle duyurulabilir. Metnin imgesini ve duygusunu yakalamaya vurgu yapmasına rağmen, Rönesans müziği genellikle sakin, dengeli ve ölçülüdür.²⁵

²³ Marina BELOZERSKAYA, *Luxury Arts of the Renaissance*, 187,192.

²⁴ Kamien Music Brief, *Music in the Renaissance*, 78.

²⁵ A.g.m., 79.

Rönesans müziğinde duygu yaygın bir şekilde vurgulanıyor olsa da, genellikle ritm, aşırıya kaçmayan ton rengi ve sade bir armoniyle duyurulur. Rönesans müziğinin bu özellikleri, Rönesans resim sanatına hakim olan denge, sadelik ve ölçülülük kavramlarıyla benzerlik gösterir.

Rönesans müziğinin dokusu başlıca polifoniktir ve her ses sırasıyla aynı melodik fikri sunar. Homofonik doku, dans müziği gibi hafif bir müzikle duyurulur. Rönesans'ta ritm ve melodi keskin vuruşlardan ziyade yumuşaktır. Her melodi çizgisi bağımsız ritmik yapıdan oluşur ve bu teknik Rönesans melodisinin söylenmesini kolaylaştırır.²⁶ Bu durum tıpkı Rönesans resmindeki yumuşatılmış gölgeler (sfumato) ve figürler arasındaki yumuşak renk geçişlerine benzer. Ayrıca her melodi çizgisinin bağımsız olarak yaptığı katkı, Rönesans sanatına hakim olan çokluk kavramıyla ilişkilendirilebilir. Rönesans resim sanatının çokluk ilkesine göre, resimdeki her bir eleman bağımsız bir bireydir ve bu birbirinden bağımsız elemanlar kompozisyona hizmet ederek Rönesans resminde çokluk kavramını oluştururlar.

Rönesans müziğinde ifadeyi güçlendirmek adına yarım aralıklı tonların kullanımı, özellikle Kuzeyli Rönesans ressamalarının tercih ettiği dışavurumcu anlatıma olanak sağlayan renkçi yaklaşımla benzerlik gösterir. Kuzey müziğinin sıkı form anlayışı, yoğun polifonik yapısı, akıcı ritmik dokusu, Kuzeyli ressamaların ifadeci yaklaşımı, dramatik anlatımda kullandıkları renkçi tutum ve her ayrıntıya önem vermeleri gibi özellikleri bakımından benzerdir. Benzer bir şekilde, İtalyan müziğinin sade yapısı, homofonik dokusu, arındırılmış ritimleri ve seçkin cümle yapıları, İtalyan resminin kusursuz sadeliği, durağanlığı ve ideal formu bakımından paralellik gösterir.

²⁶ A.g.m., 79.

2.2.2. Rönesans Sanatında Disiplinlerarası Etkileşim

Rönesans'ta resim ve müzik arasındaki paralel evrim sonucu müziğin ve enstrümanların gelişimi, Rönesans ressamlarının resimlerine de yansımıştır. Rönesans resim sanatı müzisyenleri ve enstrümanları konu edindiği gibi, müzik de, Giotto'dan bu yana gelen doğal arama ve derinlik gibi kavramlarını içinde barındırmış ve bu kavramlardan etkilenecek, müziği durağanlıktan kurtaran çoksesliliğin gelişmesini sağlamıştır.

Antik Yunan medeniyetinde felsefe; siyaset, sosyoloji, retorik, matematik, fizik gibi kavramları kapsar, dolayısıyla Antik dönemde filozof hem edebiyatçı hem matematikçi hem şairdir. Ortaçağ'a gelindiğinde çoğu bilimadamı aynı zamanda müzik kuramcısı ve matematikçidir. Rönesans bu etkileşimin en bariz örneklerini barındırır. Rönesans ressamı aynı zamanda hem anatomist hem mimar hem de doğa bilimcidir. Bu disiplinlerin ayrılması ve özerkleşmesi modern zamanlarla vücut bulmuştur. Rönesans'ın rasyonel düşüncesiyle birlikte birçok sanatçı resimde bilimden yararlanmıştır. Leonardo Da Vinci'nin aerodinamik yasalarından faydalanarak mekanizmalar üretmesi, Michelangelo'nun mimari çalışmaları, Pollaiolo'nun anatomi biliminden faydalandığı çalışmalar gibi... Sanat ve bilimin ayrılmaz birer bütün olduğu, bilimdeki gelişmelerin sanatı da etkilemiş olduğu bilincini uyandırır.

1542- 1519 yılları arasında yaşayan Floransa doğumlu Leonardo da Vinci, yaşadığı dönemde birçok sanat dalının yanında bilimle de ilgilenen çok yönlü bir sanatçıdır. İtalyan düşünür, mimar, ressam, mühendis, matematikçi, müzisyen, heykeltıraş, botanist ve jeologdur. Leonardo'da en üst düzeyde tanık olunan çok yönlülük, Rönesans sanatçılarının özelliklerinden biridir. Yaptığı tasarımlar ve eskizler, paraşüt, helikopter ve tankın günümüzdeki gelişimine ışık tutmuştur. Santa Maria Nuova hastanesinde özel izin üzerine anatomi çalışmaları yapmış ve yaklaşık

240 civarında kadavra çizimi yapmıştır. Leonardo'nun bu araştırmaları tıp tarihine büyük katkıda bulunmuştur. Yaşamı boyunca sanatsal faaliyetlerinin yanında bir mühendis olarak değer gören sanatçının tasarladığı uçan makineler, müzik aletleri, hidrolik pompalar ve buhar topu gibi araçlar Leonardo'nun mühendis kimliğinin sonucudur.

Leonardo, müzikle amatörce ilgilenmekle kalmamış aynı zamanda iyi derecede lir ve flüt çalacak kadar kendini geliştirmiştir. Leonardo müzisyen kişiliğini icrayla bütünleştirmiştir ve Vasari onun hakkında şöyle söyler: ' O herhangi bir ön hazırlık yapmadan bir ilahi seslendirebilirdi.'²⁷

Leonardo müzik için şöyle der: 'Müzik belki resimin kardeşi olarak tanımlanabilir çünkü o duymaya bağlıdır. Ama müzik, resim sanatından sonra ikinci olarak gelir, çünkü resim müziğe göre daha rütbelidir ve doğar doğmaz (görünür görünmez) gözden kaybolmaz.' Leonardo duyularını uyarmak için müzik eşliğinde çalışır çünkü bütün duyuları uyanıkken daha verimli ve üretken olacağına inanır.²⁸

Michelangelo da Leonardo gibi çok yönlü bir sanatçı kişiliğine sahiptir. Heykeltraş ve ressamlığının yanısıra mimariyle de ilgilenmiş ve çeşitli mimari yapıların örneğin San Pietro (1546) Bazilikası tasarımına katkıda bulunmuş ve baş mimarı olmuştur. Sanatçı Medici şapeli'nde heykel ve mimariyi sentezleyerek iki sanatı birbirine yakınladıştır. Lorenzo kütüphanesinin merdivenlerini tasarlayan sanatçı, bu tasarımla mekanın içinde bir mekan, mekanın içinde bir heykel görüntüsü oluşturmuştur. Bunun yanısıra şair kimliğiyle de tanınan Michelangelo'nun soneleri mevcuttur.

Rafaello da çok yönlü çalışmalar yapmış, ressamlığı ve mimarlığıyla tanınan sanatçılar arasındadır. Antonio Pollaiolo, İtalyan ressam, heykeltraş, oymacı ve kuyumcudur. Anatomiye duyduğu ilgi ve yaptığı çalışmalar resimlerine yansımıştır.

²⁷ <http://www.themusicconomy.com/da-vincis-code-of-music.html>

²⁸ <http://www.themusicconomy.com/da-vincis-code-of-music.html>

Değişik pozisyonlardaki insan figürlerini büyük bir ustalıklarla resimlerine yansıtır. Botticelli'nin ressamlık kariyerine başlamadan önce bir kuyumcunun yanında çıraklık yaptığı bilinmektedir. Resimlerindeki ince işçilikler ve saç, elbise gibi detaylara önem vermesi açısından kuyumculuk zanaatının getirilerini resimlerine taşıyan çok yönlü bir sanatçı olarak karşımıza çıkar.

16. yüzyılda yaşamış Rönesans ressamı ve ilk sürrealist ressam olarak nitelendirilen Giuseppe Arcimboldo'nun bilinen sadece 17 tane resmi olmasına rağmen, zamanında çok etkili olan bir sanatçıdır. Arcimboldo, tarihte ilk kez ışık ve müzik üreten bir enstrümanın tasarımı yapan bir sanatçıdır. Sanatçının asıl amacı, müzik ve renklerle kendi sanatına katkı sağlamaktır. Bu tasarımı hayata geçirmek için Archimboldo, Rudolf Sarayı ve Prag'dan birkaç müzisyenle anlaşır. Archimboldo'nun tasarımına göre, renkli kağıt parçalarının klavye monte edilmesiyle, hangi tuşa basılırsa ona karşılık gelen renkli kağıt görünecektir. Fakat Archimboldo'nun tasarımı tam olarak çalışmadığı için, Pitagoras'ın matematiksel ölçeklerini kullanmaya karar verir. Renklerin parlaklıklarıyla olan matematiksel hesaplamalar için Arcimboldo'nun bilgisi yetersiz geldiğinden, grinin çeşitli tonlarından oluşan bir renk skalası kullanmak zorunda kalır. Bu skalaya göre düşük sesler açık renk, yüksek sesler koyu renk gösterilir. Daha sonra Arcimboldo renk klavyesi tasarımı geliştirerek çeşitli renklerin bulunduğu bir skala hazırlar. Ressama göre, bas notaları beyazla bağlantılı olmalı ve tenor sesler yeşille gösterilmeli, yüksek sesler maviyle, daha da yüksek sesler kahverengiyle ilişkilendirilmelidir. Bu ses renk özdeşliğine dayalı tasarım, gökkuşağı spektrumuna göre son derece farklı ve kişiseldir.²⁹

²⁹ Teun LUCASSEN, Color Organs

2.3. Barok

Barok dönem 1600 ile 1750 yılları arasında Roma’da başlayıp tüm Avrupa’ya yayılan bir dönemi ifade eder. Barok terimi ilk kez 18. yüzyıla Portekizce kökenli barocco sözcüğünden gelir. Eğri büğrü, şekilsiz inci anlamına gelen bu terim başlangıçta aşağılayıcı bir anlamda kullanılmıştır.

17. yüzyıl sanatlarda üslupsal açıdan yeni bir dilin arayışını beraberinde getirir. Bu dil ve üslup anlayışı tamamen Rönesans’a tepki niteliğindedir. Rönesans’ın ideal formlarına karşı Barok, dinamik, canlı, renkli, hareketli ve özgürdür. Rönesansın rasyonalitesine karşı Barok sanatı özgün, çöşkulu ve içseldir. Barok sanatı abartılı hareketleri, ışık gölgeyle elde edilen dinamizm ve ihtişamlı tarzıyla, resim, heykel, mimari, müzik gibi sanatları etkisi altında alan bir dönemdir.

Barok resim sanatının en belirgin özelliği ifadeyi güçlendirmek adına kullanılan kuvvetli ışık gölge gerilimidir. Barok dönemin mimarideki yansıması tıpkı resim sanatında olduğu gibi yoğun renk ve süs kullanımınıdır. Barok mimarisi içerisinde resim ve heykeli barındıran, işlemeli duvarları ve görkemli bahçeleri olan, pencereler aracılığıyla ışık ve gölgeyi tıpkı resimdeki gibi kullanan çok yönlü bir sanat yapısı gibidir. Barok resminde ifadeyi pekiştirmek adına kullanılan ışık gölge gerilimi, Barok müzikte ses düzeyinin alçalıp yükselmesi şeklinde benzerlik gösterir. Barok mimarisinin içerisinde barındırdığı resim ve heykellerle bir bütün oluşturacak şekilde bir yapıya dönüşmesi, Barok dönemde içerisinde müzik, edebiyat, dans, sahne tasarımı gibi sanatların senteziyle oluşturulan operanın gelişmesiyle benzerlik gösterir.

2.3.1. Barok Dönemde Resim ve Müzik Estetiğinde Benzer Düşünceler

Barok resim sanatı süslemeci bir anlayış ve saray ressamlığı doğrultusunda ilerlerken, müzikteki yansıması da aynı şekilde olmuştur. Barok müziği saray müziğidir ve diğer sanat dallarıyla özellikle resim, mimari, edebiyat ve felsefeyle paralel bir gelişim göstermiştir. Barok müziğinin ilkeleri tıpkı resimdeki gibi zıtlıklara ve harekete dayanır. Müzikteki süslemeci anlayış, dönemin süslü mimarisinin, şaşaalı heykellerinin ve hareketli resim sanatının bir benzeridir. Resim sanatındaki kontrast, Barok müziğini tanımlar niteliktedir. Barok resminde, renkle, ışık-gölgeyle, durağanlığa karşı dinamizmle tanımlanan kontrast, müzik sanatında aynı tınıdaki enstrümanların karşı karşıya getirilmesi³⁰ yöntemiyle sağlanır.

Ortaçağ ve Rönesans'ta ses şiddeti tekdüze bir özellik taşıırken, Barok müziğinde piyano ve forte arasındaki sesler genişlemeye başlar. Bu durum resimdeki ışık-gölge kullanımının, açık ve koyu kullanımını arttırması sonucunda ton skalasının genişlemesi şeklinde paralellik gösterir. Rönesans'ın ideal ses anlayışı çokseslilik ilkesine dayanır. Ama bu çokseslilik, bağımsız seslerin oluşturduğu bir çoksesliliktir.³¹ Rönesans resim sanatına hakim olan çokluk kavramı gibi, birbirinden bağımsız figürlerin bir kompozisyonda birleştirilmesi kavramı gibidir bu çokseslilik. Bağımsız figürler, belirli bir konturla çevrelenmiş ve kesip oyulabilecek kadar birbiriyle kaynaşmamış, kompozisyonun içinde kendi başına birey olan figürlerdir. Barok müzikte ise ideal ses, temel bir bas ve süslü bir tiz sesin sade bir armoni içinde kaynaşmasına dayanır. Bu ilke Barok resim sanatının birlik kavramı gibi, kompozisyonun içinde eriyip giden, konturlarından arınmış, hiçbir parçanın kesip çıkarılamayacağı ilkesiyle örtüşür. Barok müzisyenlerin kompozisyonda uyguladığı ideal ses, Barok resim sanatının birlik ilkesiyle benzerlik gösterir. Barok resminde yoğun ve geniş fırça vuruşlarının resim yüzeyinde doku oluşturması gibi müzikte

³⁰ Evin İLYASOĞLU, *Zaman İçinde Müzik*, 26.

³¹ Bkz. (26), Kamien Music Brief, Music in the Renaissance, 79

kullanılan çeşitli melodi çizgilerinin birleşmesiyle oluşan kontrpuan da bir doku oluşturur.

Barok resimde egemen olan dinamizm, Barok bestelerine hakim olan bir ilke olarak iki sanat arasında benzerlik gösterir. Barok müziğine hakim olan disonanslar (uyuşumsuz aralıklar) ifadeyi güçlendirmek adına kullanılırken resim ve mimaride ideal form anlayışını bir yana bırakıp, deforme edilen formlar olarak karşımıza çıkar. Barok müzikte tekdüzelikten kurtulup zenginleşen melodi, çeşitlenen müzik tarzı ve operanın doğuşu, oratoryo, kantat ve çalgı müziği gibi türlerin gelişmesi, 17. yüzyıl resim sanatında türlerin ayrılmasıyla benzerlik gösterir. Örn; janr resmi, natürmort resmi, enteriyör resmi gibi...

17. yüzyılda Antik Yunan'da Euripides ve Sofokles'in tragedyalarındaki korolardan yola çıkan opera, tiyatro ve koroyu bir araya getiren bir sanat dalı olur. Opera müzik, resim, metin, edebiyat, sahne ve dekor tasarımı gibi birçok sanat dalının bütünleşmesiyle ortaya çıkan bir kavramdır ve Barok dönemde disiplinlerarası etkileşime verilebilecek en kapsamlı örnektir.

Olgun Barok dönemine gelindiğinde minör ve majör tonların yaygın olarak kullanılmasıyla, müzikteki tonların birtakım renklere çağrışım yaptığı inancı hakim olur. Minör tonlar soğuk renklerle, majör tonlar sıcak renklerle ifade edilmeye başlanır. Örneğin; Do majör düz, beyaz ve açık bir rengi çağrıştırırken, neşeli bir duygu haliyle eşleştirilmiş, Re minör tonu ise, mor rengi çağrıştırdığından dolayı requiem ve oratoryolarla anılmıştır.³² Renk ve ses etkileşimi üzerinde düşünen Barok Alman besteci Telemann ve Fransız matematikçi Castel renk-ses özdeşliğine dayalı bir klavye tasarlamışlardır.

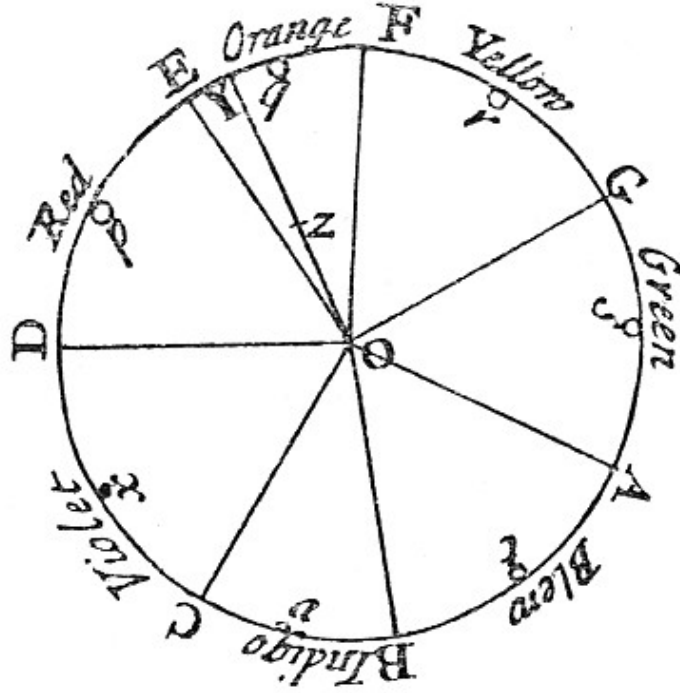
³² Evin İLYASOĞLU, **Zaman İçinde Müzik**, 35.

2.3.2. Barok Dönemde Disiplinlerarası Etkileşim: Castel ve Telemann'ın Renk Orgları

Renk ve ses özdeşliği Pitagoras'tan öncesine dayanır. Antik uygarlıklardan itibaren medeniyetler, evrende var olan uyumun gezegenler, sesler ve renkler arasında da var olduğunu düşünerek, renk ve ses arasındaki mesafelerin birbiriyle ilişkilendirilebileceğine inanmışlardır. Barok'a gelindiğinde bilimadamları aynı özdeşlik üzerinde durmuş ve çalışmalar yapmışlardır. Newton'un *Optiks* yasalarından ve Pitagoras'ın *Kürelerin Müziği* teorisinden yola çıkarak, bilimadamı ve rahip Louis Bertrand Castel bir renk orgu tasarlamayı amaçlamıştır. Louis Bertrand Castel (1688-1757) Fransa'da yaşamış matematik ve fizikle ilgilenen bir bilim adamıdır. Castel, Newton'un *Optiks* adlı eserini okumuş ve ışık-renk denklemiyle ilgilenmiştir.

Newton, 1675 yılında Kraliyet sekreteri Henry Oldenburg'a yazdığı bir mektupta temel renkler ile müziğin ilgili notaları arasındaki ilişkinin grafiğinden bahseder. Maalesef bahsettiği bu grafikte renk ve müzikle ilgili ilişkinin detaylarına yer vermez. Newton 1704 yılında yazdığı *Optiks* adlı kitabında, gökkuşağının yedi rengini, yedi müzikal sesle ve prizmadan geçen renklerin aralıklarını müzikal aralıklarla ilişkilendirir. Newton'un bu düşüncesi, Pitagoras'ın *Kürelerin Müziği* kavramının devamı niteliğindedir. Bu düşünceye göre notalar, renkler ve gezegenlerin arasındaki mesafeler birbirleriyle ilişkilidir. Newton, *Optiks* adlı eserinde ışık dalgalarının, müzikal ses dalgaları gibi benzer şekilde düz bir çizgide hareket ettiğini saptar.³³ Sonunda doğruluğu çürütülmüş olsa da Newton'un renkler ve diyatonik nota aralıkları arasındaki ilişkiyi gösteren tablosu 18. yüzyıl boyunca müzisyenler ve bilimadamları tarafından tartışılmıştır.

³³ David WHITWELL, *Essays on the Origins of Western Music*, Essay Nr. 198: Isaac Newton on Music, 2,4.



Resim 1. Newton'un *Optiks* adlı kitabından ses- renk ilişkisine dair bir grafik

Doğanın bize renkler ve sesler sunduğunu savunan Newton'un fikirleri Castel'e ilham kaynağı olur. Antikiteden kalma renk teorilerini bilen Castel, Pitagoras ve Newton'un fikirlerini sentezleyerek bir renk klavyesi tasarlamak için çalışmalar yapar. 1725 yılında renk ve ışık arasındaki hassas benzerlikler üzerine bir dizi deney gerçekleştirir ve bu deneylerin neticesinde ışık ve renk arasındaki benzerliği, eşit titreşimlerin varsayımına dayandırır. Castel'in kafasındaki renk klavyesi potansiyel olarak iki sanatı kombinler. Renklerin melodi ve armoniyle birleşmesi üstün bir etki yaratmak için gereklidir. Castel, Newton'un teorisi doğrultusunda ama daha az matematiksel referanslarla, enstrümanın estetik temelleri üzerinde durarak, notaları renklerle ilişkilendirir. Bu enstrümanın dinleyiciyi en az müziğin kendisi kadar etkileyeceği düşünür.³⁴

³⁴ Paint Splatters and Ocular Harpischords: the Metaphor of Color in Musical Discourse, 13.

Castel müzikteki tonlar ve renkler arasındaki uyumun mükemmel olmadığını kabul eder. Ona göre renk kalıcı bir şeyken, müzikteki ton anlık ve kısadır. Dahası, farklı tonlardaki müzikal bir parça, bütünü birleştirir ve müzikteki tonlar açıkça ayrıştırılamaz ama resimde farklı renkler açıkça ayrıştırılabilir.³⁵

Castel renk orgu tasarımını gerçekleştirmek için normal bir klavsen olarak mekanizmasını değiştirir. Böylelikle renklere karşılık gelen tuşlara basıldığı zaman uyumlu olan rengi verebilecektir. Onun bu tasarımındaki amaç, notalar ve renklerle oluşturulmuş müzikal bir kompozisyon sunmak ve kompozisyonun tonalite, armoni ve strüktürünü yansıtan, bütünüyle bir resim algılamamızı sağlamaktır. Castel'in hedefi bu enstrüman sayesinde , kulaktan göze, müzikten resime geçen bir enerjiyi ortaya çıkartmaktır.³⁶ Castel'in renk orgunun temel prensibi, Pitagoras'ın teorileri doğrultusunda, havadaki titreşimlerin farklı tonlar oluşturarak kulağımıza gelmesidir. Öncelikle Pitagoras'ın bahsettiği oktav aralıklarını hesaplamak için açık- koyudan oluşan siyah- beyaz bir renk skalası oluşturur.

Castel ilk olarak enstrümanı için prizmalar kullanır ama bu prizmalardan kırılma ile elde edilen renklerin parlaklıkları yeterli gelmez ve daha sonra renkli kağıtlar kullanmaya karar verir. Her tuş 144 tane silindirik mumla birleştirilir ve notaya basıldığında aleve maruz kalan kağıtlar parlamaya başlar. Castel tasarladığı enstrümanın nasıl işlediğine dair şunları söyler : 'Mavi mi görmek istiyorsunuz o zaman soldaki ilk tuşa basın. Mavinin bir ton daha açığını isterseniz klavye üzerindeki 8. notaya dokununuz. Eğer iki ya da üç derece değiştirmek istiyorsanız 15, 22 veya 29. tuşa dokununuz. Mavi-yeşil için soldaki ilk siyah tuşa ve kırmızı için 4. siyah tuşa dokununuz.'³⁷

1734 yılında tamamlanan renk klavyesi seyirciler tarafından büyük bir ilgi görür. Barok müzisyen Georg Philipp Telemann, Paris'te kaldığı 1737- 38 yıllarında

³⁵ Maarten FRANSSSEN, The Ocular Harpischord of Louis-Bertrand Castel, 21.

³⁶ A.g.m., 21

³⁷ Kenneth Peacock, Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation, 400.

Castel'in renk klavyesi fikrinden oldukça etkilenir ve Hamburg'a döndükten sonra Castel'in tasarımı doğrultusunda gerçek anlamda kromatik müzik yapabilecek bir enstrümanın olabileceğini düşünmeye başlar. Telemann'ın hayalindeki enstrümana göre notalar yükselip düştükçe, her notaya karşılık gelen renkler de yükselip düşecektir. 1739 yılında Castel'e bir mektup yazan Telemann, notaların düşük, orta ve yükseğe doğru sıralanması gibi renklerin de koyu, orta, açık olarak sıralandığını ve hem nota hem renk arasındaki mesafelerin birbirine komşu olduğundan bahseder. Bu doğrultuda Telemann, müzikteki fügen³⁸, renklerde de olabileceği fikrini düşünmeye başlar.³⁹ Fakat 1743 yılında Castel'in renk-ses arasındaki benzerliğin tamamen müzikal görünüme dayandırılmış olduğu ve armoni kurallarını hiçe saydığı şeklinde eleştirilir. Dahası bu paralelliklerin tamamen Castel'in psikolojik ve özneliğiyle hazırlanmış bir enstrüman olduğu düşünülür. Buna rağmen Castel'in bu teorisi Karl von Eckartshausen'e kendi renk klavyesini tasarlamasında ilham kaynağı olur. Eckartshausen, kimyasal sıvılarla doldurduğu silindirleri klavyeye yerleştirir ve renklere karşılık gelen notalara basıldığı zaman arkaya yerleştirilen mumların yanmasını sağlar.⁴⁰

³⁸ Füg: Latince kaçmak anlamına gelen fuga kelimesinden türeyen, birden çok sesi birleştiren kontrpuan kurallarına göre yazılan, cümlelerin birbiri ardına sıralandığı müzik biçimidir.

³⁹ Jörg JEWANSKÍ, *Color and Music*, 3.

⁴⁰ Teun LUCASSEN, *Color Organs*



Resim 2. Charles Germain de Saint Aubin,
Castel'in renk klavyesiyle bir karikatürü, 1700

2.4. Klasisizm ve Aydınlanmanın 19. Yüzyıl Sanatına Katkıları

18. yüzyılda kiliseden uzaklaşmaya başlayan düşünceler yeni bir düşünce sistemi doğurur. Felsefe ve bilimdeki deney ve gözlem, akılcı düşünme yöntemi yeni bir bakış açısı oluşturur. Bu akılcı düşünürlerin bazıları Voltaire, Montesquieu, Diderot ve Rousseau'dur. Genel olarak herkesin yasalar önünde eşitliğini, köleliğin kaldırılması, din adamlarının yetkilerinin azaltılması gerektiğini savunurlar. Aydınlanma düşüncesinin temelinde Klasisizm yatar. Klasisizm 18. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın başlarına kadar devam eden bir dönemdir ve Klasik kavramı Antik Yunan ve Roma'ya dayanır. Klasik sanatçılar antikiteyi yeniden canlandırma

gibi bir istek içerisinde olurlar ve bu istek, Barok ve Rokoko'ya bir tepki niteliği taşır.

18. yüzyılın sonundaki Fransız Devrimi sonucunda bilimsel buluşların gelişmesiyle, krallık sistemi ortadan kalkar ve kilisenin gücü kısıtlanır. Bunun sonucunda burjuva sanatını temsil eden bir orta sınıf meydana gelir. Artık sanatı belirleyen saray değil, burjuva kesimdir. İnsanın birey olması, insancıl düşüncelerin ortaya çıkmasıyla, halk önem kazanır ve sanat, saray soylularının aksine halka hizmet etmeye başlar. İlk kez saraylardan çıkıp halka açılan konserler bu döneme denk gelir.

Kendini devrim ressamı olarak niteleyen Klasisizmin hümanist yaklaşımını benimseyen, Antik Yunan ve Rönesans sanatını yaşatmayı hedefleyen Neoklasik ressam Jacques Louis David'dir. Klasik sanat, Barok'un asimetrisine karşı simetriyi, harekete karşı durağanlığı ve sadeliği savunurken durum müzikte de benzerdir. Rönesans'ın sadeliğine dönüş iki sanatı da etkisi altına alır. Melodinin yapısındaki simetrik yöntemler kadar ölçülerin uzunluklarında da bir denge söz konusudur.

Fransız Devrimi'nden sonraki toplumsal alandaki yenilikler resim ve müzik sanatını derinden etkilemiştir. Devrim'den sonra sanat dallarında ortaya çıkan değişim, Sokrates'in 'Müzik kurallarındaki değişiklik, toplumu yöneten kuralların değişmesine bağlıdır'⁴¹ sözüyle örtüşür niteliktedir.

Klasik dönem müziği, kendi zamanının entelektüel ve sanatsal yönünü yansıtır. Klasik besteciler aristokrasinin himayesinde yaşayan sanatçılardır. Kendi seyircileri genellikle küçük üst sınıf ve müzik hakkında bilgisi olan insanlardır. Klasik müzikte, düzeni ve sınırları sağlama açısından biçim önemlidir. Klasik müzik aydınlanmanın ve eğitilmiş kesimin müziği olarak görülür. Klasik müzik duyguları ifade ederken, mutlu ya da hüzünlü olabilir ama öyle bile olsa bu kabul edilebilir sınırlar içinde olmalıdır.⁴²

⁴¹ İlhan MİMAROĞLU, **Musiki Tarihi**, 112

⁴² Catherine SCHMİDT- JONES, *The Music Of The Romantic Era*, 3.

Klasik müzik objektifliği, sadeliği, dengeyi, huzuru ve berraklığı vurgularken rasyonel ve ölçölüdür. Müziğin ilk amacı oranların simetrisidir. 18. yüzyılın son yılları boyunca sonat formu müzikal mimarinin en önemli araçlarından biridir ve müzik siparişleri kısa ve mantık çerçevesi şeklinde gelişir.⁴³

2.5. Romantizm

Aydınlanmanın etkisiyle 1700'lerin sonunda Fransız vatandaşları eşitlik, insan hakları, sosyal reform gibi düşüncelere sahip olmaya başlarlar. Kötü yönetime daha fazla dayanamayan bir grup siyasi radikal, Kral XVI. Louis'yi tahtından indirip öldürürler. Tahtı devralan isim Napoleon'un kasvetli siyasi politikaları sonucunda sanatçılar nostaljiye özlem duymaya başlarlar. Sanatçılar teselli bulmak için gelenekselliğin farkına varıp ona ulaşmaya çalışırlar.⁴⁴

Romantizm sanat tarihinde radikal bir dönüm noktasıdır. Devrimin etkileriyle siyasi, sosyal ve ideolojik bakış açıları değişir ve Romantizm özünde kararlı ve özgürlükçü, hiyerarşik toplum düzenini reddeden bir karaktere sahip olur. Devrimin ve değişimin bu yoğun periyodu sanatçıların kendilerini başka türlü ifade etme yolunu aramalarına sebep olur.

Romantizm, kendinden önceki Klasik dönemin, rasyonalizmine karşı, kişisel duyguların ve hayal gücünün önemini vurgular. Başka kültürlere karşı ilgi, usçuluğa karşı insani ve toplumsal değerlerin önemini vurgulamaları, eski kültürlere ve tarihsel olaylara eğilim söz konusudur. Romantizmle özdeşleşmiş bir kişilik olan

⁴³ Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850

⁴⁴ A.g.m.

Rousseau; herkesten başka olduğunu, belki daha iyi değil ama yine de başka olduğunu vurgular.⁴⁵ Rousseau'nun bu düşüncesi, Romantizm fikrinin açıklayıcısı niteliğindedir. Çünkü romantik sanatçı, ilk kez kendi için sanat yapan ve sanatını halk aracılığıyla daha çok kitleye duyuran ve kendi farklılığının farkındalığını yakalamış olan insandır. Saray sanatının kalıplarından kurtulması, kendi öz kimliğiyle ve kendi duygularıyla eserler vermeye başlaması açısından, Romantik Dönem, sanatta 'devrimin' meyvesidir.

Klasik sanatın mimesis ve güzellik kavramını reddeden romantikler, güzelliğin belirli hiyerarşisini değil, yaşamı taklit etmeye çalışırlar. Bundan dolayı romantik sanatçılar olayları açıklamak için kendi hislerini kullanırlar. Sanatı evrenselleştirmek gibi bir amacı olan romantik sanatçılar, sembolik bir araç olan Antik Yunan ve Roma mitlerine bakarlar. Romantik sanatçılar eserlerini ölümsüzleştirmek için efsanevi hikaye ve figürlerden ilham alırlar.⁴⁶

Romantik sanatçılar duygularını dışa vururlar. Onlar için öznellik ön plandadır ve belirli bir toplum kesimini memnun etmek yerine, kendini içinden geldiği gibi yansıtması önemlidir. Bu yüzden biçimden çok, öz ilgilendirir romantik sanatçıları. Öznellik, çeşitliliği de beraberinde getirdiğinden, romantik sanatçıları belli bir kalıba sokmak mümkün değildir. Romantik sanatçılar, Rönesans'ın aksine daha ifadeci ve form anlayışı bakımından daha özgür olduğundan Gotik sanata ilgi duyarlar. Fransız Devriminin etkisiyle ortaya çıkan ulusçuluk kavramına fazla tutunamayan Romantik sanatçılar, uzak ülkelere ve zamanlara özlem duymuşlardır. Ortaçağ ve Yunan mitolojisi, ölüm, korku gibi konular hakkında ürünler vermişlerdir.

19. yüzyıl Romantik dönemde müzik, edebiyat ve resim gibi sanatların estetik görüşleri birbirine paralel bir şekilde ilerlemiştir. Romantik ressamlar, kendi öznel duygularını, tarihe bağlılık ve özlemlerini dile getirirken mitolojik hikayeler ve

⁴⁵ İlhan MİMAROĞLU, **Musiki Tarihi**, 111.

⁴⁶ Sophia C. DUMAINE, *Synthesis of the Arts in the Romantic Period: European Painting, Poetry, Music*, 14.

destansı savaş sahnelerinden ilham alırlar. Klasik sanattaki denge ve simetri, Romantik resimde ve müzikte hayaller alemi ve coşkuya dönüşür. Romantik dönemin tüm coşkulu ve yoğun duygularını aktarmaya elverişli olduğu için, piyano, bu dönemin en popüler enstrümanı olur. Romantik dönem müzisyenleri bireyselliğin önemini, derin duyguları ve doğanın güzelliğini vurgularlar. Enstrümantal renklerin gelişimi, kromatizmin zengin kullanımı, beklenmedik akorlar ve modülasyonlar müziğin özgürleşmesini sağlar. Halk konserleri ve festivaller için besteler yapan sanatçılar, eserlerini daha fazla kitleye ulaştırırlar. Romantik besteciler, tıpkı romantik ressamlar gibi eserlerini içerik bakımından özgürleştirirler.

2.5.1. 19. Yüzyılda Resim Sanatı ve Müziğin Karşılıklı İletişimi

Fransız romantizmi 1830 yılında Paris’li sanatçılar ressam Eugene Delacroix ve müzisyen Hector Berlioz’un yükselişe geçmesiyle başlar. Delacroix ve Berlioz, resim sanatında ve müzikte klasik inançları reddederek yeni ve özgür bir dil arayışı içine girerler. Klasik kuralların sıkı formunu bırakan sanatçılar, eserlerine yenilikçi bir form kazandırır. Eserlerine dini konular yerine, sihirli, doğaüstü, duygusal ve fantastik konuları dahil eden Delacroix ve Berlioz, yeni ülkelere geziler yaparak farklı kültürlerden beslenirler. Doğunun egzotizminin atmosferini sanatsal formlarına yansıtan Delacroix, Cezayir’e yaptığı geziler sonucunda daha canlı ve parlak renkleri paletine aktarır.

19. yüzyılda Paris, sanayileşmeye bağlı olarak genişler. 1725 yılında açılan Academie des Beaux Arts, şair, ressam ve müzisyenler için bir buluşma noktası haline gelir. Sanatsal aktivitelerin kalbi olan Paris 1830 yılında sanatçıların birbirleriyle tanıştıkları merkez haline gelir. Romantik dönem disiplinler arasındaki

katı ayrılıklardan uzan duran ve sanatların sentezi şeklinde karşımıza çıkan bir dönemdir. Özgürleşen içerik ve formun kullanımı edebiyat konularının resim sanatı ve müziğe girmesine olanak tanır. Sanatçılar 1830'lu yıllarda sadece birlikte çalışmamışlar aynı zamanda birbirlerinin sanat dünyalarında ortak paylaşımlarda bulunmuşlardır. Bu yakın tutum sonucunda sanatçılar birbirlerinden ilham almaya başlarlar. Müziğin bir şiirden ilham alabileceği gibi, resim sanatının müziğe ilham verebileceği ve müzikal olabileceği ya da bir şiirin resimsel olabileceği görüşü yaygınlaşır.⁴⁷

Sadece Delacroix ve Berlioz değil İngiliz şair George Gordon Byron da Ortadoğu ve Akdeniz kültürüne hayrandır. Byron'ın 1821 yılında yazdığı *Sardanapalus* trajedisinin monoloğu Delacroix ve Berlioz'a ilham kaynağı olur. Delacroix 1827 yılında *Sardanapalus*'tan etkilenerek içinde egzotizm öğeleri barındıran *Sardanapalus'un Ölümü* adlı bir resim yapar. Ardından Berlioz hem Byron'ın monoloğundan hem Delacroix'nın resminden ilham alarak 1834 yılında aynı isimde bir senfonik şiir yazar.⁴⁸

Romantik dönemde ortaya çıkan kavramlardan biri de programlı müziktir. Programlı müzik, enstrüman topluluğu için yazılmış şiirsel, betimleyici ve öyküleyici bestelerdir.⁴⁹ Bu tarz eserlerde dinleyiciye hayal gücünü çalıştırmasını sağlayan bir ilke söz konusudur. Bir öyküyü, bestecinin operada sözcüklerle anlatması yerine, bu teknikte öykü, müzikle betimlenir. Programlı müzik senfonik şiir tarzına yol açar ve senfonik şiirin yaratıcısı olarak Franz Liszt görülür. Liszt, romantik ressamların yaptığı gibi, duyuları hedef alarak, dinleyiciye hislerini aktarmayı amaçlar. Liszt somut bir hikaye anlatmaktan kaçınarak, bu hikayenin duygusunu dinleyiciye geçirmeyi hedefler.

Özellikle Liszt'in eserlerini yazarken öncelikli olarak resim sanatı ve diğer sanat disiplinlerinden faydalanması, 19. yüzyılda sanatlar arasındaki ortak

⁴⁷ A.g.m., 13,14.

⁴⁸ A.g.m., 38.

⁴⁹ Evin İLYASOĞLU, *Zaman İçinde Müzik*, 84.

paylaşımlar sonucu oluşan etkileşimin göstergesidir. Romantik dönemin sonlarına doğru ilgi odaklarından olan egzotizm ve Uzakdoğu kültürü, daha sonra empresyonist ressam ve bestecilerin de ilgisini çekecektir. Post empresyonist ressam Gauguin ve empresyonist besteci Debussy'nin eserlerinde egzotizm ve Uzakdoğu etkileri görülür.

19. yüzyıl romantik bestecilerinden Wagner'in ortaya attığı 'Gesamtkunstwerk' (bütünsel sanat) kavramı tiyatro, edebiyat, resim, müzik ve mimarlık gibi sanat dallarının birleşmesi olayına dayanır. Sanatçı bu sanat dallarının birbirinden ayrı düşünülmemesi gerektiğini savunur. Benimsediği bu görüş doğrultusunda yer yer yazdığı operaların sahnelenmesine yaptığı dekor çizimleriyle katkıda bulunur.

Auguste Comte'un dediği gibi: 'Tarihini bilmedikçe bir bilimi tam olarak kavrayamayız' sözü, 19. yüzyılda müzikolojinin bir bilim dalı olarak gelişmesine ışık tutar. 19. yüzyıl bestecileri, geçmişin müziğini keşfetmek için, geçmiş kaynaklara ve tarihe yönelmişlerdir. Bir müziği okumak için sadece müzikal kaynaklara bakmamak, diğer sanat dallarının yardımına başvurmak bilinci, romantik sanatçıları daha da birbirine yaklaştırmaya, dolayısıyla romantik bestecilerin diğer sanat dallarından beslenmeye başlamasıyla açıklanabilir. Geçmiş tarihten müzikle ilgili yazılı kaynakların azlığı nedeniyle müziği anlamak için resim sanatına bakan sanatçılar ve araştırmacılar sonucunda resim ve müzik etkileşimi 19. yüzyılda ağırlık kazanmıştır.

2.5.2. Felix Mendelssohn'un Çok Yönlü Sanatçı Kimliğini Müziğine Uygulaması

Felix Mendelssohn 19. yüzyılda yaşamış romantik bir besteci olmasına karşın, aynı zamanda iyi bir viyolacı, piyano virtüözü, sanat direktörü, edebiyat tutkunu ve bir ressamdır. 12 yaşındayken öğrendiği eski Yunancayı iyi derecede konuşabilen, İngilizce, İspanyolca ve İtalyanca romanları okuyabilen çok yönlü bir sanatçıdır. Edebiyatla yakından ilgili olduğu için müzik hakkında sayısız yazılar yazmıştır. Mendelssohn kelimenin tam anlamıyla bir Rönesans sanatçısının çok yönlülüğünü yansıtır. Mendelssohn'un müzikal ve kompozisyon yeteneğine paralel bir şekilde ilerleyen çizim hayatı tıpkı müzik gibi, kendini ifade etme yöntemlerinden biri olmuştur. Çocukluk yıllarından itibaren resim eğitimi almış olan Mendelssohn'un üç yüze yakın eseri günümüze ulaşmıştır ve şuan hala çeşitli koleksiyonlarda sergilenmektedir. Gençliğinde karakalem ve mürekkeple çizimler yapmayı tercih eden sanatçı, suluboya ve yağlıboya çizimler de yapmıştır.

Ailesiyle birlikte tatil amaçlı gittiği İsviçre'nin göllerinden, dağlarından ve köylerinden ilham alan sanatçı, bu seyahatler sırasında İsviçre'nin doğal güzelliklerini resmetmiştir. Yakın arkadaşı Karl Klingemann' a yazdığı bir mektupta: 'Hiç müzik yapmıyorum, daha ziyade tüm gün parmaklarım ve gözlerim ağrıyana kadar resim yapıyorum.' der.⁵⁰ Mendelssohn kardeşi Fanny'nin beklenmedik ölümüyle derinden sarsılır ve kendinde müzik yapacak gücü bulamadığı zamanlarda resim sanatına sarılır.

Mendelssohn'un *Hebrides (Fingal Mağarası)* uvertürü, müzikal manzara resmi olarak düşünülür. George Grove, Mendelssohn'un ölümünden sonra *Musical Times*'ta yayınladığı bir yazısında şöyle söyler: ' Bu tat, yükselen ya da düşen kayalıklar boyunca bir ıslık şeklinde kayaları süpüren ve azalan notalar, bizi okyanusun en derin mağarasına götürüyor. Sesler rüzgarların ve dalgaların doğal

⁵⁰ The Library of Congress

görünümünü taklit ediyor gibi... Ama burada denizin doğal görüntüsünü veren bir resim var. Bu son derece özgün ses atmosferi, rüzgar ve dalgaların ustaca kullanıldığı çağrışımlarla, ışık ve gölgenin dokular oluşturması bir raslantı değildir.’⁵¹

Hebrides uvertürü, narin ve parlak bir orkestrasyona sahiptir ve Wagner’in tanımladığı gibi aquarelle’dir. Mendelssohn’un besteleri görsel ve fiziksel mekan duygusunu yani üç boyutluluk hissini müziğin dinamizmiyle iletirler. Eserlerinde kullanmış olduğu kromatizm doğrultusunda Mendelssohn’un sinestetik⁵² olabileceği ihtimalleri üzerinde durulmaktadır. Arkadaşı Adolf Bernhard Marx’la olan bir diyalogu bu fikri destekler niteliktedir:

Marx: Burada saf bir mor kullanılması lazım, kornolar trompetlerin görkemini kapatıyor. Mendelssohn: Hayır. Hayır. Bu çok yüksek sesle bağıyor, burasının violet olması lazım.⁵³



Resim 3. Felix Mendelssohn, *Ein Blick auf die Hebriden und Morven*, 1829, kağıt üzerine karakalem

⁵¹ Benedict TAYLOR, *Seascape in the Mist: Lost in Mendelssohn’s Hebrides*, 187.

⁵² Sinestezi: Yunanca kökenli bir kelime olup "birleşik duyu" anlamına gelir. Sinestezik kişilerde herhangi bir duyunun uyarımı otomatik olarak başka bir duyu algısını tetikler. Örneğin renkleri duyup, sesleri görebilirler.

⁵³ A.g.m., 194,

Mendelssohn *Herbides* uvertüründe dalga seslerini verirken, sesler yükselmeye başlar. Bu enstrümantal yükselme, ışığın ve dokunun yoğunlaşması şeklinde duyulur. Doku ve renk armonisiyle oluşturduğu deniz manzarası tasvirinde tıpkı resimdeki gibi ışık gölge kullanmıştır. Kullandığı yumuşak tonlar ve orkestral paleti, İskoç doğasının izlenimlerini müziğe dönüştürür.

Herbides ya da *Fingal Mağarası* uvertürü, diğer romantik sanatçılara da ilham kaynağı olmuş ve hatta Tanrı'nın varlığının kanıtı olarak görülmüştür.⁵⁴ Örneğin Mendelssohn'la aynı yıl William Turner da *Fingal Mağarası* adlı resmini sergilemiştir. Mendelssohn'un uvertürü ve Turner'ın resminin karakteristik özelliği sadece ışık ve renk efekti değil aynı zamanda kompozisyonun dinamizmidir.



Resim 4. Joseph Mallord William Turner, *Staffa, Fingal's Cave*, 1831-32, Tuval üzerine yağlıboya

⁵⁴ A.g.m., 215.

Mendelssohn 1836 yılında müzik direktörlüğünü yaptığı Gewandhaus'ta (Almanya Leipzig'de bir konser salonu) Luigi Cherubini'nin *Ali Baba* operasının notasyonunu yapmış olduğu suluboya resimleriyle sergiler.



Resim 5. Felix Mendelssohn, *Das Gewandhaus*, 1836, suluboya

Mendelsshon'un müzik eserlerinin resimsel ifadelerle ilişkilendirilmesi, sanatçının, doğayı gözlemleyen ressam kimliğinin yansımaları olarak görülebilir. Besteci, İskoçya'nın doğasından etkilenerek yaptığı sayısız çizimlerini, *İskoç Senfonisi* ve *Fingal Mağarası* uvertürüyle müziğine yansıtmayı başaran ve bu doğrultuda eserleri müzikal resimler olarak nitelendirilen bir sanatçıdır. Çok yönlü sanatçı kişiliği ve aynı zamanda sinestetik olabileceği fikri, resimlerinde olduğu gibi müziğinde de paralel bir şekilde kullandığı ışık, renk, doku, dinamizm gibi unsurlarla açıklanır. Bu çok yönlülük Mendelssohn'un müziğine resimsel izlenimler olarak yansır. Mendelsshon'un kendini ifade ederken resim sanatının yardımına başvurması ve aynı zamanda sanatını oluştururken edindiği izlenimlerini paletine ve notasyonuna yansıtmasından dolayı, bestelerinin birer müzikal manzara resmi olarak değerlendirildiğini söylemek mümkündür.

2.5.3. Richard Wagner'in Disiplinlerarası Etkileşim Üzerine Düşünceleri ve 'Gesamtkunstwerk' Kavramı

19. yüzyılda kitle iletişim araçları ve sanat teorileri üzerinde büyük bir farkındalık söz konusu olmuştur. İçerik ve biçim, nesne ve konu, mesaj ve çıkarım arasındaki ilişkiler ortaya sanat disiplinlerinin iç içe geçtiği çalışmalar çıkartmıştır. Örneğin Mallarme'nin görsel şiirleri ya da Wagner'in müzikal dramaları edebiyat, müzik, resim gibi farklı sanatların sınırlarını giderek belirsizleştirmiştir.

Richard Wagner, 19. yüzyılın en etkili opera bestecisidir. Sahne çalışmalarının yanı sıra çok sayıda felsefi denemeler yazmış, müzikten dramaya, politikadan sosyal konulara kadar birçok meseleye değinmiştir. O, kitle iletişim araçlarının doğasını ve sanat ve halk arasındaki iletişim formlarını düşünen ilk

müziyenlerden biridir.⁵⁵ Wagner'in ortaya attığı Gesamtkunstwerk kavramı; resim, müzik, edebiyat gibi sanat disiplinlerinin harmanlanması kavramıdır ve bütünsel sanat eseri anlamına gelir. Wagner'in düşüncesine göre her sanat gereklidir ve her sanat disiplini eşit derecede hak ve ayrıcalıklara sahip olduğu için bir diğerinden ayrılmaz biçimdedir. Wagner'e göre içinde drama olan müzik diğer sanat dallarıyla entegre olup tek bir sanat formuna dönüştüğü zaman, insan duygularını en doğru şekilde yansıması açısından bütünüyle faydalı olacaktır.

İlk kez Gesamtkunstwerk kavramından Eusebius Trahndorff '*Dünya Görüşü ve Sanatının Çalışma Estetiği*' (1827) adlı kitabında bahseder. Wagner bu kavramı 1849 yılında yazdığı '*Sanat ve Devrim*' kitabında müziğin metin, dans, drama ve güzel sanatlarla olan ilişkisini vurgulamak adına tekrar gündeme getirir. Gesamtkunstwerk kavramı romantik döneme tekabül eden bir çeşit sanat sentezidir. Wagner Klasik müziği haz veren ve neşeli olarak ifade eder. Oysa bu haz ve mutlu müzik insan hislerinin ve yaşamın gerçek anlamda yansıtıcısı değildir. Wagner, Mozart'ın melodiye hapsedilmiş olduğunu ve Bach'ın da fazla matematiksel olduğunu düşünür.⁵⁶ Onlar güzelliğin kusursuzluğunu vurgulamışlardır eserlerinde oysa Wagner müziğin toplumsal ve politik anlamda iç içe geçmesi ve gerçeği yansıması gerektiğini düşünerek müziğe derinlik getirmek istemiştir.

Wagner'in bütüncül sanat kavramı Antik Yunan tragedyaalarına dayanır. *Opera ve Drama* adlı eserinde sanatçı, dinleyici, tiyatro ve sanatın ilişkilerinden bahseder. *Geleceğin Sanatı* adlı kitabında sadece müzikal drama diye adlandırdığı opera sanatından bahsetmez aynı zamanda sanatçılar ve dinleyiciler arasındaki ilişkileri de göz önünde bulundurur. Birbirinden bağımsız olan müzik, metin, dans, resim, mimari gibi görsel, işitsel, kinestetik duylara hitap eden sanatsal araçlar birlikte kusursuz bir uyum içinde etkileşime geçerlerse sanat, amacına ulaşmış olacaktır. Wagner'e göre Yunan tragedyası şiir, dans, koro, müzik gibi sanatları

⁵⁵ Krisztina LAJOSI, Wagner and the (Re)mediation of Art: Gesamtkunstwerk and Nineteenth-Century Theories of Media, 43.

⁵⁶ Sophia C. DUMAİNE, Synthesis Of The Arts In The Romantic Period: European Painting, Poetry, Music, 21.

birleştirmesi açısından üstün bir sanat formudur. Tragedya sosyal, ahlaki ve dini rolü sebebiyle toplum arasındaki manevi bağı oluşturan bir araçtır. Yunan tiyatrosu ruhu, dini ve tarihi bağlayıcı nitelikte olan dramayla ilgilidir. Yunan toplumunda drama, sanatçı ve dinleyici, tiyatro ve gündelik gerçeklik arasındaki uyumlu birlikteliği oluşturur.⁵⁷

Wagner'in düşüncesine göre tiyatro binası kendi başına bir tasarımdan ziyade sadece performansın aracıdır. Wagner'in vurguladığı şey tiyatro binasının yapısal ortamı değil daha ziyade dinleyicilerin ve aktörlerin oluşturduğu bir birlik kavramıdır. Tiyatro oyun, performans, aktörler ve seyircilerin birlikte oluşturduğu başlı başına bir yapıdır. Wagner, bu düşünceleri doğrultusunda Almanya'nın Bayreuth şehrinde kendi tasarladığı opera binasını hayata geçirir ve binanın yapım aşamasını denetler. Resmi adı Richard Wagner Festspielhaus olan opera binası ağırlıklı olarak ahşap malzemeden tasarlanarak akustiğe uygun bir şekilde inşa edilmiştir. Geleneksel opera binalarının aksine at nalı tasarımındaki oturma planıyla, eşit ve kesintisiz bir görüş sunacak şekilde tasarlanmıştır. Orkestra, dinleyici ve sahne arasındaki derin uçurumu ortadan kaldırmak amacıyla sahnenin önüne alınmıştır. Festspielhaus'u farklı kılan özelliklerden biri de orkestra çukurunun, dinleyicilerin göremeyeceği şekilde konumlandırılmış olmasıdır. Wagner dinleyicilerin, orkestra şefi ve müzisyenlerin hareketlerine kapılıp dramayı ihmal etmemeleri için, orkestra çukurunu tamamen gizlemiştir.

Wagner Gesamtkunstwerk düşüncesini, kıtaları birbirine bağlayan bir okyanus metaforuyla tasvir eder. Ona göre müzik farklı sanatları birbirine bağlayan bir araçtır. Wagner bütüncül sanat bağlamında operalarını oluştururken librettolarını yazmış, müziğini bestelemiş ve yer yer sahne tasarımına kendi çizdiği taslaklarla katkıda bulunarak tam anlamıyla eserlerinde Gesamtkunstwerk fikrini canlandırmıştır.

⁵⁷ Krisztina LAJOSI, Wagner and the (Re)mediation of Art: Gesamtkunstwerk and Nineteenth-Century Theories of Media, 46.

Wagner'e göre bir araç olarak tiyatro, sanat ve siyasetin arasındaki ideal bağlayıcı olmalıdır. Sanat ve siyasetin asıl amacı bireylerin birbiriyle uyum içinde yaşamasını sağlayan manevi birliği oluşturmak olmalıdır. Wagner'in bu kavramı toplumun birlik duygusunu geliştirmesi açısından önemlidir. Sanatçı ve izleyicinin geleneksel rolleri değişmeli ve izleyicilerin aktif katılımı sayesinde yapının bir parçası olması sağlanmalıdır.

Wagner'in bu düşünceleri 20. yüzyılda tekrar gündeme gelir. Bauhaus okulu Wagner'in Gesamtkunstwerk kavramına paralel bir düşünce benimser. Wagner'e göre tiyatronun amacı toplumun gerçek duygularını yansıtmalı, sanat ve siyaset toplumsal birliği sağlamak adına bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Bu fikir doğrultusunda Walter Gropius'a göre sanat ve zanaatın sınırları ortadan kalkmalı, toplumun sosyal ve ekonomik anlamda kalkınması için tüm sanatların birlikte hareket ettiği işlevsel bir sanat formu oluşturulmalıdır. Bauhaus okulunun sanatçılarından koreograf Oskar Schlemmer'in benimsediği bütüncül bir görsel sanat formu doğrultusunda sahnede ses, ışık, mekan, müzik gibi kavramların oyuncular ve izleyicilerle kaynaşması gerektiği fikrine Wagner'in Gesamtkunstwerk kavramının ışık tuttuğunu söyleyebiliriz.

2.6. 20. Yüzyıl Resim ve Müziğin Ortak Akımları

19. yüzyılın sonlarına doğru resim sanatında ortaya çıkan izlenimcilik akımı, müzikte de bir dönem olarak varlığını sürdürür. İzlenimcilerle gelen resim sanatındaki köklü değişim, bazı 20. yüzyıl bestecilerinin eserlerine yansır.

İzlenimci müzikte melodilerin şekilleri kendi yönlerine sahiptirler ve tıpkı izlenimci resimde tekrarlanan fırça vuruşları gibi, dizilerin tekrarlanan dokuları

gündeme gelir. Renk yoğunluğu ve tam renk izlenimci ressamın çalışmalarında kullandıkları bir ifade aracıdır. Resim sanatında gölgelerin açık, orta, koyu ya da sıcak ve soğuk olarak kullanımı, müzikte ses rengi, tonal gölge ve farklı enstrümanların belirli tınlarına karşılık gelir.⁵⁸ Geleneksel anlamda desen çizimini ikinci plana iten izlenimci ressam gibi, Ravel, Debussy gibi İzlenimci besteciler de geleneksel armoni yapısında atonal arayışlar içerisine girerler. İzlenimci besteciler Dışavurumculukla birlikte anılan atonalitenin bir bakıma temelini atmış olurlar.

20. yüzyılda başta plastik sanatlar ve müzik olmak üzere sanatlar birbirine paralel bir gelişim gösterir. Dışavurumculuk ilk kez Almanya’da Pozitivizm, Natürallizm ve Empresyonizme karşı olarak ortaya çıktığında, Dışavurumcu ressamın özgür ve kuralların dışındaki ifadeciliği, müzik sanatını da derinden etkiler ve 20. bestecileri bugüne kadar gelenekselleşmiş tonal armoninin dışına çıkmaya başlarlar. Resim sanatındaki kuralların ortadan kalkması, desenin yerini renge, nesnelliğin yerini öznelliğe bırakması müzik sanatındaki benzer değişikliklerin önünü açar.

20. yüzyılda paralel gelişim gösteren resim ve müziğin konuştuğu dil ve paylaştığı terminoloji benzerlik gösterir. H. Reichert , *An Essay on Meaning in Music*’ de bu konuya şöyle değinir: ‘ Tıpkı artistin fırçasının tuvale dokunduğu zaman resmin şeklinin oluşmaya başlaması gibi, müziğin şekli de ritme oluşmaya başlar. Birinin tuvali sessiz, diğerrinin mekanı zamandır. ’⁵⁹

19. yüzyıl modernizmiyle beraber sanat dallarının zanaat olmaktan çıkarak özerkleşmesi sonucu, post modernizm düşüncesiyle, ayrılan sanat dalları tekrar güçlü bir iletişim ve etkileşim içerisine girer.

Brian Dennis’e göre resim ve müzik aynı terminolojiyi paylaşır. Form, ritm, doku, renk... Müzikteki form, rondo, sonat anlamındadır. Empresyonist müzikte

⁵⁸ Larisa ELİSHA, *Giants of French Impressionism in Music and Visual Art*, *International Journal of Liberal Arts*, 198.

⁵⁹ A.g.m., 199

serbest bir form anlayışı vardır. Formun benzerlikleri olsa da farklılıkları da bulunur. Genelde müzikteki form dikkatle planlanan bir arka plana sahip olmalıdır.⁶⁰ Görsel form müziğe oranla daha kolay hissedilir. İki disiplinin birbirine yansımalarını şu şekilde şemalayabiliriz;

<u>Müzikte</u>	<u>Resimde</u>
form	çizgi
melodi	armoni
ton	renk
ritm	form

20. yüzyılın başında sanatçılar, her zaman olduğundan daha fazla yakınlaşmışlardır. Birbirlerine esin kaynağı olmalarından başka tam anlamıyla disiplinlerarası etkileşime ve işbirlikçi çalışmaya örnekler vermişlerdir. Edebiyat, müzik ve dans sanatçıların ortak çalışmalarıyla bütünleşmiştir. Kelimenin tam anlamıyla işbirlikçi bir çalışma sonucu ortaya çıkan *Parade Balesi* buna iyi bir örnek oluşturur.

2.6.1. İzlenimcilik ve Claude Debussy

Zamanın akademik resim geleneğini protesto etmek amacıyla 1874 yılında Jean Auguste Renoir, Edgar Degas, Camille Pissarro, Paul Cezanne gibi ressamlar bir fotoğraf atölyesinde sergi açarlar. Bu sergide Monet'nin *İzlenim (Gün Doğumu)*

⁶⁰ Brian DENNIS, *Metamorphosis in Modern Culture: The Parallel Evolution of Music and Painting in the Twentieth Century*, 12,21.

tablosu da yer alır. Sanat eleştirmeni Louis Leroy, Monet'nin bu eserinden yola çıkarak ressamı izlenimci ve bu tarzı da izlenimcilik olarak niteler. Aslında kötü niyetli bir eleştiri olan bu yorum, sergiye katılan tüm diğer ressamların izlenimci olarak niteledirilmesine yol açar.

İzlenimci resmin genel özelliği, konunun önemini yitirmesi ve ışığın başlı başına bir resim konusu haline gelmesidir. Gün ışığının farklı saatlerinin nesnelere üzerindeki izlenimleri, akademik öğrenimi reddedip sanatçıların doğaya yönelmeleri, açık hava çalışmaları, doğal olmayan siyah gölgelerin yerini prizma renklere bırakmaları, hızlı, serbest ve kısa tuşlarla, saf ve tam renk arayışları izlenimci ressamların ortak özellikleri arasında yer alır. Çizginin ortadan kalkmasıyla renk ve fırça vuruşları önem kazanır. Gün ışığı renklerini canlı, temiz ve tam renk kullanarak aktarma ilkesi İzlenimcilik akımının yaygın kullanımlarındandır. İzlenimci resimde, doğa izlenimlerinin sanatçıda bıraktığı etki doğrultusunda nesnelere kavramlardan koparıp tamamen renk ve ışıktan oluşan bir doku yaratma çabası hakimdir. Kompozisyonda çok fazla detaya girmeyerek renk sürümünde lekesel anlayışı tercih edip yer yer boşluklara olanak sağlamaları, İzlenimci resimlere biraz uzaktan bakmak gerekliliğini ortaya çıkarır.

Bu renk ve ışık dokusuyla yaratılan atmosfer, doğanın bir anlık ve tekrarı olmayan izlenimini yakalar ve gözler önüne serer. Çünkü gerçek, sürekli ve değişkendir. Her olgunun yinelenmesi olanaksız kayıp giden bir yıldız kümesine, akıp gitmekte olan ve içine ikinci kez girilebilmesi imkansız olan bir akarsuya benzetilmesi izlenimciliği en iyi anlatan ifadedir. İzlenimciliğin tüm yöntemleri, olanakları ve hileleri bu Heraklitçi dünya görüşünü ve gerçeğin bir varlık değil bir oluşum, bir koşul değil bir süreç olduğunu anlatma amacı taşır. İzlenimci resim sürekli devinim durumunda olan varlığın tek bir anını yakalamıştır.⁶¹ İzlenimci ressamların, akıp giden zamanın tek bir anını yakalamaya çalışmaları, Turgut Uyar'ın şu sözünü anımsatır: 'Saatin kaç olduğunu ancak durduğunda anlarsın.' Resimlerine

⁶¹ Arnold HAUSER, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 352.

bir fotoğraf makinası mantığıyla yaklaşan ve zamanı durdurmaya çalışan izlenimci ressamlar, zamanın tek bir anını tuvallerine yansıtmaya çalışırlar.

İzlenimciliğin müzikteki yansıması da resimdekiyle benzer şekildedir. İzlenimci müzikte durağanlık, ölçülük ve vurgudan kaçınma gibi kavramlar önemlidir. Saf sese duyulan ilgi, tonalite ve armoninin buğulu bir şekilde verilmesiyle ortaya çıkar.⁶² İzlenimci resimdeki ışık oyunları, lekeselliğin oluşturduğu bütünlük ve konturlarından arınan saf renk kullanımı müziğe yansır. Ritm ve ölçünün akıcı olduğu izlenimci müzikte orkestrada küçülme ve sadeleştirme tercih edilir. İzlenimci resimde gün ışığının saf renklerini arayan ressamlar gibi, izlenimci müzisyenler de saf tını arayışı içine girerler.

Monet, Degas, Whistler ve Renoir gibi izlenimci ressamların bir sis perdesi ya da bir tülün ardından sundukları izlenimler, izlenimci müzisyenlere ilham kaynağı olur. Debussy ve Ravel gibi bestecilerin eserlerinde kullandıkları orkestra pedalları tıpkı resimdeki konturların yok olması gibi, müziğin tüm tınlarının birbiri içinde erimesine olanak sağlar. Debussy, ilk olarak Wagner'in kullandığı bu pedalları orkestrayı örten renkli bir örtüye benzetir.⁶³

İzlenimci resmin teknikleri, müzikte buğulu akorlar ve yoğun kromatik doku olarak karşılık bulur. Kromatizm, renk saflığı ve renk özü tarafından belirlenen bir rengin niteliği anlamını taşıyan ve resim sanatından müziğe geçmiş olan bir kavramdır. İzlenimci ressam ışığın özünü ararken ışığı parçacıklara böler. Müzikte izlenimci besteciler de sesi oluşturan öğeleri temele indirgeyip akorları parçalayarak yeni bir anlatım dili geliştirirler. İzlenimci müzikteki bu yeni anlatım tekniği Art-izlenimci ressam George Seurat'nın geliştirdiği puantilizm tekniğine benzer. Bu teknikte Seurat saf ve tam renkleri paletinde karıştırmadan direkt olarak tuvale aktarır ve yan yana noktacıklar halinde sürülen bu renkler izleyicinin algısında

⁶² Richard S. PARKS, *The Music of Claude Debussy*, 135,158.

⁶³ Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, 191.

birleşerek ana tonları oluşturur. Temel prensibi insan gözünün birbirine yakın duran ufak renk noktalarını bütün halinde görmesi esasına dayanır.

1862 - 1918 yılları arasında yaşayan Claude Debussy, izlenimci müzikle anılan Fransız bestecidir. İzlenimci resamlara olan yakınlığı ve resim sanatına olan ilgisi Debussy'nin müziğine yansır. Van Gogh, Gauguin ve Whistler gibi izlenimci ressamın eserlerine isim koyarken müzikal ifadelerden faydalanmaları gibi Debussy de eserlerini tanımlarken imge, baskı, etüt, renk gibi kelimeleri kullanarak resim sanatının terminolojisinden faydalanır.

Debussy pek çok yapıtında doğa izlenimlerini müziğine yansıtmıştır. Doğayı, özellikle denizi bir çocuk kadar saf bulduğunu söyleyen besteciye göre; bir bestecinin kimliği, orkestrasında kullandığı renk ve gölge oyunlarında yansır.⁶⁴ Debussy'nin hayranlık duyduğu sanatçılardan biri Fransız izlenimci ressam Monet'dir. Monet'nin Fransız resmine getirdiği yenilik Debussy'yi heyecanlandırmış ve besteciye ilham kaynağı olmuştur. Eleştirmenler Monet ve Debussy'nin sanatlarını benzer yöntemlerle inşa ettiklerini, ikisinin de eserlerinde görsel ve işitsel kavramların ortaklık gösterdiğini düşünürler.⁶⁵

Debussy'nin La Mer adlı eseri, tüm parlaklığıyla, denizin belirli bir atmosferini ve belirli bir zaman dilimini yansıtması açısından, Monet'ye olan saygısının bir göstergesidir. Camille Mauclair, Debussy'nin müzikal manzaralarını ışık dalgalarının senfonisine benzeterek izlenimci ressamın kullandığı renkli gölgelerle Debussy'nin müzikal materyallerini ilişkilendirir ve Debussy'nin orkestrasyonunda kullandığı tınların, izlenimci resimlerle benzerlik gösterdiğini düşünür.⁶⁶

Debussy 1906 yılında öğrencisi Raoul Bardac'a yazdığı bir mektupta müzik ve resim arasındaki benzerliğin üzerinde durur ve özellikle Monet'nin nilüferlerini

⁶⁴ Evin İLYASOĞLU, **Zaman İçinde Müzik**, 199.

⁶⁵ Stephen ESKİLSON, Monet&Debussy, Searching For A Nationalist Style

⁶⁶ Debussy's Paris: art, music and sounds of the city/ smith college museum of art, 46.

örnek gösterir. Monet'nin, ışığın zamansallığının ve geçiciliğinin tek bir anını yakalamaya çalışması, Debussy'nin müziğinde zamanın geçici potansiyelini taklit etmeye çalışmasıyla benzerlik gösterir.⁶⁷

Debussy izlenimcilikle ilgili şunları söyler: 'Ben özellikle eserlerimi, ağaçların çiçeklenmesinden bir ders alarak açık havada akan orkestra seslerini yansıtmak için yazdım. İşte burada Monet tarafından doğanın yeniden canlanabilir güçleri çağrılıyor. Müzik suyun hareketinden sorumludur, titreşen esintilerin taşıdığı eğri formlar; hiçbir şey bir gün batımından daha müzikal değildir.'⁶⁸



Resim 6. Claude Monet, *Water Lilies*, 1916, Tuval Üzerine Yağlıboya, National Museum of Western Art, Tokyo

⁶⁷ Stephen ESKILSON, *Monet&Debussy, Searching For A Nationalist Style*

⁶⁸ A.g.m.

Debussy müziğe bakışını şu sözleriyle dile getirir: ‘Müzikçiler tını arayışını bilmiyorlar. Tınının safiyetini unutuyorlar. Bense her rengi en saf halinde vermeyi amaçlıyorum. Wagner bu konuda çok ileri gitti. Çalgıları çiftledi, üçledi. Bunların en kötüsünü de trombonla flütü birleştirerek Richard Strauss yaptı. Orkestrayı bir kokteyle çevirdi. Bense tınının öz rengini ve saflığını korumaya çalışıyorum. Yaylıların hiçbir tınıyı engellememesi için, öteki çalgıların çevresinde bir daire oluşturmalı, üflemeliler dağıtılmalıdır. Bakır üflemeliler viyolonsellerle, obualar klarinetlerle ve kemanlarla karışmalıdır.’⁶⁹

Bu görüşüyle Debussy, izlenimci ressamların saf renkleri bütünlük çerçevesinde birbiri içinde kaynaştırdıkları gibi, her enstrümanın öz tınısını koruyarak bütünlük içinde duyurmayı amaçlar. Tıpkı Seurat’ın saf renkleri paletinde karıştırarak değil tuvalinde yan yana uygulaması gibi, Debussy de enstrümanları kendi saf tınlarını kaybettirmeden dinleyiciye duyurmayı amaçlar.

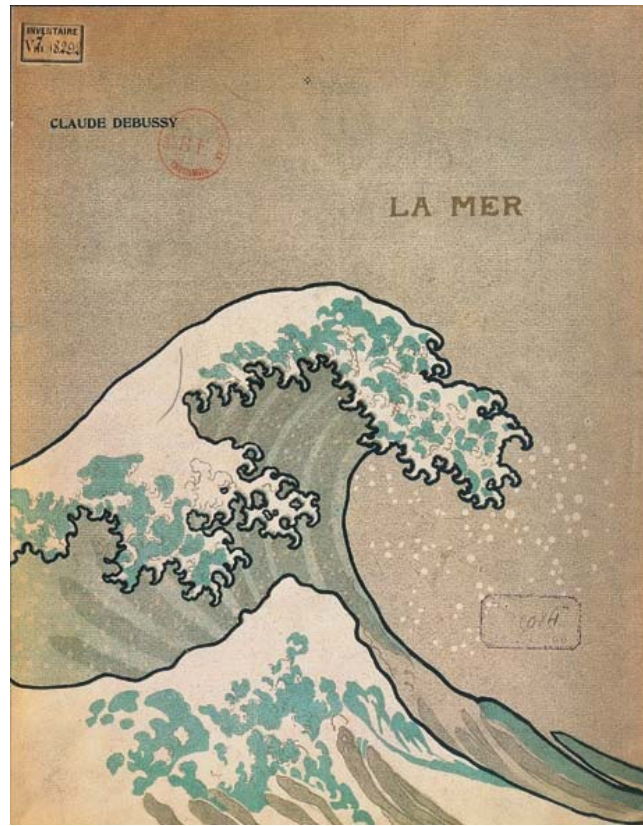
Academie des Beaux- Arts’ın komitesi Debussy’nin eserleri için şu yorumu yapar: ‘Onun müzikal renkleri o kadar kuvvetli ki, çizgi ve formun inceliğinin önemini unuttur. O, bu belirsiz izlenimden, artistik doğrunun en büyük düşmanı olan bu belirsizlikten sakınmalıdır.’⁷⁰

Debussy 1889 yılında Paris’te açılan Dünya Fuarı’nda dinlediği Java’nın gamelan⁷¹ müziğinden oldukça etkilenir. Bu uzakdoğu ülkesinin müziğinde yarım perde yerine tam perdeli diziler kullanılır. Bu teknik Debussy’nin benimsediği tam ses tekniğine uygundur. Romantizmle başlayan ve izlenimci sanatçıların devam ettirdiği uzakdoğu kültürüne duyulan ilgi Debussy’nin müziğine de yansır. Eserlerini uzak doğu müziğinden esinlenerek üreten Debussy’nin özel isteği üzerine *La Mer* albümünün kapağında Japon izlenimci ressam Hokusai’nin *Dalga* isimli çalışması yer alır.

⁶⁹ Leyla PAMİR, **Müzikte Geniş Soluklar**, 191.

⁷⁰ Ronald. L. BYRNSIDE, *Musical Impressionism*, 523.

⁷¹ Gamelan: Endonezya ve Güneydoğu Asya’nın yerel dillerinde "müzik topluluğu" anlamına gelir.



Resim 7. Katsushika Hokusai, *Kanagawa Oki Nami Ura*, 1829-32, Ahşap Baskı, 26 cm x 38 cm

2.6.2. Dışavurumculuk ve Arnold Schoenberg

İlk olarak 1920'li yıllarda Almanya'da resim sanatında ortaya çıkan Dışavurumculuk akımı, müzik sanatına da yansımıştır. İzlenimciliğe tepki gösteren bu akım, sanatçının iç dünyasını dışa vurma isteği ve tamamen öznellik şeklinde karşımıza çıkar. Dışavurumcular görünen dünyadan çok, insanın iç dünyasını ortaya çıkarma amacı taşırlar. Zaten müzik, Platon'dan beri ideayla, içsel kavramlarla açıklanmaktadır. Somut olanın aksine soyut olan müzik kavramı, dışavurumcu akımla daha da soyutlaşarak, ifadeyi güçlendirmeyi hedefler.

Resim ve müzikteki yeni bir dil arayışı, içsel dünyayı dışavurarak anlatımcı bir yol seçme eğilimi, dışavurumculuğun resim ve müzik sanatı arasındaki ortak ilkesini tanımlar niteliktedir. Dışavurumcu ressamların geleneksel kuralları bir yana itip konuya ağırlık vermeleri, deseni ikinci planda tutup boyayı içlerinden geldiği gibi kullanmaları, müzikte de geleneksel armoni kurallarını bir yana bırakıp atonallik kavramının ortaya çıkmasıyla benzerlik gösterir. Resim sanatındaki ifadeyi pekiştirmek adına yapılan biçimlerdeki deformasyon, müzikte de armonilerin deforme edilmesiyle açıklanır.

Çağlar boyunca gelişen ve gelişimini tamamlayan müziğin artık yeni bir dile ihtiyacı olduğunu düşünen 20. yüzyıl bestecileri, esin kaynaklarını kökten değiştirmeye karardır. Bu karar doğrultusunda 20. yüzyıl müziği esin kaynağını kendisinin dışında başka sanat disiplinlerinde aramaya başlar. Besteciler için uzak ülkelerin müzikleri, kültürleri ve enstrümanları ilgi çekici gelmeye başlar. Kalıplaşmış geleneksel kuralların yerine doğada var olmayan yapay sesler, doğanın kendi sesi, resim sanatı ya da bir edebi eser, artık tüm bunlar 20. yüzyıl bestecisine ilham kaynağı konumundadır. Doğu kültürüne duyulan ilgi 20. yüzyıl bestecilerini etkilemiştir. Korsakof'un *Şehrazad*'ında Arap kültürünün etkisi, Cage'in Zen Budizmi felsefesinden etkilenmesi bu ilginin ve yeni bir dil arayışının sonucudur.

12 ses yönteminin kurucusu olarak bilinen Arnold Schoenberg, 20. yüzyıl müziğinin en önemli yenilikçilerindendir. Otodidaktik bir sanatçı olan Schoenberg, Liszt bursunu kazanır ve Stern Konservatuarı'na öğretmen olarak atanır. Aynı zamanda resim yapmaya başlayan Schoenberg'in en yakın arkadaşı Kandinsky olur. 1908-1910 yılları arasında 609 kadar yağlıboya ve karakalem resim yapan sanatçı ilk atonal bestesini 1908 yılında geçirdiği üzücü olaylar sonrasında yapar. Atonal müzik, dışavurumculuğu en iyi temsil eden sanattır.

Schoenberg'in sanatında müzik, resim, edebiyat ve tiyatro gibi farklı sanat disiplinlerinin kesişmesine en iyi örnek *Die Glückliche Hand (Şanslı El)* adlı tek perdelik müzikli oyundur ve bu oyun kendi yaşamını simgeler. Schoenberg, *Şanslı El*

eserinde duyguları, müzik dışındaki yollarla, renk ve ışıkla ifade etme yollarını arar. *Şanslı El* eserinin üçüncü sahnesinde renk kreşendosundaki ışık efektleri (bir müzik parçasında, seslerin gittikçe en yüksek bir noktaya doğru güçlenmesi) sanatçının ses ve renk etkileşimine örnektir. Melodi soluk kırmızıdan açık maviye doğru sıralanarak bir gelişim gösterir. 20. yüzyılda besteciler ton rengi konusunda daha fazla ilgilidirler ve Schoenberg'in ortaya attığı kavram olan Klangfarbenmelodie (tını ezgisi) ya da ton rengi melodisi buna bir örnektir.⁷²

Schoenberg ressam kimliği doğrultusunda Mavi Atlı (Der Blue Reiter) grubuna davet edilir ve burada Kandinsky'nin yanında Jawlensky, Marc, Macke gibi dışavurumcu ressamlardan ilham alır. Kübistlerin perspektifi bırakarak resim sanatındaki yeniliğe attıkları adım gibi müzikteki tonaliteyi bırakıp yeniliğe adım atan ilk kompozitör Schoenberg'dir. Donald Mitchell *The Language of Modern Music* kitabında, Schoenberg'in müziğe getirdiği yeniliklerin kübist ya da dışavurumcu ressamların eserlerinin geçirdiği soyut evrimle benzerlik gösterdiğini dile getirir. Picasso'nun perspektifi bırakmasıyla, Schoenberg'in radikal bir şekilde geleneksel tonaliteyi bırakması arasında paralellik olduğunu vurgular. Daha sonra, Picasso'yla biçimsel anlamda benzerlik gösteren Schoenberg'in en azından ruhsal ve içerik anlamında Kandinsky'yle ortaklıklar gösterdiğini dile getirir. Perspektifin terkedilmesiyle ortaya çıkan resimdeki soyut kavramlar, müzikteki melodinin terkedilmesiyle yakın bir ilişki içindedir.⁷³

Schoenberg tonalitenin sınırlarını zorlayan, özgürleştiren dışavurumcu bir bestecidir. 12 ton sisteminde tonaliteyi tamamen reddetmez, bunun yerine bütün tonları bir arada kullanır. 12 ton tekniğinde, 12 ses eser içinde eşit olarak kullanılır. Bu teknikte çeşitlenen varyasyonlar ve eşit olmayan ölçüler müziğe hakimdir. 12 ton tekniği geleneksel armonide belirli bir tonal sistem üzerine yerleştirilen esere tamamen zıtlık oluşturur. Tonal armoniye göre bazı notalar arasında hiyerarşik bir

⁷² Matthew Leonard MCCABE, Color And Sounds: Synaesthesia At The Crossroads Of Music And Science, 32.

⁷³ Brian DENNIS, Metamorphosis In Modern Culture The Parallel Evolution Of Music And Painting In The 20. Century, 15.

sistem vardır fakat bu teknikte bütün notalar eşit değerdedir.⁷⁴ Tamamen bağımsız gibi görünse de ton dışı müzik aslında bir ton ve matematiksel sisteme bağlıdır. Dışavurumcu resimde deforme edilen biçimler gibi, Schoenberg'in ton dışı müzikleri de melodiyi deforme eder.

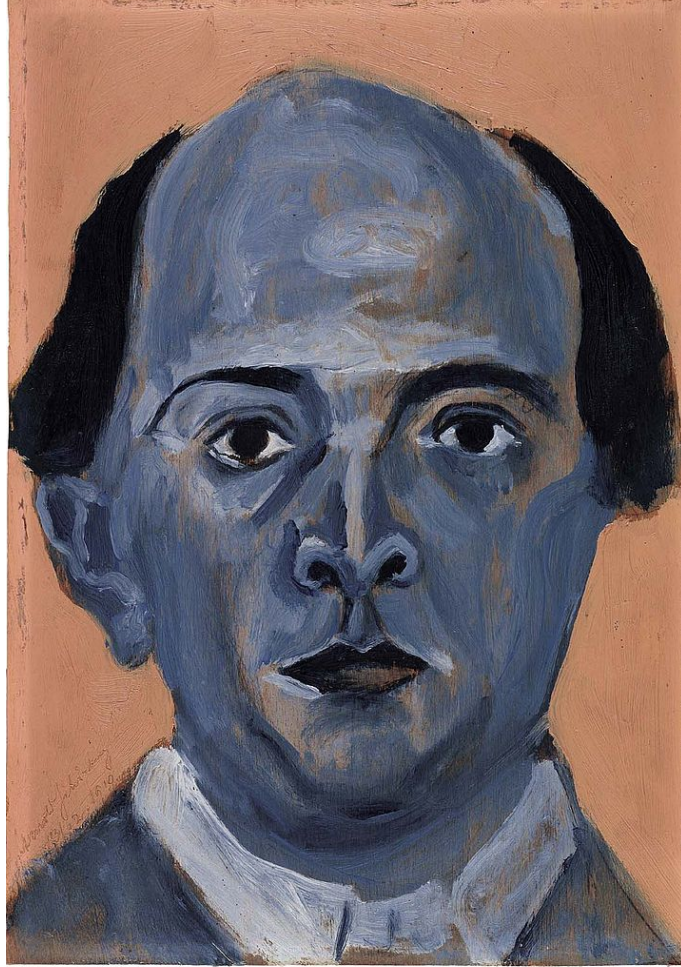
Schoenberg kişiliğini ve duygularını müziğine aktarmada şunları söyler: 'Bir besteci, içinden geldiği gibi, candan gönülden yazmazsa, iyi müzik veremez. Ömrüm boyunca hiçbir zaman bir kurama saplanıp kalmadım. İçime ne doğarsa onu yazarım. Tonal, politonal ya da poliplanal müzik yazdığımda bunu bilinçli olarak yaptığımı sanmayınız. İçimdeki duyguyu kağıt üzerine dökerim, o kadar... Hem başarılı bir sanat eseri, ne türlü beslendiğini sezdirmeyen, hele bir zihin çalışması sonucu olduğu izlenimini vermeyen eserdir.'⁷⁵

Resimde dışavurumculuk, Kandinsky ve Kokocshka'nın stili, Schoenberg ve onun öğrencileri olan Berg ve Webern'i etkilemiştir. Webern de hocası Schoenberg gibi dışavurumcu bir bestecidir. Yapıtları o kadar kısadır ki hepsi arka arkaya çalınsa ancak iki buçuk saati bulur.⁷⁶ Geliştirmiş olduğu tını melodisi kavramında, bir melodiyi enstrümanlara bölerek, her birine bir ya da iki nota çaldırır. Kullandığı bu yöntem post empresyonist ressamların da ilgi duyduğu puantilizme benzetilmiştir. Her enstrümanı bir renkmiş gibi kullanan Webern yan yana getirdiği enstrümanlarla, tıpkı puantilizmdeki gibi renklerin birbirini tamamlaması mantığını uygulamıştır. Post empresyonist resimde gözün tamamladığını, Webern'in müziğinde kulak tamamlamıştır.

⁷⁴ Selin ŞEKERANBER ULUĞBAY, Sanatlar Arası Etkileşimde Vasili Kandinski Ve Arnold Schoenberg, Sanatta Yeterlilik Tezi, 5.

⁷⁵ İlhan MİMAROĞLU, **Musiki Tarihi**, 212.

⁷⁶ Evin İLYASOĞLU, **Zaman İçinde Müzik**, 218.



Resim 8. Arnold Schoenberg, *Blaues Selbstportrait*, 1910

2.6.3. Erik Satie'nin Parade Balesi

Balenin senaryosunu avangart şair ve karikatürist Jean Cocteau yazar. Sahne ve kostüm tasarımları Pablo Picasso'ya aittir. Danslar Sergei Diaghliev'in gezici dans topluluğu tarafından sergilenir ve müzik Erik Satie'ye aittir. Bu eser ilkleri bir araya getirmesi açısından ilgi çekicidir. Müzikler, tasarımlar ve danslar olağandışıdır. Senaryo Paris'in kenar mahallelerinde panayırlarda oynanmak üzere tasarlanır. Hokkabazlar, akrobatlar, Satie'nin jazzy tınılarıyla parçalara ayırdığı melodi ve

ritimleri, Picasso'nun tuhaf cansız objeleri, kısıtlayıcı hantal kostüm tasarımları sayesinde bu senaryo sıradan bir baleden çok farklıdır.

Bu bale sıklıkla 20. yüzyıl estetik hareketi, modernizm, sürrealizm ve kübizme ilişkilendirilir. Hatta *Parade* ilk sahnelendiğinde Apollinaire bu baleden kübist bale olarak bahseder ve Satie'nin müziğini kübist müzik olarak nitelendirir.⁷⁷ Kübizmin öncüsü Picasso ve Braque olduğundan Satie'nin, Picasso'nun kübizminden etkilendiğini söylemek yanlış olmaz. Satie, Picasso'yu da kapsayan birçok modern sanatçıyla komşu olmuştur. Bu bakımdan eserlerinde modern melodileri kullanması tesadüf değildir.

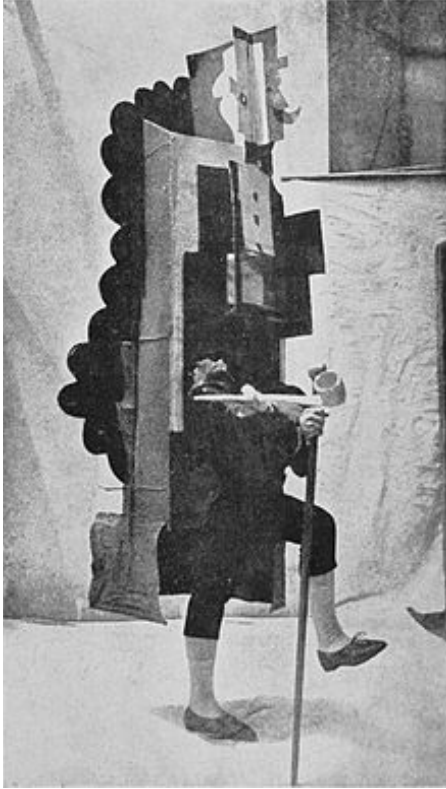
Picasso'nun görsel sanatlara yaklaşımı, Satie'nin *Parade*'sinde direkt olarak ortaya çıkar. Aynı tutum içinde kübist sanatçılar ara değerlerin dışında, parçalayarak inşa ederler. Satie'nin notaları da tematik müzikal parçalama değerleri taşır. Tema, motifler içinde parçalanarak melodi yeniden canlandırılır. Satie'nin kompozisyonu Picasso'nunkinde olduğu gibi zamansız ve mekansaldır, aynı heykelin farklı açılardan görülmesi gibi.

Picasso'nun obje ve kartonlarla yaptığı sıradan olmayan garip ikonografileri Satie'yi etkiler ve aynı estetik yaklaşımla orkestrasyonunda değişik objelerin seslerinden yararlanır. Yer yer jazz ve gürültü öğelerini (tabanca, klakson, daktilo gibi...) müziğinde kullandığı göz önünde tutulduğunda Satie'nin müziğiyle, kübistlerin bireşimsel resim kavramı arasındaki ortak noktalar açıkça görülür. Çünkü bireşimsel resim, geleneksel malzemeleri reddederek kağıt, bez parçası, cam gibi hazır malzemelerin resim yüzeyine aktarılmasını legal kılar.

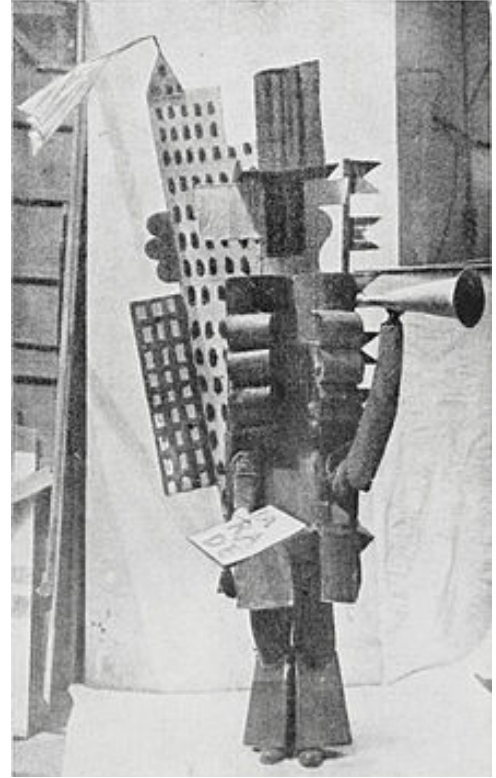
Satie'nin *Parade*'si kelimenin tam anlamıyla işbirlikçi bir çalışma sonucu ortaya çıkan ve disiplinlerarası etkileşime verilebilecek örneklerdendir. Geleneksel balenin tüm kalıplarını yıkan bu yenilikçi yaklaşım, dansçıların hareketine müsaade

⁷⁷ Susan CALKINS, Modernism in Music and Erik Satie's Parade, international Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 14.

etmeyen Picasso'nun kartondan yaptığı kostüm tasarımları ve Satie'nin müziğin doğasında olmayan sesleri orkestrasına katması, tıpkı Picasso'nun estetik anlayışındaki parçalanmalar gibi ana temayı motifler içinde parçalayarak melodiyi duyurması gibi yenilikler bakımından bu balenin kübist ve sürrealist olarak nitelendirilmesine neden olur.



Resim 9. Pablo Picasso, *Parade Balesi İçin Kostüm Tasarımı*, 1917



Resim 10. Pablo Picasso, *Parade Balesi İçin Kostüm Tasarımı*, 1917



Resim 11. Pablo Picasso, *Parade Balesi İçin Sahne Tasarımı*, 1917

2.6.4. Chagall ve Stravinsky Arasındaki Benzer Uygulamalar

20. yüzyılın başlangıcında sanatlar, figüratif ve tonallik kavramından sonra bir dönüm noktasına girer ve sanatçılar yeni bir anlatım dili inşa etmeye başlarlar. Bu dönüm noktasında Chagall ve Stravinsky kullandıkları benzer çözümlerle önemli rol oynayan iki farklı sanatçıdır.

Chagall ve Stravinsky farklı çevrelerden gelmelerine rağmen yolları bir şekilde kesişir. Beraber St. Petersburg'da çalışırlar ve önce Fransa'ya ardından da U.S.A' ye göçerler. Rusya'dayken folklorle yakın bir bağ kurmaları onların sanatını birbirine benzer kılan en önemli faktörlerden biridir. Benzerlikleri sadece konu ve materyallerini değil sanatsal yöntemlerini de kapsar. Egemen oldukları yöntemler; yapaylık, dilin yenilikçi kullanımı ve eserlerindeki tiyatral etkilerdir. Abartılı

karakterler tiyatral etkilere sahip gibidir ve aynı zamanda bir öykü etkisi mevcuttur. Resim ve müzik uygulamasındaki yabancılaştırma yoluna gitmeleri literatürdeki Tolstoy ve Gorky, tiyatrodaki Mayakovsky ve Brecht gibi isimlerle benzerlik gösterir.

Chagall'ın resimlerinde sıklıkla kullandığı yabancılaştırma öğeleri, sokak, popüler gösteriler, maskeli balo sahneleri ve antik elemanlardır. Popüler tiyatronun abartılmış jest ve mimikleri pandomimi, maskeler ve makyajlı suratlar ortamın geleneksel folklorik havasını yansıtır. Resimlerinin temeli geometrik figürlerin ve alışılmışın dışında renklerin olduğu bir sahne gibidir. *The birth* resminde tiyatro izlenimi veren birçok sahne meydana gelir. Çarpık yapılanmış evler yaşamın içindeki bir sahne gibidir. Chagall'ın işlerindeki hayvan kafaları, renkli suratlar, çoğunlukla yeşil makyajlı yüzler ilkel tiyatronun yapaylığını yansıtır. Chagall'ın renkleri ve figürleri sembolik anlamlar taşır. Örneğin yeşil masumiyeti simgeler, sarıyla ilişkilendirildiği zaman hastalığı temsil eder. Chagall'ın amacı bu tiyatral etkiyi izleyiciye hissettirmektir. Chagall'ın yapaylığının diğer önemli esin kaynağı eski İbranice literatürdür. Dini resimlerden ilham alan Chagall mekana yaklaşımda inek, keçi gibi ikonik modellerden faydalanır.

Yapaylık Stravinsky'nin eserlerindedeki tıpkı Chagall'da olduğu gibi göze çarpar. O da Chagall gibi sokak gösterilerinden ilham alır. Eşzamanlılık kavramı Stravinsky'nin eserlerinde sanatların eşzamanlılığı şeklinde görülür. Stravinsky'nin eserlerinde müzikal tiyatronun eşzamanlılığı sahnede yan yana bulunan oyuncu ve müzisyenler tarafından gerçekleştirilir. Stravinsky, *Wedding* eserinde enstrümanların sahnede aktörlerin yanında görülmesini ister fakat mekanın darlığı sebebiyle sadece dört tane piyano sahneye konur. Stravinsky eserlerinde dans, mim, akrobasi, şarkı gibi öğeleri kullanarak eserlerinin tiyatralliğini artırır. *Renard* oyunu palyaço, dansçı ve akrobatlar tarafından maskelerle, kombinlendiği bir eserdir. Chagall'ın sokak gösterilerinden ilham alması gibi, Stravinsky de sokak seslerini müziğine dahil eder.

Petruška adlı eserinde enstrümanlar mekanik kollu bir müzik kutusunu taklit ederler.⁷⁸

Rus kuramcı Victor Shklovsky'e göre: 'Alışkanlığı kırmak, şiiri farklılaştırır. Sanatın tekniği, zorlu biçimler yapmak için, zorluğu arttırmak ve algılama boyutunu otomatik uzatmak için objeleri alışılmadık yapmaktır. Primitif elemanlar, tiyatral yapaylık, ikonik mekan, müzikal primitivizm 20. yüzyılın işlerinde yabancılaştırma elemanları olarak kullanıldı ve algıyı yavaşlatarak, artistik içgüdüyü (doğayı) kuvvetlendirdi. Chagall ve Stravinsky'nin yaygın gücü, gelenekleri kullanmalarında ve işlerindeki kültürel referanslardadır. Bu sayede alışkanlıkları kırarak başarı elde etmişlerdir.'⁷⁹

İkisi arasındaki paralelliklerden biri de yapaylığın kullanımı gibi, dilin alışılmadık yönlerini kullanmalarındadır. İki sanatçı da kelimeleri grafiksel anlatım için kullanır. Chagall eski İbranice ifadelerini resme yansıtır. Tam manasıyla deyimlerle dolu figüratif ifadeci resimler yapar. Bazı resimlerinde kullandığı damdaki inek, sütü kız kafası, çiftlik teması, yeşil çocuk ve yeşil buzağı gibi semboller eski İbranice ifadelere dayanır. Damdaki inek olamayacak bir şeyin hayalini kuran bir ahmak anlamına gelir. Kırmızı inek büyük olasılıkla kaderi çağrıştırır.

Stravinsky'nin dili kullanma yöntemi de Chagall kadar ilginçtir. Stravinsky, kelimeleri Chagall'ın harfleri grafiksel olarak kullandığı gibi kullanır. Stravinsky texti fonetik şiirsellikle temellendirir ve ses-metin enerjisiyle çalışır. Bu enerjiyi elde etmek için yarım kafiye, aynı sesin tekrarı, yansımali sözcük, ritm, vurgulu okuma gibi öğelerden faydalanır. Chagall gerçek kelimeleri resmeder ve ima etmez, kelimeleri harfiyen konuşma dilinden ya da literal anlamlardan oluşur. Stravinsky'de sese transfer edilen metin anlam oluşturmaz ama sesler ve ritimler gerçek yazıdan

⁷⁸ Anetta Floirat, Chagall and Stravinsky, different arts and similar solutions to twentieth-century challenges, 4.

⁷⁹ Victor Shklovsky "Art as Technique", 277.

sıyrılarak kendini özgürleştirir. Chagall'ın sanatı daha somutu verirken Stravinsky seyirci tarafından soyut algılanır.⁸⁰

Sonuç olarak Chagall ve Stravinsky'nin 20. yüzyılın getirdiği yeni bir dil bulma arayışının, ikisinin sanatı üzerindeki etkileri ve benzerlikleri paralel bir biçimde ilerler. Her ne kadar farklı disiplinlerden gelseler de sanatları belli noktalarda kesişir. Özellikle ilhamlarını Rus folkloründen almaları, dili kullanım biçimleri, eserlerindeki tiyatrallık ve yabancılaştırma öğeleri bu iki sanatçıyı birbirine yaklaştırır. Chagall'ın yapmış olduğu gezilerde fovizm, kübizm, orfizm ve fütürizmden etkilenmesi, Stravinsky'nin de fütürist eşzamanlılığı eserlerinde müzisyenlerle oyuncularını aynı sahneye alarak kullanması, Chagall ve Stravinsky'nin sanatlarının benzerliklerini ortaya koyar.

Ayrıca Chagall'ın resimlerinde sıklıkla kullandığı tiyatral etkiler taşıyan gökyüzünde uçan ya da bir çatının tepesinde oturan kemancı figürü *Damdaki Kemancı* müzikaline ilham kaynağı olur.



Resim 12. Marc Chagall, *La Maison Bleue*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1917, Musee des Beaux-Arts, 96x 66 cm, France

⁸⁰ Anetta Floirat, Chagall and Stravinsky, different arts and similar solutions to twentieth-century challenges, 10.



Resim 13. Marc Chagall, *Birth*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1911-12, 113.4 x 195.3 cm, New York

3. RESİM SANATINDAN ETKİLENEN BESTECİLER VE YAPITLARI

19. yüzyıl modernizmle birlikte sanatların bireyselleşmesi sonucunda konularını özgürce seçmeleri ve dildeki yenilikler bakımından sanatların birbiriyle iletişime geçtiği ve sanatların farklılıklarından faydalandıkları dönem olarak karşımıza çıkar. Romantizmle başlayan coşkulu ve duyguları ön planda tutan sanatsal ilkeler doğrultusunda, geçmişin sanatına ilgi duyan sanatçılar Antik Yunan metinlerinden faydalanır. Burjuvazinin desteklediği sanatlar daha fazla kitleye ulaşır ve böylelikle sanatçı kendine özgü ve içinden geldiği gibi eserler üretmeye başlar. Romantik ressamlar coşkuyu vurgulamak adına renge önem verirler. Romantik müzikle beraber iç dünyayı yansıtan eserler çoğalır ve orkestranın zenginleşmesi enstrümanların çeşitlenmesi ve tını rengi üzerinde durulmasıyla programlı müzik denen kavram ortaya çıkar. Programlı müzik kavramı söz veya metin olmadan sesle yapılan bir anlatı ya da illüstrasyon olarak görülebilir. Bazı 19. yüzyıl romantik bestecileri programlı müziğin devamı sayılan senfonik şiiri kullanarak resim sanatından etkilenerek beste yapmaya başlarlar.

20. yüzyıla doğru izlenimcilik akımının etkisiyle resim ve müzik birbirine yakınlaşmaya başlar. Müzik, İzlenimciliğin ilkelerini uygularken resim de müziğin terminolojisinden faydalanmaya başlar. Bu durum karşısında sanatların birbirini etkilememeleri kaçınılmazdır. Post empresyonist ressamların eserlerinde müzikal sesleri yakalamaya çalışmaları gibi empresyonist besteci Debussy de eserlerini oluştururken resimsel ifadelerden ve resim sanatından faydalanır.

3.1. 19. Yüzyıl

18. yüzyılın sonlarına doğru Fransız İhtilaliyle birlikte modern zamanlar başlar ve insanların sanat hakkındaki görüşleri de değişir. Yerleşmiş üslup bilincinin yerine, yeni arayışlar sanatın her alanında kendini göstermeye başlar. Sanatçılar kendilerine yeni konular aramayı ve geleneksel konulara başkaldırarak özgürleşmeyi seçerler. Romantik sanatçıların konuları arasında tarihe bağlılık, geçmişe özlem, ölüm korkusu, yurtseverlik gibi temalar bulunur.

Romantizm 19. yüzyılda bütün sanatları kapsamıştır ve 20. yüzyılın başlarına kadar devam etmiştir. Romantik sanatçılar, 18. yüzyılın Klasik akımının kurallarına bir başkaldırı niteliği taşır. 18. yüzyılda sanat belli bir toplum çevresinde ve o toplumun eğlencesi için üretilirken 19. yüzyılda ise sanatçının kendini anlama ve anlatma gereksinimi söz konusu olur. Romantik sanatçı duygularını çok yoğun yaşar. Romantizmle beraber özneliğin ağır basması, sanatın artık sanatçının isteği doğrultusunda üretilmeye başlamasıyla, müziğe olan eğilim artar. Çünkü müzik zaten en başından beri soyut ve öznedir.

Sanatlararası alışverişin temelini modernizm atar. Fransız ihtilali ve sanayi devrimiyle değişen, toplumdaki sosyal ve teknolojik yapı sanatları birleştirir ve aynı zamanda özgürleşen sanat dalları birbiriyle iletişime geçmeye başlar.

Romantik döneme en çok yenilik getiren müzisyenlerden biri Franz Liszt'tir. Senfonik şiirin yaratıcısı olarak bilinir. Tek bölüm içinde, değişken ritmleriyle bir öyküyü aktaran senfonik şiir, romantizmin vazgeçilmezidir. Senfonik şiir tarzı, notalarla resimleme ve öyküleme olarak görülebilir. Diğer sanat dallarından özellikle de resim sanatından etkilenerek eserlerini oluşturan romantik besteci Franz Liszt, resim sanatından ilham alarak beste yapan ilk sanatçıdır.

3.1.1. Franz Liszt - Hunların Savaşı, Ölülerin Dansı, Lo Sposalizo

Franz Liszt 1811 yılında Macaristan'ın Avusturya sınırına yakın olan Raiding adlı bir kasabada doğar. İlk piyano derslerini amatör bir müzisyen olan babasından alır. Çok kısa bir sürede büyük bir gelişim gösteren Liszt, ilk konserini dokuz yaşında vererek yeteneğini kanıtlar. Bu yeteneğinden ötürü Liszt'e altı yıl süreyle burs verilir ve Viyana'da eğitim görmesi sağlanır. Viyana'dayken Schubert ve Beethoven'a çalan Liszt, çok kısa sürede ün kazanır.

1827'de babasını kaybetmesi ve aşık olduğu kızın ailesi tarafından aşklarına engel olunması, Liszt'i yataklara düşürür ve iki yıl süren bir depresyona girer. Bu süre zarfında Liszt kiliseye girme ve rahiplik dersleri alma konusunda düşünmeye başlar.

Liszt aralarında Türkiye'nin de olduğu çok sayıda ülkeye turneler gerçekleştirir. 1847 yılında çok büyük bir ilgi ve merak duyduğu İstanbul'a gelmiş, Çırağan Sarayı'nda, Sultan Abdülmecid'e konser vermiş ve nişanla onurlandırılmıştır.

On dokuzuncu yüzyılın en tutkulu romantiklerinden biri olan Liszt, önemli bir piyano virtüözüdür ve piyano literatürüne çok sayıda eser kazandırmıştır. Liszt, 'senfonik şiir' adı verilen bir müzik türünün mucitidir. Bu tür, çoğunlukla müzik dışı konuları işler. Bu buluş programlı müziğin devamı niteliğindedir ve müziğin bir olayı hikayelendirmesi, bir manzarayı betimlemesi, bir karakteri tasvir etmesi yerine, konunun uyandırdığı izlenim ve duyguların aktarımıdır.⁸¹ Liszt eserlerini oluştururken müzik dışı konulara; özellikle edebiyat ve resim sanatının yardımına başvurur.

⁸¹ Evin İLYASOĞLU, **Zaman İçinde Müzik**, 115.

Liszt, eserlerinde Macar halk ezgileri, Gregoryen ezgiler, kilise müzikleri ve Çıgan müziği makamlarından yararlanır. Ateşli ve coşkulu havasıyla Macar ezgilerini, Çıgan müziğini, Paris'teki edebiyat çevresinden edindiklerini ve İtalya gezisi sırasında etkilendiği İtalyan mimari ve resim sanatını kendi müziğinde birleştirip bir sentez yaratır.

On dokuzuncu yüzyılın program müziğinin ustalarından biri olan Liszt'in müziği, şiirsel unsurları ve sanatsal formunun güzelliği ile karakterize edilir. 1830'larda Avrupa'yı dolaşır ve edebiyat, resim, doğa manzaraları da dahil olmak üzere çeşitli kaynaklardan ilham alır. *Album d'un Voyageur* adlı kompozisyon topluluğu, yaptığı geziler sırasında yazmış olduğu eserlerden oluşur. Onlar Liszt'in gerçek güzelliği ve ruhu bulmaya çalıştığı gezileri tasvir ederler.⁸² *Annees de Pelerinage*, İtalya'ya yaptığı gezilerden oluşan piyano parçalarıdır. Liszt doğanın güzelliğinden çok, gördüğü sanat eserlerinden ve İtalyan şehirlerine ait kent mobilyalarından etkilenir. Çeşmeler, heykeller, meydanlar gibi...

Liszt bir yazısında şöyle der: 'Ben doğanın çeşitli yönlerini ve bunlarla ilişkili olayları hissettim, onlar gözlerimin önünden anlamlı resimler gibi geçmedi fakat ruhumda derin duygular uyandırdı.' Gezgini bir besteci olan Liszt'in , gittiği yerlerde, keşfettiği yerlerin mesafesinin ya da uzaklığının bir önemi yoktur. O nereye giderse gitsin deneyimlediklerinin anlam ve kökenlerini derinlemesine incelemiş bir sanatçıdır.⁸³

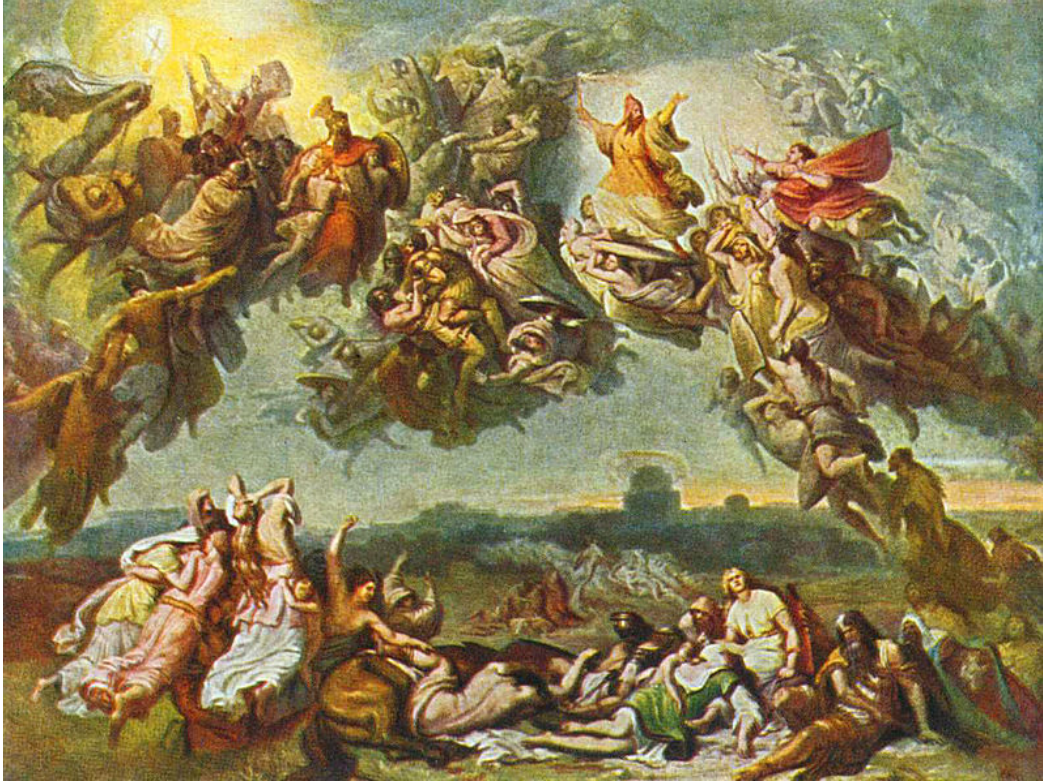
Berlin Müzesi'nde sergilenen, Alman ressam Wilhelm von Kaulbach'ın (1805-1874) Hunlar ve Romalılar arasında geçen savaş sahnesini canlandırdığı *Hunların Savaşı* adlı freskinden etkilenen Liszt, bu tarihi savaş sahnesini senfonik bir şiire dönüştürür. 19. yüzyıl sanatının getirisi olan tarihi konular ve geçmişe özlem

⁸²Lai Ying LIU, Description As A Transmedial Mode Of Representation And Its Potential In Instrumental Music Explored Through A Study Of Musical Work Inspired By Paintings, 94

⁸³ Olivia Sham, Programme Notes, 2,5.

gibi kavramlar, Liszt'in *Hunnenschlacht* (*Hunların Savaşı*) adlı eseri yazmasına neden olur.

Liszt bu eseri şöyle tanımlar; birinci bölümde bütün renkler oldukça karanlık ve tüm enstrümanlar adeta hayalet gibi olmalıdır. Bu bölüm bize savaşın patlamadan önceki atmosferini hissettirir. İkinci bölümde, Savaş başladığında sürekli kullandığı Macaristan müziği çingene teması duyulur. Kornolar yaylılar tarafından çevrenir. Trombonlar antik kilise müziğini çalarlar ve büyük bir ışık seliyle Hunlular akıp gider.



Resim 14. Wilhelm von Kaulbach, Die *Hunnenschlacht* , Tuval Üzerine Yağlıboya, 1850, Neue Pinakothek

Franz Liszt'in bir başka senfonik şiiri de 14. yüzyılda yaşayan Floransalı ressam Andrew Orcagna'nın *The Thruimp of the Death* tablosundan esinlenmedir. Ölüm temasıyla yakından ilgilenen Liszt, ölüm, inanç, cennet ve cehennem kavramlarına karşı bir tür takıntı içindedir. Liszt, ölümün nasıl bir şey olduğunu anlamak Paris'te 1830'lu yıllarda için hastaneler, kumarhaneler ve mezarlıkları ziyaret eder.⁸⁴

Liszt'in sanatını oluştururken diğer disiplinlerden sıklıkla faydalandığını söylemek mümkündür. 19. yüzyılın romantik sanatçıları gibi o da konularını tarihten, geçmişe bağlılıktan, ölüm, inanç gibi konulardan alan ve eserlerinde coşkuyu kendine has yeniliklerle müziğine taşıyan bir sanatçıdır. Liszt'in getirdiği yenilikler kendinden sonra gelen bestecilere ışık tutarak 20. yüzyılın atonal bestelerine ilk fırsatları sunar.



Resim 15. Andrea Orcagna, *Triumph of Death*, 14. Yüzyıl, Fresk Detayı, Santa Croce,

⁸⁴ Alan WALKER, Franz Liszt : The Virtuoso Years 1811-1847, 152.

1838 yılında İtalya seyahatinde Milano'dayken çok sayıda Rönesans resmi gören Liszt, özellikle Brera Müzesi'ndeki *Lo Sposalizio della Vergine (Meryem'in Evlenmesi)* adlı tablosundan çok etkilenir. Raphael bu resimde Meryem ve Yusuf'un evlilik törenini konu edinir. Evlenme yaşı gelen Meryem, başrahip tarafından uygun kriterdeki, Davut soyundan gelen bir erkekle evlendirilmek istenir. Meryem'in taliplerinden her biri kuru bir dal getireceklerdir ve kimin dalı çiçeklenirse Meryem onunla evlendirilecektir. Ellerinde kuru dallarıyla gelen taliplerden yalnızca Yusuf'un getirdiği, çiçek açar. Bunun üzerine başrahip Meryem ve Yusuf'u Musevi geleneklerine göre evlendirir.

Raphaelo, eserde başrahibin Meryem ve Yusuf'un ellerinden tutup yüzüklerini taktığı anı resmetmiştir. Rahip ve yüzük tablonun tam ortasında yer alır ve ön plandaki kalabalık arka plandaki tapınakla beraber resmi yatay olarak iki eşit parçaya böler. Meryem'in arkasındaki evlenmek isteyen genç kızlar ile Yusuf'un arkasındaki, üzüntü ve büyük bir sinirle ellerindeki kuru dalları kırmaya çalışan talipler ön planda bir dinamizm oluşturur. Raphaelo, aradaki yaş farkını ortaya çıkarmak için Yusuf'u sakallı ve yaşlı bir görünümle betimlemiştir. Yusuf'un ayaklarının çıplaklığı, eski evlilik gelenekleriyle ilgilidir. Pastoral olan arka planda Meryem'in yetiştiği Kudüs Tapınağı kompozisyona derinlik katar. Arka plandaki iki tarafı da eşit görünen gökyüzü ve yerdeki taş döşemeleri izleyicinin dikkatini tapınağın kapısına doğru çeker. Raphaelo bu tapınağı Rönesans dönemi mimarisi şeklinde tasarlamıştır. Raphael'in Meryem ve Yusuf'u, kendi güzellik kavramıyla ilişkilendirilmiş yüce ideal insan figürleridir. Resimin genelinde simetri ve denge hakimdir. Yatay ve dikeyler birbirini dengelerken sadelik ön planda tutulmuştur. Raphael'in mimarideki üstün tasarımı ve dengeli kompozisyonu bu resimde açıkça görünür. Kalabalık grupları resmetmedeki becerisi ve klasik sanata hakim olan kapalı formdan açık forma geçmesi Raphael'i sanat tarihi açısından önemli bir yere koyar.

Liszt bu resme duyduğu hayranlık üzerine, İtalya gezisinden bir sene sonra 1839 yılında *Lo Sposalizio* adlı eserini yazar. Eser orta yavaşlıktaki tempo ve sade bir

pentatonik motifle başlayan, parça boyunca devam eden karmaşık bir müzikal mimari hakimiyetindedir. Resme egemen olan huzur ve içtenlikli ortam müziği de ele geçirir. Genellikle klasik batı müziğindeki pastoral kurallarla ilişkilendirilen pentatonik motif, idealliği ve yalınlığı sembolize eder. Liszt'in piyanosu sıcak tenor aralığındadır ve sevgi duygusunu arttırıcı bir şekilde sembolik bir motif kullanmıştır. Minör tonlar müziğe lirik bir atmosfer katar.



Resim 16. Raffaello Sanzio, *Sposalizo della Vergine*, Panel Üzerine Yağlıboya, 1504, 170 x 117 cm, Pinacoteca di Brera, Milan

Birinci bölümde evlilik neşeli bir armoni üzerine inşaa edilmiştir. Daha sonra tempo biraz yavaşlar. Bu motif yavaş yavaş geliştikçe daha dini, daha kutsal bir ses olarak, baslar duyulmaya başlar. Liszt müziğinde dokuları kullanarak daha ilahi duyguları aktarır. Pentatonik motif arka planı oluştururken burada başka bir müzikal sembol daha vardır. Kilisenin sesini taklit eden ve tekrarlanan oktavlar, resmin bir düğün sahnesini canlandırdığını hayal etmemize imkan tanır. Liszt, müziğine,

sanatsal ikonasının bir türü olarak zil seslerini katar. Kilise çanlarının çağrışımını yapacak şekilde kullandığı bu zil sesleri, dinleyiciye bir düğün törenine katıldığı hissiyatını uyandırır. Liszt resmin biçimsel güzelliği ve dengeli strüktürüyle kendi müziği arasında bir ilişki çizmiştir.⁸⁵

Bu müzikal eserde Liszt, çoğu zaman bize resmin ne ile ilgili olduğunu doğrudan anlatmaz. Daha doğrusu o bizi, dini bir evlilik törenini deneyimletmek için aydınlatır. Raphael'in resmini tanımlamak değil de önemli olan bu müziğin duygusal ifadesidir. Liszt bu resmi tasvir etmemiş, bu sanat eseri karşısındaki hislerini kendi yorumuyla dile getirmiştir. Liszt müziğinde çeşitli müzikal sembollere, işitsel ikonaya, mecazi hikayeye ve sembolik çağrışımlara yer verir. İfadeyi güçlendiren bu semboller müzik ve resim arasında bir birlik oluşturur. Liszt, duygusal ifadeyi güçlendirmek adına dini müziklerle ilişkilendirilen Mi majör tonu, bu eserinde kullanır. Besteci bu eserinde Mi majörle başlayan ve Sol majörle devam eden iki temayı birleştirir. Tıpkı Raphael'in resminin iki yanını perspektif doğrultusunda ufuk çizgisinde birleştirdiği gibi, Liszt iki işitsel düzlemi bir araya getirir.⁸⁶

Romantik dönemin başlıca özelliklerinden olan başka ülkelerin tarihine ilgi duyma Liszt'te de varolmuştur. Bu ilgi Liszt'in gezgin bir besteci olarak tanımlanmasına yol açmıştır. Liszt gerçek güzelliği bulmak için yollara düşmüş, çeşitli ülkeleri gezmiş ve gezdiği ülkelerden bir şeyler katmıştır kendi sanatına ama en çok da İtalya gezisinden etkilenmiştir. 1861-1869 yılları arasında Roma'da yaşayan ve dini kitaplar yazan Liszt, rahiplik dersleri almıştır. *Meryemin Evlenmesi* resminden bu denli etkilenmesi, yaşadığı bunalımlar sonucu rahip olmaya karar vermesi ve dine yönelmesi sonucunda ortaya çıkmış olması muhtemeldir. Liszt, Raphael'in ideal güzelliği ve simetrisini müziğine yansıtmada başarılı bir yol çizmiştir. Kutsal içerikli bir sahnenin temsilini kutsal içerikli öğeler barındıran müziğiyle vermiş, hem biçimsel açıdan hem resmin içeriği bakımından Raphael'den

⁸⁵ Lai Ying LIU, Description As A Transmedial Mode Of Representation And Its Potential In Instrumental Music Explored Through A Study Of Musical Work Inspired By Paintings,101.

⁸⁶ Aida MARC, Analysis Of Expressive Elements In The Dante Sonata, 18.

etkilenmiştir. Raphael'in klasik Rönesans resminin bir getirisi olan sadelik denge ve zerafet gibi unsurlar, Liszt'in müziğine yansması açısından ilham verici niteliktedir.

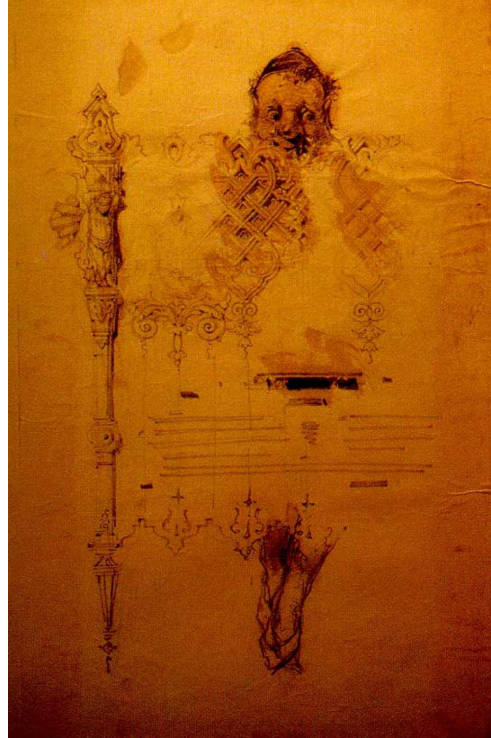
3.1.2. Modest Mussorgsky - Bir Sergiden Tablolar

Rus besteci Modest Mussorgsky'nin 1874 yılında, arkadaşı Viktor Hartmann'ın resimlerinden esinlenip yazdığı piyano eseridir. Mussorgsky bu eseri 1873 yılında ölen mimar ve ressam Viktor Hartmann'ın eserlerinden etkilenerek yazmıştır. Hartmann'ın genç yaşta ve aniden gelen ölümü Mussorgsky'yi derinden etkiler ve ölümünün birinci yılında sanatçı için düzenlenen bir sergiden yola çıkarak, unutulmaya başlayan Hartmann'ın eserlerini müziğiyle yaşatmaya karar verir. Mussorgsky çok sevdiği arkadaşının ölümü üzerine; 'Hartmann ölürken neden diğer yaratıklar yaşamını sürdürüyor ki' sözleriyle üzüntüsünü dile getirir. Yoğun duygularla yazdığı bu piyano eseri, sergideki on tablonun adını taşıyan bölümlerden oluşur. Mussorgsky bu eserini ünlü sanat eleştirmeni Stassov'a ithaf etmiştir. Sonradan izlenimci besteci Maurice Ravel bu piyano için yazılmış besteyi orkestraya uyarlar.

Mussorgsky, Hartmann'ın yapmış olduğu resimlerin her birine orijinallerinden yola çıkarak birer hikaye yazar. Hali hazırda kendi hikayesi bulunan illüstrasyonları, besteci müziğiyle tasvir ederken resimlerin akılda ve kulakta kalıcılığını sağlamış olur. Mussorgsky sergideki tabloların her birini, müziğinde ayrı ayrı hikayeler olarak betimleyerek her tabloda konu anlatımına gider. Besteci sergideki tabloları gerek biçim gerekse içerik bakımından notalarıyla betimleme yolunu seçer. Bizzat kendisinin gezip izlenimler edindiği ve düşlere daldığı bir sergiyi ve atmosferini dinleyiciye hissettirir.

Eserin başında ve tabloların arasında yer alan beş *Promenade (Gezinti)* bölümü resimden resime geçişi simgeler. Mussorgsky'nin sergi içinde gezerken kendisini simgeleyen bu bölümlerin adı Fransızca yürümek, gezinmek kelimesinden gelir.⁸⁷ Tablolar arasında gezinirken çalınan bu bölümler, bizi bir sonraki tabloya hazırlar niteliktedir ve bestecinin sergiyi dolaşırkenki hallerinden ipuçları verir. Mussorgsky bu bölümler için şöyle der: '*Promenade de benim fizyonomim canlansın istedim.*'⁸⁸ Gezintide 5/4 lük ve 6/4 lük sürekli değişen ritimler ve marş benzeri ana tema sayesinde tablolar dinleyicilerin aklında daha kolay kalır. Mussorgsky'nin piyano eserinin sıralaması şu şekildedir:

1.Gnomus (Cüce) : Stassov' a göre bu bölümde bir cücenin takma bacağıyla acemice yürümesi resmedilmiştir. Cücenin aksak hareketleri melodik olarak uzun sıçramalar ve sıkça kullanılan ritm değişiklikleriyle anlatılır. 3/4 lük ölçüde çarpık bacaklarıyla canlı ve komik yürüyüşü betimlenir.



Resim 17. Viktor Hartmann, *Gnomus*

⁸⁷ Furkan ÖZYAZICI, Mussorgsky'nin Bir Sergiden Tablolar İsimli Eserinin İncelenmesi ve Fransız Empresyonizmine Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, 50.

⁸⁸ İrkin AKTÜZE, **Müziği Okumak**, 1609.

2. Il Vecchio Castello (Eski Şato) : Hartmann bu resimde İtalya' da eski bir ortaçağ kalesinde yüksek duvarların dibinde lavta eşliğinde şarkı söyleyen troubadourları resmetmiştir. Mussorgsky burada eski Rus halk şarkılarından esinlenmiştir. Bölüm orta hızda, şarkı söyler biçimde ve hüzünlüdür. Mussorgsky insan sesini, müziğinde oldukça belirgin bir biçimde notalarıyla ifade etmiştir.



Resim 18. Victor Hartmann, *Vecchio Castello*

3. Les Tuilleries (Tuilleries Bahçesi) : Olay Paris' teki Tuilleries Sarayı'nda geçmektedir. Orta tempoda sarayın ünlü bahçelerinde dadılarıyla beraber oynayan, tartışan, gürültü yapan çocuklar canlandırılır. Mussorgsky çocukların neşesini ve cıvıldaşmalarını yansıtır.



Resim 19. Victor Hartmann, *Les Tuilleries (Tuilleries Bahçesi)*

4.Bydlo (Öküz Arabası) : Büyük tekerlekleri olan bir Polonya kağnısı resmedilir. Çamur içinde bata çıka yol alan araba ve köylülerin bütün olumsuz şartlara rağmen neşelerini kaybetmeden türküler söylemeleri betimlenir. Orta hızda ve ağırbaşlı 2/4 lük ölçüdedir. Bu ağır öküz arabası gürültülü bir kağnı gibi güçlü baslar eşliğinde arabayı süren köylünün söylediği halk şarkısıyla duyurulur.



Resim 20. Viktor Hartmann, *Bydlo*, (*Öküz Arabası*) , Kağıt Üzerine Karakalem

5. Ballet of the Chicks in Their Shells (Civcivlerin Dansı) : Hartmann bu tabloyu ünlü koreograf Petipa'nın *Trilby* adlı balesi için taslak olarak hazırlamıştır. Resimde fantastik bir yumurta kostümü, bir kanarya kafasını andıran bir başlık çizilmiştir. Çizim bir cepheden ve bir profil görüntüden oluşur. Mussorgsky'nin müziği bu civcivlerin yumurtadan çıkmaları sırasında çıkardıkları heyecanlı ve yoğun sesleri hayal etmemize yardımcı olur.



Resim 21. Viktor Hartmann, *Trilby Balesi için suluboya eskiz*, 17.6 x 25.3 cm, 1871, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Academy of Sciences, St. Petersburg.

6.Samuel Goldenberg ve Schmuyle (İki Yahudi) : Mussorgsky'nin etkilendiği bu tablo, biri zengin diğeri fakir olan iki Polonya Yahudisini simgeler. Zengin olan kendinden emin duruşlu ve güzel giysilidir. Fakir ise kim bilir içinde ne taşıdığı çantasıyla bir köşe başında otururken yalnız ve üzgün bir haldedir. Mussorgsky iki Yahudinin arasında geçen diyalogu ritm ögesiyle 4/4 lük ölçüde anlatır. Zengin olanın kendine güvenli tavrı ve konuşması, fakir olanın titrek sesi ve diz çökmüş yalvaran hali ile, Hartmann'ın resimle ifade ettiğini, Mussorgsky müziğiyle ifade eder.

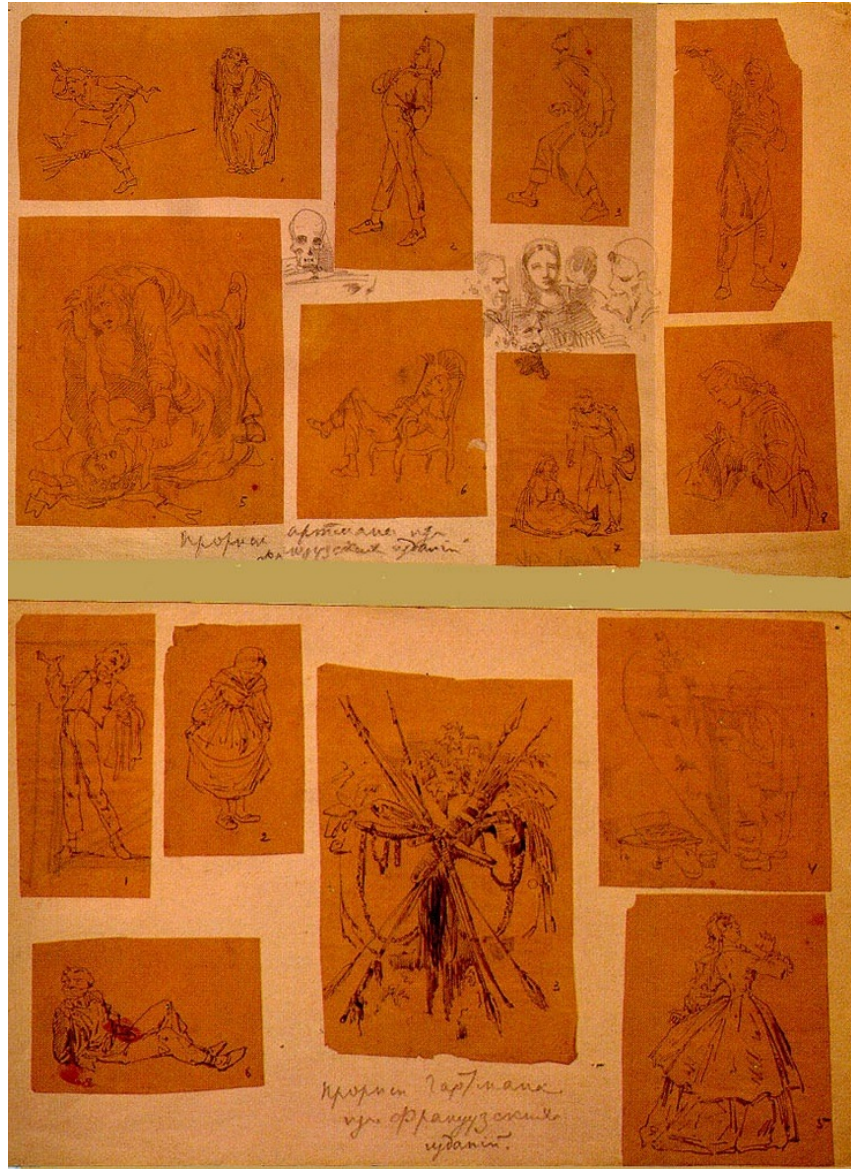


Resim 22. Viktor Hartmann, *Zengin Yahudi*



Resim 23. Victor Hartmann, *Fakir Yahudi*

7. Limoges, The Market Place (Pazar Yeri) : Pazarda alışveriş yapan kadınların canlı tempoda ve hızlı ritimlerle çekişmeleri ve dedikoduları sürekli bir devinim halinde yansıtılır. Bölümün sonunda hepsi bir ağızdan konuşuyormuş izlenimi yaratmak için gürültülü bir orkestrasyona başvurur Mussorgsky. Bölüme genel anlamda hakim olan forte sesler pazar yerinin hengamesini canlandırır.



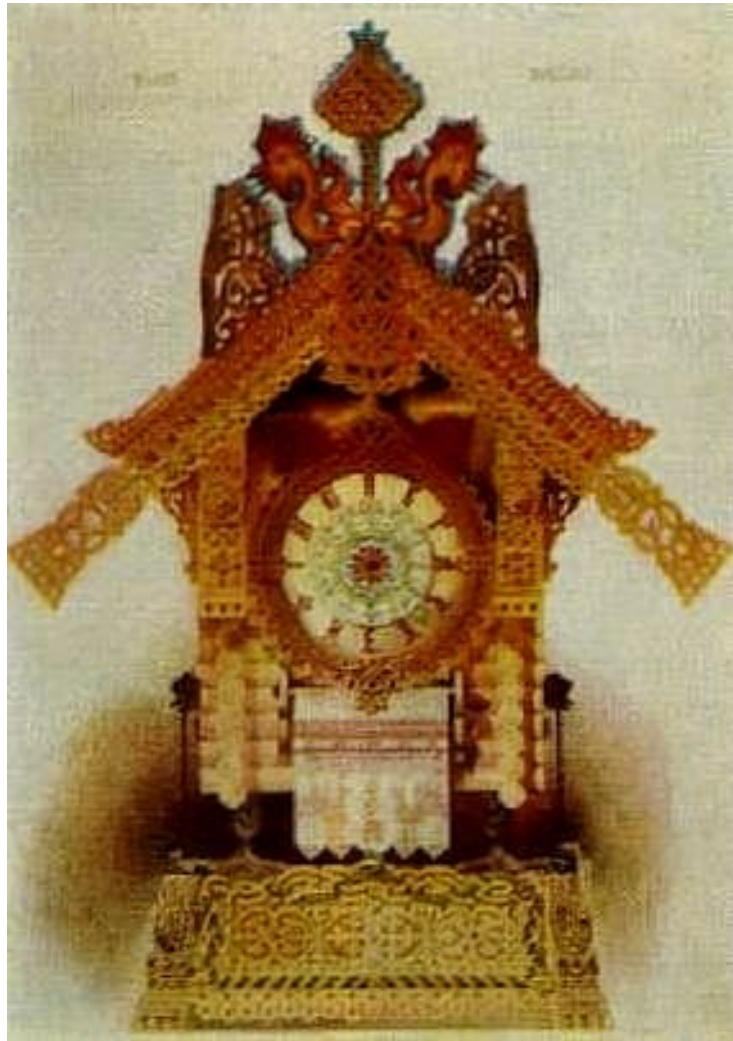
Resim 24. Victor Hartmann, *Limoges, (pazar Yerinde Bağıran Kadınlar)*

8.Catacombue, Sepulcrum Romanum (Yeraltı Mezarlığı) : Bu tablo oldukça kasvetli, ürkütücü ve klostrofobiktir. Bu tabloda Hartmann elinde lambayla bir Paris katatombunu gezerken resmetmiştir kendisini. Ağır tempoda canlandırılan yeraltı mezarlıkları karanlık ve korkutucudur. Mezarların ürkütücü atmosferi bizi içine çekerken ağır ritm ve uzayan sesler ortamın havasını daha da karanlıklaştırır. Akorlar belli bir armoni oluşturmazlar, bunun yerine değişen, parça parça uyum oluşturan sesleri sergilerler. Hartmann'ın bu tablosundaki karanlığın içinde parlayan fener ışığının bölge bölge mekanı aydınlatması, Mussorgsky'nin müziğinde akorların değişmesi şeklinde karşımıza çıkar. Mussorgsky sadece gördüğü resimlerin etkisinde kalmamış aynı zamanda biçimsel olarak da bu resimlerin müzikteki karşılığını yakalamaya çalışmıştır.



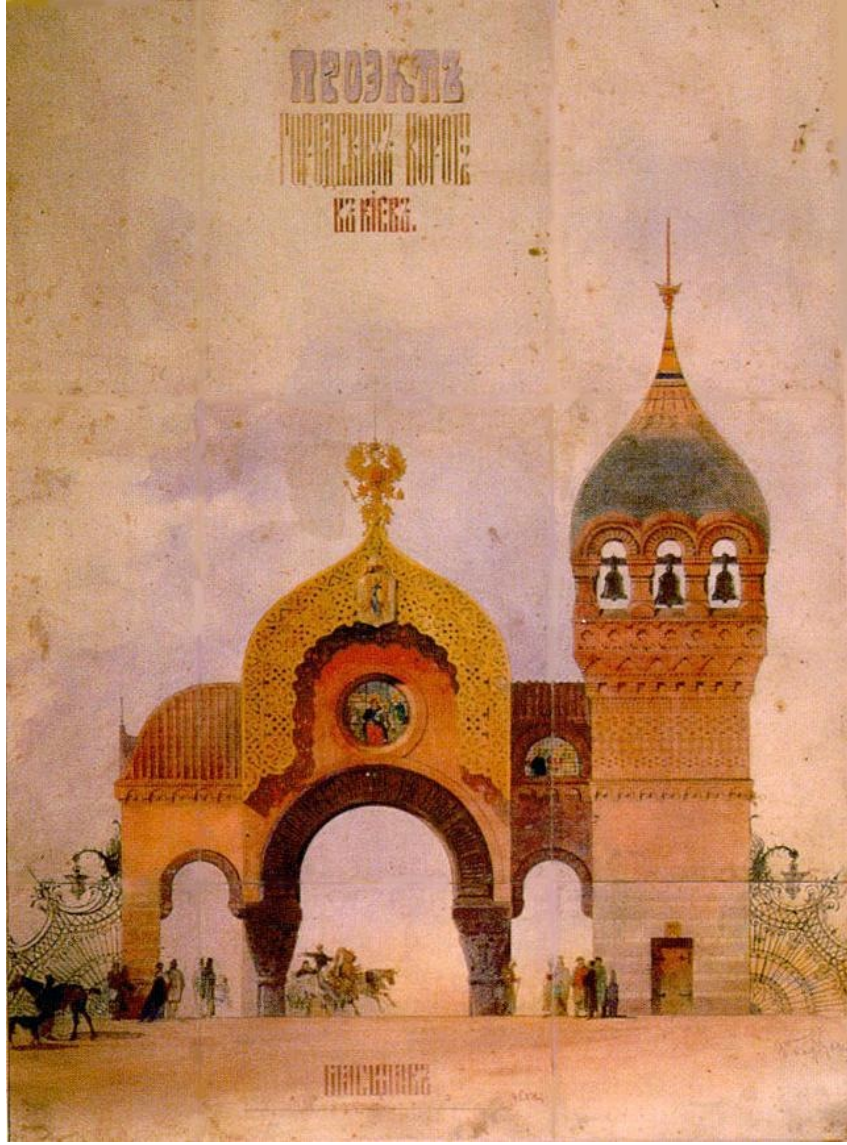
Resim 25. Viktor Hartmann, *The Paris Catacombs*, Suluboya, 17 x 12.9 cm, The Russian Museum Sint-Petersburg

9.Baba-Yaga: Hartmann bu resminde Rus halk efsanelerinin büyücüsü Baba Yaga'nın ormanın içindeki kulübesini fantastik bir biçimde resmeder. Baba Yaga tavuk ayaklarından destek alan bir kulübede yaşar ve havanda öğüttüğü insan kafalarını yer. Mussorgsky, büyücüyü kızgın ve hızlı tempoda 2/4 lük ölçüde ve ürkütücü ritmlerle uçan bir cadı olarak canlandırır.



Resim 26. Victor Hartmann, *Baba Yaga*

10.The Great Gate of Kiev (Kiev Kapısı) : Hartmann'ın tasarladığı bu kapı hayata geçirilmemiştir fakat oldukça beğeni kazanmıştır. Geleneksel Rus motifleriyle süslenmiş bu taş kapı, devasa sütunların içinde tasarlanmıştır ve bu kapının içinde dev bir kilise hayal etmiştir Hartmann. Mussorgsky de bu çizimler doğrultusunda eserini görkemli akorlar ve çan sesleriyle törensel bir hava yaratacak şekilde bestelemiştir. Bu heybetli ve törensel akorlar mimarinin güzelliğini ortaya çıkararak yapıyı ayakta tutar. Aralardaki *Promenade* (Gezinti) temasıyla karışan bu bölüm ağırlaşarak son bulur.



Resim 27. Viktor Hartmann, *Plan for a City Gate in Kiev*, Suluboya, 42,9 x 60,8 cm, Pushkin House St. Petersburg, 1869

19. yüzyılın ikinci yarısında Rusya’da ulusalcılık sanatçıları bir araya getirir. Akımın sonunda milli duyguların ön plana çıkması edebiyat, müzik ve resimi de etkilemiştir. Puşkin, Dostoyevski, Turgenyev ve Gogol gibi yazarların eserlerinde Rus folklorü ve halk yaşantısıyla ilgili konuları işlemeleri Rus bestecilerinde ve ressamlarında da görülür. Hartmann ve Mussorgsky’nin eserlerinde bu folklerden faydalanmaları tesadüf değildir.

Mussorgsky konuşmayı notalara dökabilen ifadeci bir bestecidir. Döneminde hakim olan romantizm akımından ziyade gerçek yaşamdan kesitleri betimler. Bu tavrı romantizmden kopuşu ve empresyonizme açtığı kapıları gösterir. İki Yahudinin karşılıklı konuşması, pazar yerindeki bağışmalar, çocukların gürültülü oyunları, Kiev kapılarında şarkılar söyleyen insanlar, Mussorgsky tarafından seslerin notaya dökülmesi sonucunda hissedilir. Bestecinin, yazılı ve sözlü metin olmadan sadece notalarla (melodi ve ritmlerle) bu diyalogları duyurduğu için bu eserine sözsüz opera bile diyebiliriz. Mussorgsky yalnızca çok sevdiği arkadaşının resimlerinden duygusal anlamda etkilenmekle kalmayıp Hartmann’ın biçimsel öğelerini *Catacombue* ve *Pazar Yeri* bölümlerinde olduğu gibi müziğine taşımayı başarmıştır.

3.1.3. Sergei Rachmaninoff - Ölüler Adası

Sembolizm ilk kez Avrupa’da 1885-1910 yılları arasında edebiyatta, şiirde Gerçekçilik (Parnasizm)’e ve tüm Avrupa sanatına empoze edilmiş Pozitivizm hakimiyetine tepki olarak doğar. Pozitivizmin etkisiyle sanat, gerçekliği ya da maddi dünyanın gerçek bir temsilini çoğaltmayı amaçlamıştır. Bu nedenle sanatçılar ve bilim adamları benzer formlar ve doğal olayların benzer yaklaşımlarını keşfetmeye çalışmışlardır. Gerçekçiliğin bu çeşidi yüz yıldır sanat alanına hakim durumdadır. 19. yüzyılın sonuna doğru Sembolizm, görünür gerçekliğin ötesinde tamamen farklı yeni bir bakış açısıyla dünyayı tasvir etmeye çalışmıştır. Dolayısıyla 19. yüzyılın sonuna

doğru bu sanat anti materyalist ve anti rasyonalist bir eğilim olarak nitelendirilmiştir.⁸⁹

Sembolik sanat pozitivizm ve rasyonalizme tepki olarak 19. yuzyılın sonunda ortaya çıkan bir hareket olmuştur. Özellikle iki sanayi devriminden sonra Avrupa'da sosyal değişiklikler ortaya çıkmıştır. Hızlı toplumsal ve teknolojik gelişmeler toplum içinde büyük korkular uyandırmıştır. Bu nedenden dolayı Sembolist sanatçılar bu çıkmaz durumdan kaçmak istemiş, antik dünyaya dönüş için bir topya arayışına girmişlerdir. Sonuç olarak Yunan mitolojisindeki kırsal sakin manzara ve barış diyarı düşüncesi Sembolist sanatçılar tarafından, bu sosyal değişimlerin getirdiği baskılardan kaçmak için kullanılmıştır.⁹⁰ Sembolist ressamlar sanatlarında, dünyanın fiziksel ve maddi özelliklerinden ziyade, duygusal deneyimlerini vurgulamışlardır. Sembolistlerin temel özelliklerinden biri dünyeviliğin ötesinde bulunan maneviyat ve platonik ideal dünya kavramıdır.⁹¹ Sembolistler ruh üzerinde dururlar ve tamamen hayali, dolayısıyla gerekdişidirler. Sembolistlerin görüntüleri gerçek anlamların ötesinde, bilinci daha derin ya da daha yüksek bir seviyeye taşırlar. Diğer bir deyişle Sembolik sanatçılar fiziksel nesnelere taklit etmek yerine, kendilerini ifade ederken resmin elemanlarından; renk, çizgi, ışık ve gölge kullanırlar. Sembolist ressamlar dünyevi gerçekliğin arkasında daha derin bir Şey olduğuna inandıkları için geleneksel ikonografiyi reddeder ve onu edebi nesnelere tanımlanmasının ötesindeki fikir ifadeleriyle değiştirirler.⁹² Bu yoğun manevi hissiyatlı dini konular, Sembolist ressamlar tarafından oldukça benimsenmiştir. Bunun yanı sıra yaşam ve ölüm gibi felsefi sorunlar üzerinde durmuşlardır. Onlar genellikle kabuslar, yaratıklar, rüya ve hayali manzaralar gibi temalara odaklanmışlardır.

⁸⁹ I. CHİLVERS - J. GLAVES- Smith. "Symbolism," in A Dictionary of Modern and Contemporary Art

⁹⁰ THOMSON, RİCHARD, vd. , Van Gogh to Kandinsky: Symbolist Landscape in Europe 1880-1910, 41.

⁹¹ Julius KAPLAN. "Symbolism,"

⁹² Lai Ying LİU, Description as a transmedial mode of representation and its potential in instrumental music explored through a study of musical work inspired by paintings, 231.



Resim 28. Arnold Böcklin, *Die Toteninsel (Island of Dead)* , 1880, İlk Versiyon, Basel Kunstmuseum



Resim 29. Arnold Böcklin, *Die Toteninsel (Island of Dead)* , 1880, 2. Versiyon, Metropolitan Museum of Art



Resim 30. Arnold Böcklin, *Die Toteninsel (Island of Dead)* , 1883, 3. Versiyon, Alte National Galerie, Berlin



Resim 31. Arnold Böcklin, *Die Toteninsel (Island of Dead)* , 1884, 4. Versiyon, Rachmaninoff'un Etkilendiği Resim



Resim 32. Arnold Böcklin, *Die Toteninsel (Island of Dead)* , 1886, 5. Versiyon, Museum der bildenden Künste Leipzig

Arnold Böcklin 1827 yılında Basel'de doğar. İlk dönem resimlerinde daha çok romantizm etkileri görülür. İtalya'da yaşadığı uzun süre boyunca Antik Roma ve Yunan kültüründen beslenmiştir. Sanat çevresinde sembolizmin sanatsal ifadesini tanıtmış, 19. yüzyılın ünlü sembolist ressamlarından olmuştur. 18.yüzyılın resimsel geleneğini izleyerek kariyerine manzara ressamı olarak başlamıştır. Kayaları, denizleri, ağaçları büyük bir duygusallıkla resmetmiştir. Resimlerinde bir doğabilimci titizliğiyle romantik tarzın güçlü etkileri hissedilmeye başlanır. Peyzaj sahneleri atmosferik ve karamsardır. Renklerin etkili kullanımı ve ışık gölge arasındaki etkileşim aracılığıyla yaptığı resimlerinde uhrevi etkiler elde etmek istemiştir. Eserlerindeki neo romantik stili, tutkulu bir şekilde doğayı benimsetme

eğilimi sergiler ve birçok yönden onun bu tarzı duygusallıkla manzaranın harmanlanması temeline dayanmaktadır.⁹³

Böcklin'in ilk erken eserleri lirik natüralizmle bağdaştırılır. Yirmi üç yaşındayken İtalya'ya gider ve tercihi figür kompozisyonları, mitolojik konular ve ruhsal yaklaşımlara kayar. 1850'li yılların sonlarına doğru genellikle mitolojik ve ruhsal içerikli çeşitli duygudurum resimleri yapmaya başlar. Onun çizgi ve renklerle yaptığı ruhsal lirizmi, manzara resimlerinin içindeki ruhsallıkla mitolojik figürleri birleştirmesi 19. yüzyılda Sembolizm'i temsil eder.⁹⁴ Onun resimleri antikitenin mitsel dünyasına açılan kapılar gibidir. Betimlediği sahneler çoğu kez klasik mimari öğeler içindeki mitolojik karakterlerle ilgilidir. Konu seçimi genellikle ölüm teması etrafında gelişen melankolik bir hava taşır. Böcklin'in bu sembolik dili ve rüyalar alemi yaklaşımı, kendinden sonraki Dali, Chirico ve Max Ernst gibi sürrealist ressamı etkiler. Sanat eleştirmeni Muther, Böcklin hakkında şöyle yazar: 'Richard Wagner'in daha önce hiçbir ustanın tutuşturamadığı ölçüde bir ışık parıltısıyla müzikte ses renklerini kullandığı bir dönemde, Böcklin'in renk senfonileri çarpıcı bir orkestra seli halinde akar. Birçok tablosu öylesine parlaktır ki, göz onların ihtişamına ulaşmaktan asla bıkmaz. Nitekim sonraki kuşaklar onu yüzyılın en büyük renk-sairlerinden biri olarak görmüş ve ressama saygı duymuştur.'⁹⁵

Böcklin başta Rachmaninoff olmak üzere daha birçok sanatçıyı etkilemiştir. Dali, Michael Sowa, Fabrizio Clerici, James Gleeson gibi ressamlar *Ölümler Adası*'nın parodilerini yapmışlardır. August Strindberg'in tiyatro oyunu *Hayalet Sonata* melankolik bir müzik eşliğinde *Ölümler Adası* resminin görüntüsüyle sona erer. Val Lewton 1945 yılında *Ölümler Adası*'ndan esinlenerek bir korku filmi yapmıştır.⁹⁶

⁹³ S. MARCHAND - D. LINDENFELD vd., Germany at the Fin De Siecle, Culture, Politics & Ideas, 139.

⁹⁴ Michael GIBSON, The Symbolists, 80.

⁹⁵ **1000 Muhteşem Resim**, Çev. Nurettin Elhüseyni, 347.

⁹⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Böcklin

Böcklin'in sembolik işlerinin arasında *The Island of Dead (Die Toteninsel)* önemli bir yere sahiptir ve 19. yüzyılın sonlarında çok sayıda röprodüksiyonu yapılan popüler bir iştir. 1880 ve 1886 yılları arasında Böcklin, bu resmin beş farklı sürümünü yapmıştır fakat orijinali kocasının ölümünün ardından rüyalar hakkında bir resim talep eden Marie Berna için üretilmiştir. *The Island of Dead* diğer resimleri gibi gerçekten sembolist doğanın bir çeşit ruh hali yansımasıdır. Resmin doğadan bir sahne içermesine rağmen, diğer Sembolist sanatçılar gibi Böcklin de kendi bakış açısını ve öznelliğini yansıtmıştır. Bu resimde sanatçı kendi ruh halini gerçeğin reddi şeklinde resmine yansıtmış ve kompozisyonu hareketsizlik ve sessizlik üzerine kurmuştur.

İlk bakışta resimde karanlık bir deniz ve uzun kayalıklar göze çarpar. Ortada ise mezarlıkların geleneksel sembolü olan ince ve uzun selvi ağaçları mevcuttur. Bu sakin su, karanlık gökyüzü, kayalıklarla çevrili bir ada ve uzun selvi ağaçları kasvetli bir şekilde doğal dünyayı betimler. Bu görsel unsurlar, teknedeki beyaz figüre dramatik bir arka plan sağlayan kontrast, ölümün sembollerinden olan tabut, karamsar bir ruh halini yansıtır. Adada insan ve hayvan yaşantısına dair hiç bir işaret yoktur. Tamamıyla yalnız, kimsenin daha önce görmediği ve izole edilmiş bir adadır bu. Resimde denizin ortasında kürekçi tarafından kullanılan küçük bir bot görünür.

Suyun hareketinden de anlaşılacağı üzere bu bot sessiz ve yavaş ilerlemektedir. Bu küçük botta beyazlar içindeki figür tabut olarak nitelendirilen beyaz bir kutunun önünde duruyordur. Sanat yorumcuları bu sahneyi Yunan mitolojisindeki River Styx'le ilişkilendirir. Mitolojiye göre bu, ruhların yeraltına inerken geçtikleri nehirdir. Böcklin resim hakkında açıkça bilgi vermemesine karşın, eleştirmenler bu resimdeki figürü Yunan efsanelerindeki yeraltı nehrine inerken ölünün ruhunu taşıyan bir kayıkçı olan Charon olarak nitelendirirler. Böcklin genellikle resimlerinde mitolojik figürleri kullanmıştır.⁹⁷

⁹⁷ S. Marchand - D. Lindenfeld vd, Germany at the Fin De Siecle, Culture, Politics & Ideas, 157.

Resimdeki baskın elemanlar; uzun boylu kayalar, sakin bir deniz, gökyüzüne uzanan selviler, karanlık ve kasvetli bir gökyüzü, izleyiciye ölümün gerçekliğini hissettirir. Böcklin çok fazla dramatik ya da doğüstü görsel öğeler olmadan, melankolik bir ruh halini ulaştırır izleyiciye. Kompozisyon sessiz, ağırbaşlı, görkemli ve usul bir yalnızlığa dayanır. Adanın anıtsallığına oranla teknenin boyutu ve sadeliğindeki karşıtlıklar ifadeyi daha da güçlendirir.

Sergei Rachmaninoff 1907 yılında Paris'te açılan bir sergide Böcklin'in *The Island of Dead (Die Toteninsel)* adlı resminin siyah beyaz bir röprodüksiyonunu görmesi üzerine çok etkilenir ve bu senfonik şiiri yazmaya karar verir. Hatta bu resmin orijinalini görünce siyah beyaz versiyonunu görmemiş olsaydım asla bu eseri yazmazdım der. Rachmaninoff'un genel olarak karanlık ve kederli kompozisyonlarına bakınca neden Böcklin'den etkilendiği rahatça anlaşılabilir. *Ölüler Adası*'nın tipik renk armonileri orkestrasyonu Rimski Korsakov'dan esinlemedir. Bu eserin, orkestral dokunun çeşitliliği ve müziğin gücünü zenginleştiren bir yapısı vardır. Rachmaninoff'un etkili doku ustalığı ve orkestral renkleri ile bu işin duygusal gücü son derece etkilidir. *Ölüler Adası*'nda gösterildiği gibi Rachmaninoff'un orkestrasyonundaki becerileri ve duygusal tonları sanat yorumcuları tarafından olağanüstü ve olumlu bulunmaktadır. *Ölüler Adası* genel yapısıyla üç tematik bağlantılı bölüm içerir. Birinci bölümde Gregoryen ilahilerinden kaynaklanan bir motif bulunur ve eser açık formdadır.

Rachmaninoff eseri hakkında şöyle der: 'Ben eserimi oluştururken son zamanlarda okuduğum aklımda kalan bir kitaptan ya da güzel bir resimden ya da bir şiirden ilham alıyorum. Bazen, ilhamımın kaynağının açıklaması olmadan, notalara dökerek dönüştürmek istediğim aklımdaki belli bir hikaye hafızamda canlanır. Benim besteleme sürecim yavaş ilerler. Ben ülkede uzun yürüyüşlere çıkarım. Gözlerim ışığın keskin kıvılcımlarını yakalar, kulaklarım ormandaki ağaçların hışırtılarını duyar ya da ufukta güneşin batışını izlerim ve bütünüyle büyüyen sesleri işitirim.

Ölüler Adası'nın nasıl ortaya çıktığını söylemek güç...Onu yazmaya nasıl başladığımı söylemek zor...O benimle beraber, içimden geldi ve yazıya döktüm.⁹⁸

Eser üç bölümden oluşur. Açılış Lento ile yapılır 5/4 lük ritimle deniz tasviri görünür. Usul ve karanlık olan bu bölüm sessiz çello ve arp tarafından başlar. Bu bölüm yavaş cenaze marşlarını anımsatır. Adaya yaklaşırken müzik doruğa doğru çıkmaya, şiddetlenmeye başlar. İkinci bölüm; Tranquillo olarak işaretlenmiştir, 3/4 lük zaman içinde sık sık adayı temsil eder. İngiliz kornoları tarafından sunulan bu tema umutsuz bir ruh halini güçlendirir. Müziğin temposu artarak ilerlerken orkestra renkleri huzursuz ve yoğun bir hal kazanır. Üçüncü bölüm; 4/4 lük zaman içinde Largo ölümün kendisi çıkagelir. Doruğa ulaşan müzikten sonra başlangıçtaki tema duyulur ve yavaşça müzik kaybolur. Rachmaninoff'un zamanın ya da ölüm ve yaşamın döngüsellikini vurgulamak adına başlangıçtaki temayı duyurduğunu anlayabiliriz. Şiddetli vuran akorlar doruk noktasındayken daha ürpertici bir titremeyle yapılan Gregoryen ezgiler başlar. Aniden gelen bir mutluluk içinde nefesli sazlar bir rüzgar efekti verir. Görev tamamlanmıştır artık, ruhun adaya ulaşması yakındır ve dalgalar giderek yavaşlarken müzik de son bulur.

Açılış "Lento"

Açılış Lento ile yapılır 5/4 lük ritimle deniz tasviri görünür. Usul ve karanlıktır bu bölüm. Müzik sessiz çello ve arp tarafından başlar. Bu bölüm yavaş cenaze marşlarını anımsatır. Adaya yaklaşırken müzik doruğa doğru çıkmaya şiddetlenmeye başlar.

İkinci Bölüm "Tranquillo"

İkinci bölüm; Tranquillo olarak işaretlenmiştir, 3/4 lük zaman içinde sık sık adayı temsil eder. İngiliz kornoları tarafından sunulan bu tema umutsuz bir ruh halini güçlendirir. Müziğin temposu artarak ilerlerken orkestra renkleri huzursuz ve yoğun

⁹⁸ James M. KELLER, Program Notları, New York Philharmonic Orchestra

bir hal kazanır. Sahnenin acıklı ruh halinden anlaşılacağı üzere müzik renksiz ve minör tonlar hakimdir.

Hafif ve kasvetli bir atmosfer dinleyiciye duyurulur. Tahta üflemelilerle başlayan müzik kademeli bir melodi oluşturur. Bunun dışında gel git hareketi suyun akışını güçlendirir. Tonik pedal sistem statik bir arkaplan armonisi oluşturmak için kullanılır. Pedal buğulu bir atmosfer, bir sis perdesi yaratmak için Debussy'nin de kullandığı bir tekniktir. İlk duyulan korno sesi olur ve obua duyulduktan sonra tüm orkestra devreye girer. Dramatik etkiyi elde edebilmek için tahta üflemelilerin aynı motifleri İngiliz kornoları tarafından takip edilir. Sonunda kornolarla oluşturulan güçlü bir tınıyla bu bölüm tamamlanır. Motif tekrar duyulduğunda kasvetli müzik bize su sahnesinin görüntüsünü verir. Sonraki bölüm minör tonlarla devam ederken yoğun doku ve ses şiddeti artar. 5/8'lik motif daha sonra azalmaya başlar ve müzik daha yumuşak hale gelir. Daha sonra kemanlar ve tahta üflemeliler kesik kesik duyulmaya başlar. Flüt ve obua arasındaki kesik kesik duyulan diyaloga keman da katılır. Kemanlar için uzun ve tiz akışlı bir melodi hakimdir. Bu bölümde başka ürpertici yeni bir sahne karşısına çıkar dinleyicinin.

Üçüncü Bölüm "Largo"

Üçüncü bölümde; 4/4'lük zaman içinde ölümün kendisi çıkagelir. Doruğa ulaşan müzikten sonra başlangıçtaki tema duyulur ve yavaşça müzik kaybolur. Rachmaninoff'un zamanın ya da ölüm ve yaşamın döngüselliğini vurgulamak adına başlangıçtaki temayı duyurduğunu anlayabiliriz. Üçüncü bölüm daha romantik etkiler taşır ve majör tonlardadır. Ruh hali ve atmosfer birinci bölüme göre önemli bir kontrast oluşturur. Tutkulu ve samimi atmosferiyle lirik müzik bu kontrastı destekler. Yaylılar ve tahta üflemelilerle güçlendirilen bu tema armoniye uyum sağlar. Daha sonra lirik melodi sertleşir ve dinamik bir etkiye sahip olur. Duygular daha fazla dramatikleşir. Müzik yeniden yoğunluk kazanır ve zirveye ulaşınca kadar devam eder. Uzun duraklamalar ve hareketsizlik içindeki sahneler bir rüyanın içinde olduğumuzu hissettirir. Ölüm teması giderek artarken klarinet ve solo keman

duyulur. Nihayetinde ilk bölümün karanlık su teması tekrar ortaya çıkar. Şiddetli vuran akorlar doruk noktasındayken daha ürpertici bir titremeye yapılan Gregoryen ezgiler başlar. Aniden gelen bir mutluluk içinde nefesli sazlar bir rüzgar efekti verir. Görev tamamlanmıştır artık, ruhun adaya ulaşması yakındır ve dalgalar giderek yavaşlarken müzik de son bulur. Bu bölüm belki de yaşam ve ölümü kucaklayan, ölümden sonra gerçekleşecek olayların farklı aşamalarını temsil eder.⁹⁹

Ölüler Adası anlatımcı niteliklere sahip bir eserdir. Rachmaninoff 20 dakikalık karmaşık müziğinde Böcklin'in resimde anlatmak istediğini, rüyalar alemi, gerçekliğin ötesindeki duyguları bize duyurur. Başlık ve resim zaten güçlü sözel ve görsel anlatıcı çerçevesinde sunulmuştur. Rachmaninoff da bu görsel gücün tesiri altında kalmıştır. *Ölüler Adası*, ressam tarafından oluşturulan hayali bir yer ya da Yunan mitolojisindeki öldükten sonra gidilen yer olarak nitelendirildiğinde Rachmaninoff'un anlatıcı müziği dinleyenler için güçlü bir haz sağlar. Rachmaninoff ölümün gerçekliğini inişli çıkışlı müziğiyle verirken yer yer durma noktasına gelen, suyun sakinliğini ve ölümün hafifliğini, Böcklin'in yaptığı gibi karşıtlıkları kullanarak sağlamıştır. Yumuşak ve kederli dinamiklerin tamamı dinleyiciye kasvetli ve mistik bir atmosferi deneyimletir. Teknenin adaya yaklaşmasını büyüyen müzikle ifade ederken Rachmaninoff, tempo hızlanır ve doku kalınlaşır. Melodideki bu hızlanan tempo dünyevi ömrünün sonuna geldiğini kabul etmeyen ruhun mücadelesi olarak yorumlanabilir.¹⁰⁰ Bütün bu mücadeleden sonra ani bir duraklama takip eder. Bu noktada ruhun ölümler adasına ulaştığı anlaşılmaktadır. Rachmaninoff'un sürekli gerilimi ve dinamizmi ölüm ve yaşam arasındaki mücadeleyi gözler önüne sererken, Böcklin'in ölüm ve yaşamı tasvir etmede kullandığı ışık-gölge, renk ve oran-orantı gerilimine atıfta bulunur.

Rachmaninoff müziğini oluştururken Böcklin'in kullandığı gibi karşıtlıklar ve kontrastlardan yararlanır. İlk bölümde su ve ölüm motifleri hakimdir. İkinci bölümde

⁹⁹ Lai Ying LIU, Description as a transmedial mode of representation and its potential in instrumental music explored through a study of musical work inspired by paintings, 253.

¹⁰⁰ A.g.m. 232,243.

başka bir kontrast temayla yer değiştirilir. Bu yeni tema ikinci bölümde daha kesin bir melodi içerir. Resmin siyah beyaz versiyonu daha duygusal ve melankolik bir hava taşıdığı için Rachmaninoff'u bu denli etkilemiştir.

Rachmaninoff Rus Devrimin'den sonra önce İsviçre'ye sonra Amerika'ya yerleşmek zorunda kalmıştır. Kendisi Post-romantik olarak nitelendirilir. Eserlerinde ağır basan melankolik öğeler, vatanından ayrılışının bir yansıması olarak nitelendirilebilir. Müziğini yaparken, orijinal olmak, romantik olmak ya da herhangi bir şey olmak için bilinçli bir çaba sarfetmediğini söylerken tamamen içinden gelenleri, yoğun duygularını aktarmaya çalışır. Onun bu duygusal yaklaşımı ve ülkesinden uzaklarda yabancılaşması, eserlerindeki karamsarlık, romantik olarak kategorilendirilmesine sebep olmuştur. Böcklin'in İsviçre'li oluşu ve Rachmaninoff'un bir dönem İsviçre'de yaşamış olması, ikisinin de eserlerinde post-romantik etkilerin olması ve ikisinin de duygularını dile getirmede anlatımcı ve sembolist bir tavır takınmaları bu iki sanatçıyı birbirine yakınlaştıran unsurlar arasındadır. Böcklin'in işlerine egemen olan fantastik ve melankolik dünya, Rachmaninoff'un müzikal ifadesiyle pekişir.

3.2. 20. Yüzyıla Geçerken

19. yüzyılda sanat ve zanaatın ayrılmasıyla bireyselleşen sanatlar, 20. yüzyıla doğru sanatsal anlamda tartışılan ve fikir alışverişinde bulunulan ortamların oluşmasıyla, ilham kaynaklarını birbirlerine doğru çevirmeye başlarlar. Örneğin; art izlenimci Van Gogh, Gauguin, Whistler gibi ressamın eserlerinde sıklıkla müzikal ifadelerden bahsetmesi ve eserlerinin adlarını koyarken müzik terimlerinden faydalanmaları bu tarihe denk gelir. İzlenimcilik akımının etkisi Debussy'nin

müziğinde görülürken, besteci ilhamını izlenimci ressamın eserlerinden ve izlenimciliğin ilkelerinden alarak oluşturur. Ottorino Respighi, Igor Stravinsky ve Paul Hindemith 19. yüzyılın sonlarına doğru başlayan karşılıklı etkileşim ve yaklaşma sonucu bir resimden ilham alarak beste yapan sanatçılardan birkaçıdır.

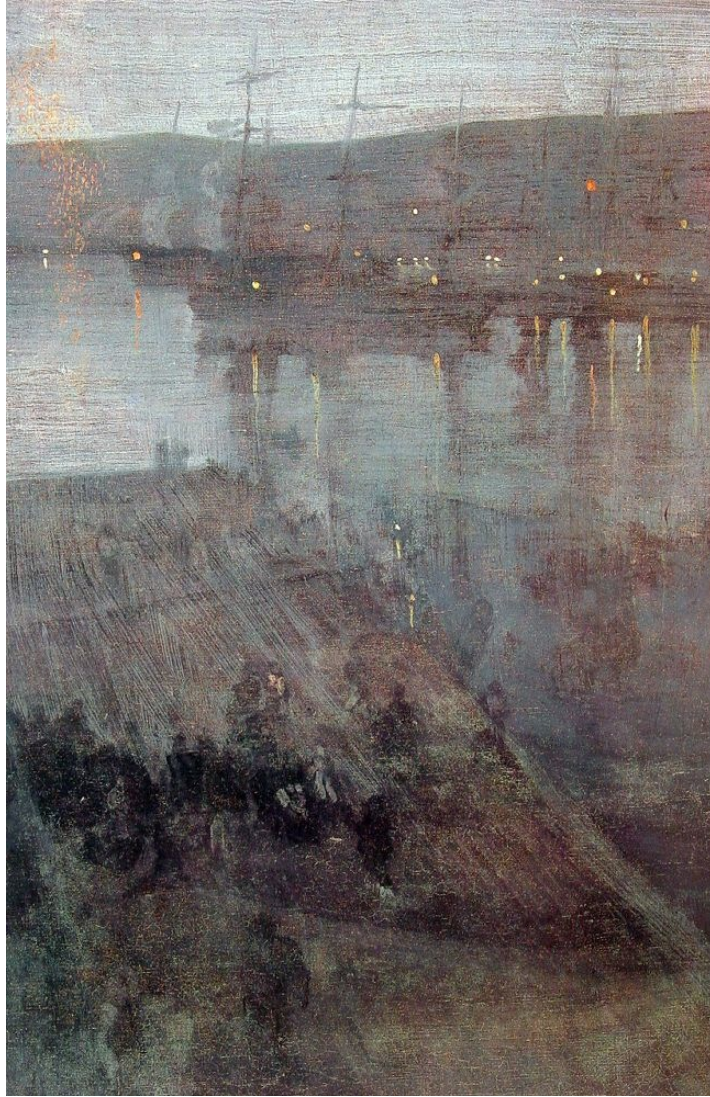
3.2.1. Claude Debussy - Noktürnler

Claude Debussy Renoir, Degas, Monet, Whistler gibi izlenimci resamlara hayranlık duyan bir bestecidir. Madame Gerard de Romily, Debussy hakkında şöyle söyler: ‘ Debussy büyük bir resim hayranı olduğu için sergileri ve müzeleri gezmeyi çok severdi. Özellikle resim tercihi Fransız izlenimci ressam Monet ve Norveç’li manzara ressamı Frits Thaulow’dan yana olurdu. Debussy her zaman büyük bir burukluk duydu; tercihini resim sanatından ziyade müzikten yana yaptığı için.’¹⁰¹

Debussy, Paris’te bir sanat galerisini gezerken Amerikalı izlenimci ressam Whistler’ın *Noktürnlerini* görür ve ressamın saflaştırılmış tarzına hayran kalır. Whistler, bir çok izlenimci ressamı etkileyen Japon baskı sanatçıları Hokusai ve Hiroshige’den, kompozisyonlarında mekan ve zamanın farklı kavramlarını kullanmaları açısından etkilenmiştir. Whistler’ın modelleri sık sık Japon kostümleri içinde tasvir edilir ve kompozisyonlarında sıklıkla Asya’ya ait, porselen ve gül gibi objeler kullanır. Whistler resimlerini oluştururken düzenleme (aranjman) , senfoni, noktürn ve armoni gibi müzikal başlıklar kullanmayı tercih eder. *Beyaz Senfoni* resminde kontrastı en aza indirmek için beyazın çeşitli varyasyonlarını kullanır. Perspektifi göz ardı ederek kompozisyonu daha soyut bir yaklaşıma ulaştırmak için soyutlamalardan faydalanır. Benzer bir şekilde annesini model olarak kullandığı, *Gri*

¹⁰¹ Debussy professeur par une de ses élèves, 5,10.

ve *Siyah Aranjman* adını verdiği resmindeki sınırlı renk düzeni ve düz fırça darbeleri Japon baskılarını anımsatır. Özellikle *Noktürn* adını verdiği resimlerinde Whistler, maddenin soyutlanmaya doğru giden çözümleri üzerine odaklanır. Bu *Noktürnler* İngiltere'nin güneyinde yer alan Thames Nehri'nin ve halk bahçelerinin gece görünümünü sunar. Nesnelerin monokrom renklerle boyandığı izlenimler hafif bir perspektifle bir görünüp bir kaybolurlar.



Resim 33. James Abbot McNeill Whistler, *Nocturne in Blue and Gold*, 1866

Resim ve müzik arasındaki ilişkiyi Whistler şöyle anlatır: ‘Doğa, içinde renk ve biçim gibi elemanların olduğu tüm bir resim ve tüm notaları içinde barındıran bir

klavye gibi müzik içerir. Ressamlar ortaya güzel bir şey çıkarabilmek adına o elemanları seçmek ve toplamak için doğarlar, tıpkı müzisyenlerin notaları bir araya getirip kaostan muhteşem bir uyum ortaya çıkarmak için doğdukları gibi. ¹⁰²

Whistler'ın *Noktürnler*'i ile Debussy'nin *Noktürnler*'i arasında paralellik kurulabilir. Çünkü Debussy *Noktrünler*'ini yazarken Whistler'ın resimlerinden ilham alır. Debussy'nin üç noktürnünde sesler ve renkler birbirine yanıt verir niteliktedir ve tam da Whistler'ın biçimsel anlayışı gibi, Debussy'nin müziğinde de soyutlamaya doğru giden bir kompozisyon hakimdir.¹⁰³ Debussy, Ysaye'ye yazdığı bir mektubunda noktürn kelimesini 'resimdeki gri renkli bir etüt gibi' olarak niteler ve eserinin son partisonuna şunları yazar: 'Noktürn başlığı genel ve dekoratif bir anlamda kullanılmıştır. Bunun için noktürnün alışılmış formu kastedilmemiş, ancak tüm izlenimlerle, özel ışık ve etkilerle bu kelimenin akla getireceği anlam yansıtılmıştır. ¹⁰⁴

Debussy'nin *Noktürnler*'i, *Nuages (Bulutlar)*, *Fetes (Bayramlar)* ve *Sirenes (Sirenler)* olmak üzere üç bölümden oluşur. Bulutlar, gökyüzünün değişmez görünümünü sunarken ağırbaşlı ve gri tonlarda bir izlenim yansıtır. Bayramlar, aniden yanıp sönen flaşların dansı ve evrenin harmanlanan ritmi gibi titreşimler verir. Sirenler denizi ve onun sonsuz ritmini tasvir eder.

Nuages (Bulutlar) başlıklı bölümde gece bulutları en hafif şekilde, sanki bir sis örtüsü altında, belirsiz bir şekilde süzülür. İzlenimci ressamın estetik yaklaşımları doğrultusunda konturları ortadan kaldırarak her rengin birbiri içinde erimesini sağlaması gibi, Debussy de her sesin birbiri içinde eriyerek puslu bir atmosferden duyulmasını sağlar. Uçucu temayı flüt ve arp duyururken solo keman eşlikçi konumundadır. Debussy kendi yazdığı notlarda bu bölümü şöyle açıklar: ‘

¹⁰² Ursula Rehn WOLFMAN, James McNeill Whistler – Claude Debussy – Nocturnes in Painting and Music

¹⁰³ A.g.m.

¹⁰⁴ İrkin AKTÜZE, Müziği Okumak, 669

Gökyüzü tüm sonsuzluğuyla üzerimizi örterken, bulutlar ağır ve törensel biçimde geçip gider; ufkun belirsiz gri-beyaz renklerini çözmek ister gibi bir yol alır.’

Fetes (Bayramlar) bölümünde ateşli ve belirgin bir marş ritmi hakimdir. 4/4’lük yavaş bir tempo giderek yükselir ve tüm bakır üflemelilerle forte seslere ulaşılır. Ancak birden piyano seslere dönüşen atmosferle başlangıçtaki temaya dönülür. Debussy şu açıklamayı yapar: ‘ Hareket ve ritm, parlak şimşeklerle aydınlanan atmosferi belirler. Başka bir tablo iste tümüyle hayali alayın eğlenceli bayram sahnesinden geçişi içinde çözülür. Yine de arka planda bayram gürültüsü, belirsiz bir ışığın ritime işlenmesi gibi, müzik ana temayı sarar.’

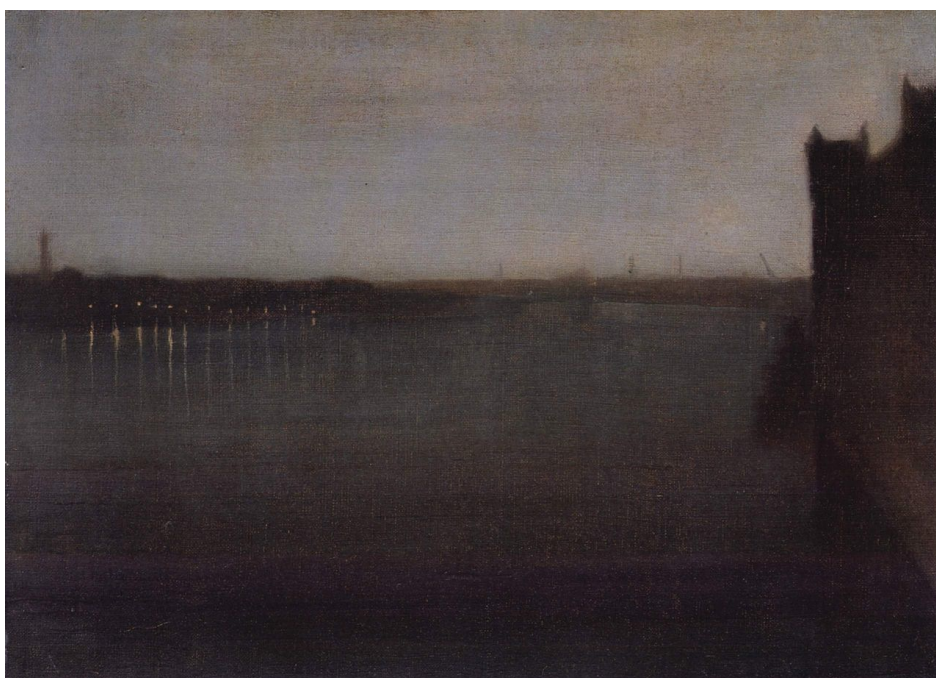
Sirenes (Sirenler) bölümü, gerçeküstü atmosferiyle, mitolojideki eski Foça civarında denizden geçen gemicileri şarkılarıyla büyüleyen sirenleri canlandırır. Besteci bu sirenleri daha iyi yansıtabilmek için, yazılı metni olmayan, sekiz soprano ve mezzosopranodan oluşan bir koro kullanır. Debussy *Sirenler*’i şu sözlerle tanımlar: ‘ Deniz ve onun sayısız ritimleri; biraz sonra da ayışığında gümüşü dalgalar arasında sirenlerin gizemli şarkısı duyulur. Sirenlerin gülüşmeleri işitilirken yavaşça gözden kaybolur. ’¹⁰⁵

Debussy’nin izlenimci ressamların yaptığı gibi stüdyosunu terkedip doğaya ve gözleme yönelmesi, eserlerine izlenimlerini ve bu izlenimlerin kendinde uyandırdığı hisleri taşıması, izlenimci akımın besteci üzerindeki etkilerini açıklamamıza yardımcı olur. Özellikle kendi bestelerini tanımlarken kullandığı resimsel kavramlar, Whistler’ın resimlerini adlandırırken kullandığı müzikal kavramlarla benzerlik taşır.

¹⁰⁵ A.g.k., 670,671.



Resim 34. James Abbot McNeill Whistler, *Nocturne Trafalgar Square Chelsea Snow*, 1876



Resim 35. James Abbot McNeill Whistler, *Nocturne in Gray and Gold, Westminster Bridge*, 1871-1874

3.2.2. Ottorino Respighi - Trittico Botticelliano

Besteci, müzikolog ve orkestra şefi olan Ottorino Respighi, 1879 yılında İtalya'nın Bolonya kentinde doğar. Ortaçağ ve Rönesans temalı eserleri bulunmaktadır. 16, 17 ve 18. yüzyıl müziğinden etkilenir. *Trittico Botticelliano* eserini 1927 yılında besteler ve ilk performansı 27 Eylül 1927'de Viyana Konzerthaus'da sahnelenir. Respighi bu orkestra eserinde üç Rönesans resminden esinlenmiştir. Botticelli'nin yapmış olduğu üç resimden yola çıkarak, çeşitli müzikal sembollerle tasvir yoluna gitmiştir. Bu üç resim *La Primavera*, *The Adoration of Magi* ve *The Birth of Venüs*'tir.

Respighi, parlak orkestrasyon teknikleriyle anlatıcı bir müzik sunar. Görsel olanı müzikalleştirmek için orkestrasyonunda dikkat çekici teknikler kullanan besteci 20. yüzyılın önemli bestecilerinden biri olarak tanımlanır. Klasik ve Romantik elemanları harmanlayarak Rönesans'a duyduğu sevgi ve saygıyı bu orkestra eseriyle dile getirir. Respighi'nin *Tryptic* adını koyduğu bu orkestra süitini Botticelli triptik olarak yapmamıştır fakat Respighi, her biri ayrı üç resimden oluşan bu eseri, Rönesans'ın geleneklerini vurgulamak adına triptik diye nitelendirmiştir.¹⁰⁶

Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, bilindik ismiyle Sandro Boticelli, 1445-1510 yılları arasında yaşamış Floransa doğumlu bir Erken Rönesans ressamıdır. Medici ailesinin himayesindeyken sık sık aile portreleri, çeşitli dini ve dindışı resimler yapmıştır. Erken dönem işleri genellikle İncil'den sahneler içerir. Aynı zamanda dinsel olmayan resimleri, özellikle antik Yunan ve Roma efsanelerini resmetmesiyle bilinir. Flippo Lippi'nin öğrencisi olan Boticelli, hocasının eşsiz güzellik duygusunu kendi sanatına adapte eder.

¹⁰⁶ Lai Ying LIU, Description As A Transmedial Mode Of Representation And Its Potential In Instrumental Music Explored Through A Study Of Musical Work Inspired By Paintings, 126.

Boticelli genellikle insan figürleri resmeder ve benzersiz figür hareketlerini ustalıkla kullanır. Anatomi ve figür konusunda özel çalışmalar yapmış Antonio Pollaiuolo ve Andrea Verrocchio'dan çok şey öğrenmiş ve sanatına katmıştır. Bununla birlikte, Boticelli için, ifadeyi güçlendirmek adına doğru bir anatomiden çok, çizginin gücü önem kazanır. Uçucu ve coşkulu figürleri, aşırıya kaçan zerafet duygusu, figürlerinin uçuşan elbise ve ayrıntılı işlediği saçları Boticelli'nin resimlerine karakteristik bir hava verir. Boticelli için kötü bir anatomi uzmanı olmakla beraber çok iyi bir tasarımcı olduğu söylenir. Vasari, La Primavera resminin ilham kaynağı konusunda fikir birliği olmamasına rağmen, Boticelli'nin Roma'lı bir şair olan Lucretius'un evren, doğa, bahar ve Venüs üzerine yazılmış bir şiirinden yola çıkmış olduğunu söyler.

'Bahar geliyor, ve Venüs, ve Venüs'ün habercisi
Kanatlı Cupid önden koşuyor ve her adımında
Zephyr ve anne Flora yürüyorken saçılıyor
Seçilmiş çiçeklerin kokuları yol boyunca'



Resim 36. Sandro Botticelli, *Primavera*, 1482, Panel Üzerine Tempera, 202 x 314 cm, Uffizi Gallery, Florence

Bir portakal bahçesi ve sekiz mitolojik figürden oluşan resimde, aşk tanrısı Venüs resmin merkezine yerleştirilmiştir. Venüs batı kültürünün vazgeçilmezleri arasındadır ve sayısız kere resmedilmiştir. Onun sevgi, güzellik, doğurganlık, zafer, ilahi güzellik gibi özellikleri ilkbaharla bağdaştırılır. Bahar mevsiminin tazelik, yenilik, canlılık ve güzellik getirmesiyle sembolik bir bağ taşır bu özellikler. Diğer yedi karakter Venüs'ün etrafında eşit olarak yerleştirilmiştir. Soldaki üç güzeller çekicilik, güzellik, doğa ve bereketi sembolize etmek için konumlandırılmıştır. Bu üç figür hareketlerinden dolayı baharın gelişini kutluyor gibilerdir. Sol tarafta tanrının habercisi olarak tasvir edilen Merkür, portakal bahçelerini her türlü zarardan koruyor durumdadır. Venüs'ün sağ tarafında çiçek desenli elbisesi olan figür Flora, Roma mitolojisinde çiçek ve bahar tanrıçasıdır. Flora etrafa çiçek saçıyordu ve hemen yanında batı rüzgarı Zephyr ve bahar tanrıçası Chloris bulunur. Venüs'ün hemen yukarısında yer alan kanatlı küçük çocuk Venüs'ün oğlu aşk tanrısı Cupid'dir. Bütün figürler statik bir perspektifte sunulmasına rağmen gözümüzü sağdan sola doğru gezdiren bir hareket söz konusudur. Boticelli, arka planda bir orman görüntüsü şeklinde verilen portakal ağaçlarının her bir dalını büyük bir incelikle yapar. Yüz ifadeleri birbirinden farklı ve etkileyicidir. Koyu renkli orman görüntüsünün önünde açık renkli karakterler hemen göze çarpar. Boticelli'nin kullandığı renkler bu resimde oldukça zayıftır. Resmin genel düzeni, figür öbeklerinden dolayı simetrik ve dengeli bir şekilde kendi içinde triptik olacak biçimde düzenlenmiştir.

Primavera üç bölümden oluşan orkestra süitinin ilk bölümüdür. Mi majör olarak yazılmıştır ve başlangıçta temposu allegro (çabuk tempo) olarak düşünülmüştür. Bölümün başında melodik bir ses hattından ziyade titreşimli sesler duyulur. Kemanlarla verilen bu titreşimden sonra neşeli bir çağrı gibi yüksek bir ses duyulur. Bu gürültülü sese korno ve trompet cevap verir. Dans ritmlerini anımsatan canlı bir fagot temasının ardından obua, korno, arp, piyano ve yaylılar bu temayı taklit ederler. Daha sonra metronom değişir ve Ortaçağ trubadur şarkılarından ödünç alınan bir fagot teması duyulur. Bu tema flüt, klarinet ve kemanlarla hep bir ağızdan forte biçimde dinleyicilere duyurulur. Neşeli ve festival tadındaki atmosfer baharın

gelişini tanımlar niteliktedir. Doğanın cıvıltıları, kuşların ve yaprakların şarkıları, antik dans ritimleri pastoral bir görünümün yankıları gibidir.

Daha sonraki bölümde önemli bir metronom değişimi olur ve daha egzotik bir atmosfer karşımıza çıkar. Allegro vivo (pek çabuk) yerini allegrettoya (allegrodan daha yavaş) bırakır. Bu bölümde sadece nefesliler, obua ve klarinet hakimdir. Neşeli dans ritmlerine benzeyen bölüm, pentatonik (ortaçağ ilahilerini tanımlayan melodi) bölümle yer değiştirir. Final olarak festival atmosferi, tüm temalar birleştirilerek orkestra dokusu tarafından yoğunlaştırılır. Siglind Bruhn'a göre Boticelli'nin mitolojik karakterleri, Respighi'nin eserinde çeşitli materyallerle eşleşir. Örneğin; bas sesler iki erkek figürle eşleşir. Fagot melodisi Zephyr'i (batı rüzgarı) temsil ederken, tanrının habercisi olan Merkür bas motifiyle ilişkilendirilir. Açılıştaki kemanların titreşimli bölümü, dinleyicinin algısını yeni bir mevsimin başlangıcına doğru götürür. Başka bir sembolik işaret de korno ve trompetin güçlü fanfar sesleriyle baharın gelişinin tanımlanmasıdır. Besteci baharın gelişini kutlamak için bakır nefesli sazları kullanır ve resmin pastoral tadını güçlendirmek için ikinci bölümde tahta üflemelilerden faydalanır.¹⁰⁷



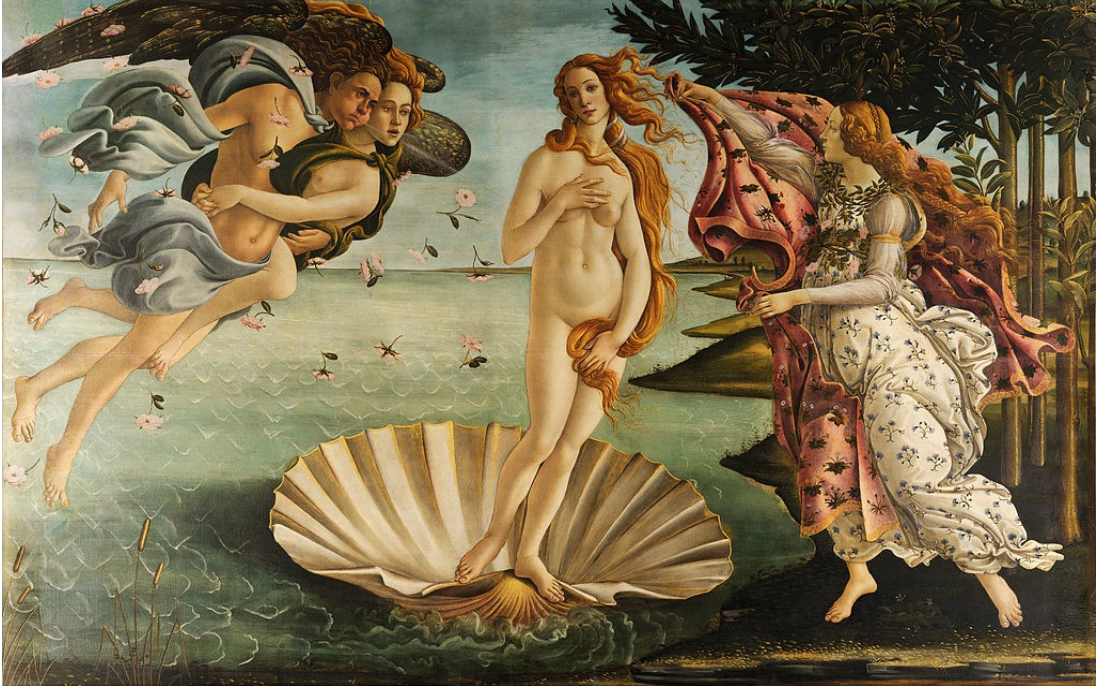
Resim 37. Sandro Botticelli, *Adoration of Magi*, 1475-76, Panel Üzerine Tempera, 111 x 134 cm, Uffizi, Florence

¹⁰⁷ A.g.m., 152,

The Adoration of Magi adlı resimde Yusuf, Meryem ve bebek İsa tasvir edilmiştir. Medici ailesinin siparişi üzerine yapılan bu resimde, sağda seyirciye bakan figür Botticelli'nin kendisidir. Resim kutsal bir anlam taşımasına rağmen Yusuf, Meryem ve İsa sıradan insanlar gibi görünmektedir. Hikaye kırsal bir alanda geçer. Rönesans mimarisinin kalıntıları ve Antik Yunan kemerleri mevcuttur. Yusuf ve Meryem resmin merkezine konumlandırılmıştır. Yusuf ve Meryem'in etrafındaki kalabalık simetrik bir biçimde iki tarafa ayrılmıştır. Her karakterin yüz ifadeleri ve duruşları farklılık gösterir. Botticelli çizginin gücüne inandığı için anatomide deformasyonlara yer vermiştir. Rönesans'ın geleneğine uygun olarak bu resim de simetrik ve dengelidir. Resmin geneline ilahi bir huzur ve sakinlik hakimdir. Figürlerin kostümleri incelikle işlenmiştir. Zenginliğin temsili olan canlı kırmızı, mavi ve sarı renkler arka plandaki koyu renkteki yıkık duvarlarla bir kontrast oluşturur.

Üç bölümden oluşan orkestra süitinin ikinci bölümü olan *The Adoration of Magi* adlı eser kendi içinde beş bölüme ayrılır. On ikinci yüzyılda bestelenen bir ilahi teması üzerine kurulmuştur. Bu bölümde ortaçağa bağlı bir ruh halini yansıtır besteci. İlk bölüm Do diyez minörle eşliksiz olarak fagot solosuyla başlar. Fagotun doğayı andıran kendine özgü ses rengi ve tınısı, arka planda pastoral ve yöresel bir izlenim çizer. Fagot temanın ilk yarısı kilise ezgilerini anımsatır. İkinci bölüm obua, klarinet ve fagot tarafından melodik ve ritmik bir biçimde çalınır. Yaylılarla güçlendirilen karanlık ve hüznü renkler temaya hakim olur. Üçüncü bölüm bir tören havasını vurgulayan karanlık ve gizemli bir tonla başlar. Dördüncü bölümde sevgi teması hakimdir. Beşinci ve son bölümde İtalyan Noel şarkılarından alınan bir melodi duyulur ve bu melodi İsa'nın doğumunu kutlama sevinci hakkında ipuçları verir. İsa'nın doğumunun bir sembolü olarak Doğu kültürünün egzotik ve arabesk makamlarından faydalanmıştır Respighi.¹⁰⁸

¹⁰⁸ A.g.m., 163.



Resim 38. Sandro Botticelli, *The Birth of Venus*, 1486, Tuval Üzerine Tempera, 172.5 x 278.9 cm, Uffizi, Florence

Medici ailesi tarafından sipariş edilen *The Birth of Venus* isimli bu tablo, mitolojik bir karakter olan Venüs'ün ideal güzelliğini yansıtır niteliktedir. Venüs dev bir deniz kabuğunun üzerinde ve resim düzleminin merkezinde, iki rüzgar tanrısının Zephyr ve Aura'nın nefesiyle kıyıya doğru sürüklenirken gösterilir. Kıyıda Venüs'ü bekleyen doğa ve zaman tanrıçası Hora, ona doğru çiçeklerle süslenmiş bir örtü uzatır. Deniz yüzeyindeki dalgalar Venüs'ün ağır ağır kıyıya doğru gelişini sembolize eder. Resmin genel ruh hali büyüleyici, sade ve renkleri yumuşaktır. Botticelli'nin Venüs'ü kusursuz bir anatomiye sahip değildir hatta kafasını tutamayacak kadar eğrilen boynu ve garip biçimde uzayan sol kolu Rönesans'ın ideal anatomisiyle çelişir. Buna rağmen figürlerinde ve kompozisyonundaki dinamizm ve gerek figürlerinde gerek kumaş kıvrımlarında kullandığı akışkan hareketler, Botticelli'nin sanatını oldukça etkileyici kılar.

Üç bölümlük eserin sonuncusu olan bu parça diğer iki parçaya göre sade bir temaya sahiptir ve müzikal açıdan daha az malzemeyle kompoze edilmiştir. Dev bir istiridye kabuğu üzerinde taşınan tanrıça parlak ve duygusal bir melodi eşliğinde sunulur. Tüm parçaya hareket ve canlılık duygusu hakimdir. Yaylı ve tahta üflemeli çalgılar rüzgarın esintisini sembolize ederek canlı ve dinamik bir şekilde kurgulanmıştır. Respighi bu parçada diğer iki parçasının aksine çok fazla tematik ve melodik malzeme kullanmaz. Arabesk motifler ve trillerin (titreşimlerin) olduğu iki ana tema kullanır. Bu özelliklerinden dolayı daha az karmaşık bir yapısı bulunan bu eser, zerafet ve sadeliği vurgulamak adına planlanmıştır. Müzikal elemanları ekonomik kullanan Respighi, Botticelli'nin resminde olduğu gibi abartıdan kaçınmıştır. Denizden gelen ve Venüs'ün karaya çıkmasında kullanılan esintiyi titretek bir tema olan tremolo sayesinde vurgulamıştır.¹⁰⁹

Respighi'nin müzikolog ve araştırmacı kimliğinin, Ortaçağ ve Rönesans müziğine duyduğu ilginin, bu besteyi yazmasına yol açtığını söyleyebiliriz. Respighi hem geçmiş hem günün müziğini harmanlayarak, bir sanat formunu başka bir sanat formuna aktarmayı başarmıştır. Rönesans resimlerine duyduğu ilgi uzmanlaşmış olduğu 16, 17 ve 18. yüzyıl müziğiyle bir bütünlük oluşturur. Respighi'nin, Botticelli'nin bu üç resminden etkilenmesi ve ayrı ayrı yapılmış olmalarına rağmen eserini triptik diye nitelendirmesi, Rönesans geleneklerine bağlılığının sonucudur. Botticelli'nin resimlerinde kullanmış olduğu sembolik dil, Respighi'nin bu orkestra eserinde tanımlayıcı bir nitelik barındırır. Nasıl ki Botticelli birtakım resimsel işaretler kullandıysa örneğin; *Primavera* resminde, Respighi de müzikal işaretler ve enstrümanların kullanımıyla Botticelli'nin bu sembolik dilini yakalamıştır. Örneğin; Botticelli'nin faydalandığı mitolojik figürleri Respighi, farklı enstrümanlarla ilişkilendirmiştir. Besteci, Venüs'ü sahile taşıyan rüzgar tanrısının nefesini tahta üflemelilerle eşleştirmiştir. Egzotik ve pentatonik temalarla Rönesans müziğine gönderme yapmıştır. Başka bir örnek verecek olursak, *Münecimlerin Tapınması* resminde ortama egemen olan huzur ve sadelik, Respighi'nin müziğinde dinsel bir

¹⁰⁹ A.g.m., 185.



Resim 39. William Hogarth, *The Rake's Progress*, 1732-33, (8 adet seri resim)

melodiyi çağrıştıran İtalyan Noel şarkıları şeklinde karşımıza çıkar. Bununla beraber Botticelli'nin, Venüs'ün sade güzelliğini vurgulamak adına kullandığı yumuşak renkleri, Respighi daha ekonomik bir orkestrasyonla, çok fazla melodi kullanımına kaçmadan, sadeliği vurgulayarak duyurur dinleyiciye. Botticelli ilkbaharın gelişini coşkulu ve festival havasında mitolojik tanrılarla gösterirken, Respighi de coşkulu ve görkemli bir sese sahip olan trompet ve kornolarla duyurur. Botticelli'nin resimlerinde kullanmış olduğu kalıpları, Respighi de müziğiyle yansıtmayı amaçlamıştır.

3.2.3. Igor Stravinsky - The Rake's Progress

Stravinsky 2 Mayıs 1947'de Chicago'daki bir sergide William Hogarth'ın (1697-1764) işlerini görmesi üzerine bir opera yazmaya karar verir. *The Rake's Progress*, Stravinsky tarafından yazılan üç perdeden ve son kapanıştan oluşan bir operadır. Metinler W. H. Auden ve Chester Kalman'a aittir. Genel hatlarıyla İngiliz ressam William Hogarth'ın *Rake's Progress* adlı seri halinde sekiz resim ve gravüründen ilham alınarak yazılmıştır. Stravinsky ve Hogarth aynı dönemde yaşamamalarına rağmen, Hogarth'ın besteci üzerindeki etkileri yadsınamaz.

Hogarth'ın resimleri bir tiyatro sahnesini anımsatır. Her karakterin belli birer rolü vardır ve jestleriyle vermek istediği mesajı izleyiciye ulaştırır. Hogarth bu resim tarzını oyun yazarının ve yönetmenin sanatına benzetmiştir. Birbirini izleyen her resmi bir öğüt ya da kıssadan hisse olarak okunabilir.¹¹⁰ Stravinsky de eserlerinde yabancılaştırma ve tiyatralik öğelerini kullandığı için Hogarth'ın bu yaklaşımı, Stravinsky'yi oldukça etkilemiş olduğundan ressamın sekiz resminden yola çıkarak

¹¹⁰ E.H. GOMBRICH, Sanatın Öyküsü, 462.

bu operayı yazar. Hogarth'ın öğüt niteliği taşıyan bu seri resimleri Stravinsky'nin opera eserinde üç perdenin yanında bir son kapanış olarak karşımıza çıkar. Son sahnede perde kapandıktan sonra oyuncular peruk ve makyajlarından arınmış olarak sahneye çıkarlar ve izleyicilerden bir kıssadan hisse çıkarmalarını sağlarlar.

Rake's Progress 1732-1733 yılları arasında İngiliz ressam William Hogarth'ın yaptığı sekiz resim serisinden oluşur. Bu seri Tom Rakewell'in hovardalığını, mirasa konmasını, lüks yaşamını, kumarda kaybettiği paraları, Fleet Prison'da hapsedilişini ve türlü talihsizliklerden sonra Bedlam akıl hastanesine düşüşünü anlatır. Buradan çıkartılacak manevi kıssa şudur ki; '*Bütün başıboş avare kalpler ve eller için, şeytan daima yapacak bir iş mutlaka bulur.*'¹¹¹ Resimlerin sıralaması şu şekildedir;

- Resim 1: Tom babasının ölümüyle mirasa konar. Hizmetçiler yas tutarken o kendine yeni giysiler ölçtürmeye başlamıştır bile. Yasal bir nikahı olmasına rağmen hamile eşini terk eder ama eşi hala seviyordur Tom'u. Babasının tutumluluğunun kanıtı olarak şöminenin üzerindeki portrede para sayarken gösterilir. Açlıktan ölmüş bir kedi evde yiyecek hiç birşey olmadığını gösterir. Şöminedeki azalan odun külleri bunu kanıtlar; gerçekten Tom'un babası evi ısıtmak için çok az para harcamıştır.
- Resim 2: Tom Londra'da bir sabah rıhtımdadır, müzisyenlere katılır ve bütün dalkavuklar pahalı kostümler giymişlerdir. Tom'un etrafında soldan sağa; bir müzik üstadı klavsen başındadır, Handel olarak farzedilen bir piyanist, bir eskrim ustası, kemanla dans eden bir usta, tilki avı kulübünün borazancısı bulunur.
- Resim 3: Vahşi bir partiyi ya da yapım aşamasında olan bir genelevi gösterir. Fahişeler sarhoş Tom'un saatini çalıyorlardır. Sahne Covent Garden'daki ünlü bir genelev olan Rose Taven'de meydana gelir. Fahişelerin yüzlerinde, hastalıklarını örtmeleri için siyah lekeler vardır.

¹¹¹ Cambridge Opera Hausbooks

- Resim 4: Kraliçe Caroline'in doğum gününü kutlamak için partiye tahtrevanla getirilir. Tom burada haciz memurları tarafından tutuklanmaktan son anda kurtulur. Tom'un terketmiş olduğu kadın şapka satan bir tüccar olmuştur.
- Resim5 : Tom şansını döndürmeye çalışır. Borçlarını kapatması için çirkin ve yaşlı ama zengin olan bir bakireyle evlenir.
- Resim 6: Bu resim Tom'un Soho White Club'taki kumarbazlığını gösterir. Ne Tom ne de diğer kumarbazlar arkalarındaki yangını bile umursamıyor gibi görünürler.
- Resim 7: Tom'un sonu yaklaşıyordur ve Fleet borçlular hapisanesine atılır. Kızgın yeni eşini ve kırgınlıklarla dolu geride bıraktığı Sarah'ın üzüntüsünü görmezden gelir ve o saatten sonra ona kimse yardım edemez. Gardiyanlar Tom'dan para talebinde bulunurken Tom, giderek delirmeye başlar. Gösterildiği gibi gökyüzünü gözlemleyen bir teleskopla pencereden bakar.
- Resim 8: Son olarak delirmiş olarak kendini Bedlam akıl hastanesinde bulur ve sadece geride bıraktığı eşi Sarah Young onu burada ziyaret eder.¹¹²

Stravinsky bu operayı yaşadığı dönemin müzik tarzında değil neoklasik tarzda yazmıştır. Çünkü Hogarth'ın bu resimleri yaptığı yüzyıl 18.yüzyıldı. Klasik ölçülerde iki flüt, iki obua, iki klarinet, iki fagot, iki korno, iki trompet, timpani, piyano ve yaylıları kullanmıştır. Stravinsky'nin Hogarth'ın tiyatralliğinden ve kişisel beğenisi doğrultusunda Tom Rakewell'in kötüye giden hikayesinden etkilendiğini söyleyebiliriz.

¹¹² David BİNDMAN, Hogarth

3.2.4. Paul Hindemith - Ressam Matthias

Ressam Matthias, Hindemith'in yazdığı ve ilhamını Kuzey Rönesans ressamı Matthias Grünewald'ın yapmış olduğu *İssenheim Altarı*'ndan alan bir opera eseridir. Hindemith bu eseri 1934 yılında tamamlamıştır.

İssenheim Altarı 16. yüzyılda yaşamış olan kuzeyli ressam Matthias Grünewald tarafından yapılmıştır. Bosh'u andıran güçlü expresyonizmi ve ifadeyi güçlendirmek adına çarpıtıldığı figürleri ve etkili renk kullanımı bu dini resmi önemli kılar. Şiddetli duygusal ifade ve renklerin çarpıcı kullanımı birçok ressama esin kaynağı olduğu gibi (George Groz, Otto Dix) aynı zamanda expresyonist besteci Hindemith'e de ilham kaynağı olur.

Ressam Matthias eseri yaşanmış bir olaydan yola çıkar ve sanatçının toplumdaki rolünü sorgular. 1475-1528 yılları arasında Almanya'da köylüler, feodal lordlara ve tüccarlara karşı ayaklanır. Kilise ve devletin özgürleştirilmesini, halka yakınlaştırılmasını isterler. Hindemith'in Matthias hikayesi gerçek bir geçmişe dayalı İssenheim Manastır sunağı için resim yapan Grünewald'dan esinlenmedir. Grünewald bu ayaklanma sırasında köylülerden yana tarafını seçer ve mücadelesi başlar.

Hindemith bu eseri yazdığına Naziler iktidara geldiğinden esere yayım yasağı uygulanır. Naziler onun müziğini uyumsuz, siyasi ve 'romantik değil' olarak nitelerler ve performanslarını yasaklamaya başlarlar. Hindemith'in hem bu sebeplerden dolayı hem de eşinin bir Yahudi olmasından dolayı, Nazilere karşı olan nefreti daha da kuvvetlenir. Bunun üzerine besteci Almanya'dan bağlarını giderek koparmaya başlar ve 1940 yılında önce Amerika'ya oradan da İsviçre'ye yerleşir.

Opera, Grünewald'ın canlı ve bazen grotesk öğelerin yer aldığı *İssenheim Altar* resimlerine dayanır. Açılıшта meleklerin konseri, melekler tarafından Meryem

ve çocuk İsa'ya bir serenad şeklinde yapılır. Sol minörle (trajedi ve üzüntüyü sembolize eden minör ses) başlayan ses, Sol majör akorlarla parlar ve çarpıcı bir aydınlanma duyulur. Hindemith meleklerin şarkı söylemesini trombonlarla sağlar. Müzikteki parlak ses sıçraması ile resimdeki parlak renkler birbiriyle uyuşur. Flüt ile tanıtılan tema meleklerin kanatlarını çağrıştırır.¹¹³

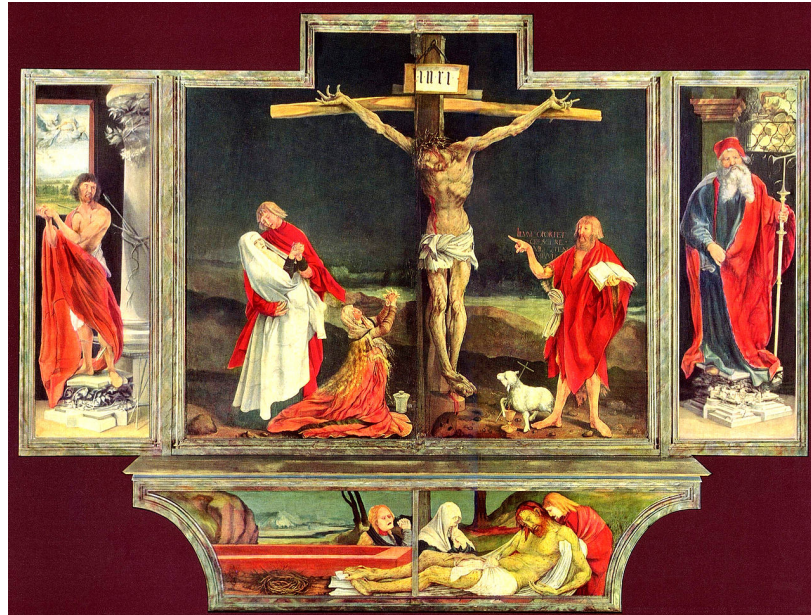
Opera yedi sahneden oluşur ve sıralaması şu şekildedir:

- Sahne 1: Matthias bir manastırda ressam olarak çalışmaktadır. İdealist köylü lider Schwalb yaralı olarak kızı Regina ile oraya sığınır. Regina, herkes yaşam savaşı verirken Matthias'ın resim yapmasını eleştirir. Matthias ise Regina'nın saflığından etkilenmiştir. Schwalb'ı izleyen süvariler yaklaşınca ressam onlara atını vererek kaçmalarına yardımcı olur ve gelen süvarilerden de onlara yardım ettiğini saklamaz.
- Sahne 2: Katolik ve Protestanlar şiddetle tartışmaktadırlar. Mezhep ayrılıklarının sonucunda çıkan kavgalar da bu operaya dahil edilmiştir.
- Sahne 3: Kentin zenginlerinden Riedinger'in kızı Ursula başka mezhepten olmasına karşın ressama aşıktır.
- Sahne 4: Köylülerin ele geçirdikleri kont ve kontesi, ressam korumaya çalışsa da başarılı olamaz.
- Sahne 5: Ursula zorla evlendirilmek üzere kardinale götürülür.
- Sahne 6: Ressam ve Regina kaçmaktan yorgun düşerler. Yarı uykulu bir şekilde bir ses Matthias'ın manastıra geri dönerek resimlerini tamamlamasını söyler.
- Sahne 7: Matthias resminin başındadır fakat yapacak gücü kalmamıştır.

¹¹³ Howard POSNER, Programme Note, La Phil.

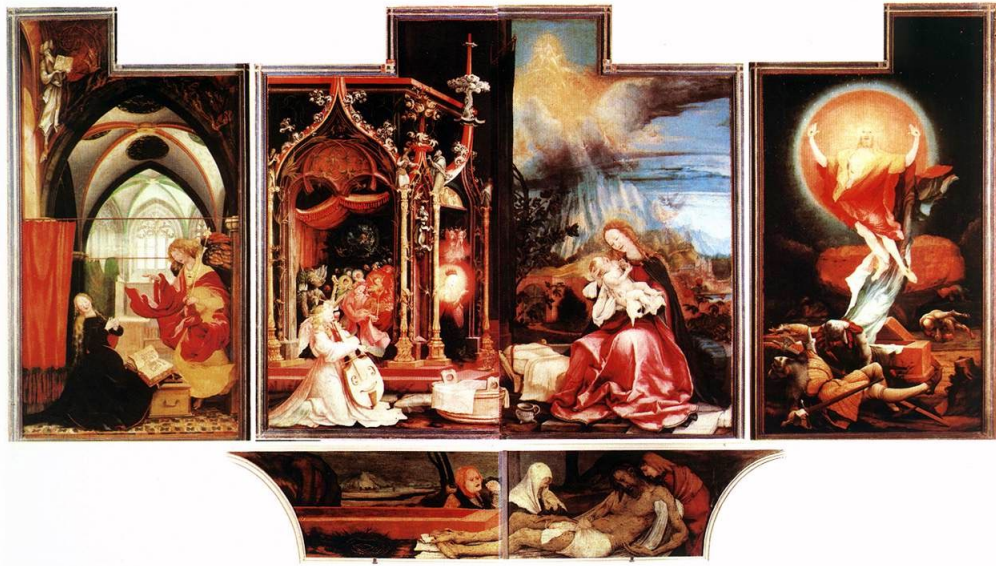
Hindemith, ressam Matthias Grünewald'ın cehennemi yansıtan trajik hikayesini aktarır. Gerilimli ve heyecanlı kontrpuan kullanımı, çeşitli temalarla çatışır. Piano seslerden forteye yükselen öykü, korkutucu akorlarla son bulur.¹¹⁴

Hindemith'e göre ' Grünewald esrarengiz yoğunluk ve sıcaklıkla yaptığı bu eseriyle bugün hala bir şeyler anlatıyor gibidir.' Grünewald'ın bu mücadelecı tavrı Hindemith'i derinden etkiler ve bu operayı yazmasını tetikler. Nazi egemenliğinden kendini soyutlayan Hindemith'in, mücadelecı ruh taşıyan Grünewald'a kendisini yakın hissettiği ve bu operayı yazdığını söylemek mümkündür. Hindemith'in yükseliş ve çöküşlü harmonisi, *İssenheim Altarı* resminin gerek konusu gerekse tekniğine uygun olarak, ritmik nabzını oluşturur. Grünewald'ın yoğun dramatik etkiler taşıyan renk kontrastı Hindemith' in eserinde yükselip alçalan sesler olarak karşımıza çıkar. Bu opera 20. yüzyılın lirik tiyatro ve en başarılı yapıtlarından biri olarak kabul görür. Hindemith'in bu resimden hem teknik anlamda hem de konusu bağlamında ilham aldığını söyleyebiliriz.



Resim 40. Matthias Grünewald, *İssenheim Altarı*, 1510-15, Ahşap Üzerine Yağlıboya, Chapel of Unterlinden Museum. (önden)

¹¹⁴ İrkin AKTÜZE, *Müziği Okumak*, 1111,1113.



Resim 41. Matthias Grünewald, *Isenheim Altarı*, 1510-15, Ahşap Üzerine Yağlıboya, Chapel of Unterlinden Museum, (iç kapaklar)

3.3. 20. Yüzyıl

19. yüzyılda ayrılan sanat ve zanaatların birleşmesi Bauhaus'la tekrar gündeme gelir. Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius'un tüm sanatları mimaride birleştirme amacı sanatlar arası etkileşimi gündeme getirir. 20. yüzyıl sanatların birlikteliği ve karşılıklı etkileşimi bakımından en verimli yüzyıldır. 19. yüzyılda başlayan resim ve müzik arasındaki yakın ilişki, 20. yüzyıl sanatında sanatların ortak dili konuşmaları ve paradigmalardan arınmaları bakımından benzerlik gösterir. Sanatsal gerçekliğin sadece görünende olmadığını farkederek sanatçıların görevi bilinmeyi ve içsel olanı ifade etmek olur. Bu ortak ifade dili hem resim sanatında hem müzikte egemen olan bir düşünce haline gelir ve dışavurumculuğun etkisiyle sanatlar hem biçim hem içerik bakımından değişir ve özgürleşir. Bu özgür düşünceler 20. yüzyıl müzik ve resim sanatında paralellikler gösterir.

3.3.1. John Cage - 4'33''

John Cage 1912 yılında Los Angeles'ta doğan yenilikçi bir bestecidir. Panama Koleji'nde iki yıl liberal sanatlar eğitimi aldıktan sonra Paris'te gotik sanat, modern müzik, resim ve mimari alanında araştırmalar yapar. Besteciliğinin yanında suluboya resimler, çizimler ve baskılar yapan Cage, Schoenberg'le tanışmasının ardından kendini tamamen müziğe adar. Schoenberg'le çalıştığı yıllarda geleneksel armoniye ilgi duymadığını farkederek müzikte farklı arayışlara girer. Hint felsefesi ve Zen Budizmi ile ilgili kitapları okuyan Cage, doğu felsefesinden oldukça etkilenir. Japon düşünür Daisetsu Teitaro Suzuki'den felsefe dersleri alarak müziğiyle doğu kültürü arasında bağlantılar kurmaya başlar. Suzuki'nin müziğini oluşturmasındaki etkilerini şu sözleriyle dile getirir: ‘ Sanat, egonun hoşlandıkları ve hoşlanmadıklarını güçlendirsin diye ya da zihni dış ve iç dünyaya açsın diye uygulanabilir. D. Teitaro Suzuki'yle çalışmaya başladığımdan beri, müziği zihnin değişimi olarak nitelendirdim. Sanatın dinleyici ve sanatçı arasında olmadığını farkettim. Böylece müzik iletişim ve ifade amacını kaybetti.’¹¹⁵ John Cage, Doğu felsefesinin ses ve sessizlik kavramlarından etkilenerek, bestecinin özel zevklerini ve egolarını eserlerinden çıkarması gerektiğini düşünür ve müziğin dinleyiciyle besteci arasında bir iletişim aracı olmadığı fikrini geliştirir.

Cage Hint felsefesi üzerinde araştırmalar yapmış, bu müziğin derinliklerini ve amacını merak etmiştir. Müzik dersinde tanıştığı Gita Sarabhaie'den Hint müziğinin, zihni sakinleştirmek ve dinginleştirmek amacı taşıdığını, bunun ilahi etkiler taşıdığı için müziği daha duyarlı hale getirdiğini öğrenir. Doğu kültürünün tinselliği ve dinginliği Cage' in müzikal araştırmalarına ışık tutar. Ona göre sesler esaretten ziyade özgür ve onurlu olmalıdır. Her varlık canlı ya da cansız Buda'dır ve evrenin merkezini oluşturur. Bu yüzden müziğin görevi eğlendirmek ya da iletişim amaçlı

¹¹⁵ Cage conversation with Bill Womack, 42.

değildir. Keşif sürecinde müzik, etrafımızdaki çevresel sesleri farketmemiz için kişisel zevklerden ve manipülasyonlardan arındırılmış olmalıdır.¹¹⁶

Hint felsefesine göre müzik devam eder, sadece biz aldırış etmediğimizde ve onu geri çevirdiğimizde durur.¹¹⁷

Cage uzakdoğuya yaptığı ziyaretler ve araştırmalar sonucunda eserlerinde egzotik davulları ve gongları sıklıkla kullanır. Hint felsefesinin dinginliğini müziğine uyarlama konusunda yeni bir teknik geliştirir. Hazırlanmış olduğu piyanonun her tuşu belli bir tona sahiptir ve sınırlı seslerden ortaya çıkan bir armoni söz konusudur. Piyanonun sabitlediği tuşları sayesinde icracılar, Cage'nin belirlediği ölçüde yorum yapıp, eseri icra edebileceklerdir.

John Cage'in müziğe getirdiği yeniliklerden biri de hazırlanmış piyano kavramıdır. 1934 yılında Seattle Cornish School of Arts'ta, Schoenberg'le beraber çalışırken, Cage'den Sylvia Fort'un dansına eşlik etmesi amacıyla vurmali sazlar için bir eser yazması istenir. Ancak sahneleneceği salonun küçüklüğü sebebiyle vurmali sazların sığacağı alan da kısıtlıdır. Bundan dolayı Cage, piyano telleri arasına çeşitli objeler yerleştirerek ilk hazırlanmış piyanosunu tasarlar. Böylelikle tek kişilik vurmali grubunu yani hazırlanmış piyanosunu keşfeder.¹¹⁸

Hazırlanmış piyanoda tellerin üstüne ya da altına çeşitli vida, silgi, tahta, bez parçaları gibi objeler yerleştirilir. Bu objeler sayesinde piyanonun sesi daha çok vurmali sazları andırır. Besteci, icracıların objeleri doğru bir şekilde yerleştirmeleri için çizelgeler hazırlar. Cage bu objelerin yerleştirilmesini matematiksel ekseninde değil, deneyime ya da kişisel isteğe uyumlu olarak düşünmüştür.¹¹⁹

¹¹⁶ Larry SOLOMON, *The Sounds Of Silence-John Cage And 4.33*

¹¹⁷ Cage conversation with Michael Zwerin, 44.

¹¹⁸ Charles HAMM, 'John Cage', *The New Grove Dictionary of music and musicians*, 597-98.

¹¹⁹ John CAGE, *Sonatas And Interludes*, Ed: Richard Kostelanetz, 76.

Cage, doğunun ses ve sessizliği üzerinde dururken, saf sessizlik diye bir şeyin olmadığına inanır. 1951 yılında Harvard Üniversitesi'nde sessizliği duymak için özel olarak düzenlenmiş yankısız bir odayı ziyaret eder. Cage bu ziyareti sonrasında şöyle söyler: ‘ Ben tam anlamıyla bir sessizlik duymayı bekledim ama bunun yerine biri yüksek diğeri düşük iki tane ses duydum. İlk duyduğum ses insan fizyonomisindeki sinir sistemi ve diğeri de damarlarımdaki kanın sirkülasyonuydu.’¹²⁰ Bu deneyim Cage’in müziğinde köklü bir değişime sebep olur ve salt sessizlik diye bir şeyin olmadığı, sessizliği vermeye çalışsak bile başaramayacağımız kanısına varır.

Aynı zamanda resim sanatıyla yakından ilgilenen Cage 1951 yılında New York'ta, Betty Parsons Gallery'de açılan Robert Rauschenberg'in solo sergisini ziyaret eder. Cage bu sergide ressamın fikirlerinden ve çalışmalarından, özellikle *Beyaz Boyamalar* adlı resimlerinden fazlasıyla etkilenir. Beyaza boyanmış yedi tane panelden oluşan bu resimler Rauschenberg'in sanatsal fikirlerini temsil eder niteliktedir.

Rauschenberg sanatını toplumun anlamlandırmasını ve yorumlamasını isterken yapıtlarında hayatın sossuz devinimini yansıtmayı amaçlar. Çalışmalarında rastlantısal öğelere dikkat çeken sanatçı, eserlerini nasıl yarattığı sorulduğunda şu yanıtı verir: ‘Bu ilk bakışta sürpriz olmasa bile, onu işlediğim zaman o hale dönüştü. Dolayısıyla objenin kendisi bağlamı tarafından değiştirildi ve böylelikle ortaya yeni bir şey çıktı.’¹²¹

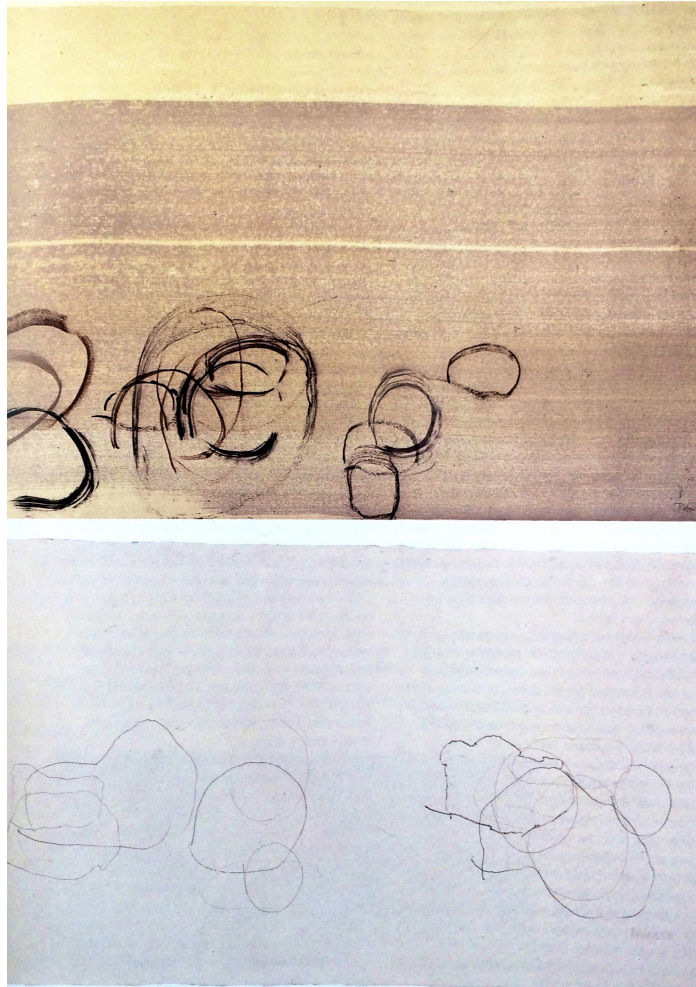
Beyaz Boyamalar adını verdiği resimlerini sessizlik ve hiçlik kavramlarıyla açıklar. Cage, Rauschenberg'in *Beyaz Boyamalar* 'ını sanatçının ifadesini yansıtan bir imaj ve mekandaki ışık, gölge ve toz parçacıklarını yansıtan geniş alanlar olarak görür. Cage, Rauschenbeg'in eserlerini havanın bir çeşit yansıtıcısı olarak nitelendirir ve bu resimler, Cage'in sessiz müziğini yapmasına ilham kaynağı olur.

¹²⁰ John CAGE, *Experimental Music*, 8.

¹²¹ Cima, Gay Gibson, *Shifting Perspectives:Combining Shepard and Rauschenberg*, 67-81.



Resim 43. John Cage, Mountain Lake Workshop' u sırasında, 1988, fotoğraf: Stephanie Klein



Resim 44. John Cage, Üstteki: *New River Watercolour Series IV*, 1988, kağıt üzerine suluboya, 60 x 101.6 cm, Alttaki: *Where R*, 1990, elyapımı Japon kağıdı üzerine karakalem, 25,4 x 48,3 cm

Doğu felsefesinin sesi ve sessizliği üzerinde yaptığı araştırmalar ve Rauschenberg'in sessiz olarak nitelendirdiği beyaz resimlerinin etkisiyle Cage, 4'33" adını verdiği eserini yazar. Bu eserde piyanist dört dakika otuz üç saniye boyunca hiçbir tuşa dokunmadan yalnızca piyanonun kapağını kapatıp açarak sahnede oturur. Ortaya çıkan müzik, salondaki seslerin ve dışardan gelen doğanın sesinden başka bir şey değildir.

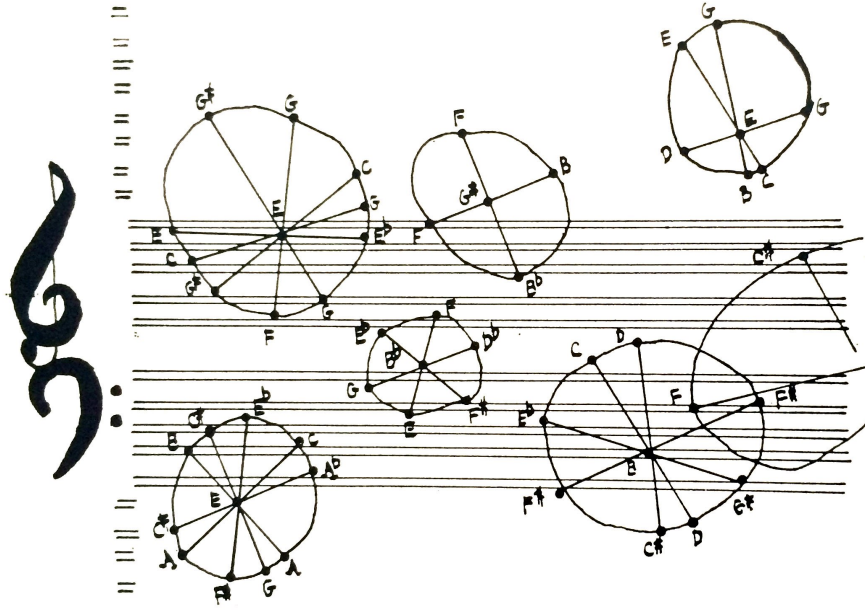
Farklı uzunluktaki üç bölümden oluşan bu sessiz müziğin hareketlerini belirlemek için bir kronometre kullanan piyanist, piyanonun kapağını açarak eserin başladığını işaret eder. İlk bölümde rüzgarın ve ağaçların sesi, sessizliğin içine girer. Bundan otuz saniye sonra piyanonun kapağını kapatarak ilk bölümün bittiğini gösterir. Daha sonra ikinci bölüm için tekrar kapağı kaldırdığında çatıya düşen yağmur damlaları müziği oluşturmaya başlar. Notalar birkaç sayfa boyunca devam ederken piyanist, hiçbir şey çalmadan sayfayı geçer. Final hareketi için kapattığı kapağı tekrar açarken, dinleyicilerin fısıldaşmaları ve homurdanmaları duyulur.

Cage, bu eseri hakkında şöyle der: ‘ İnsanlar fısıldaşmaya ve bazıları kalkıp gitmeye başladı. Rahatsız oldular ve bundan otuz yıl sonra bile hala bana kızgınlar. Maverick Concert Hall, bu eserimi uygulamak için en elverişli salondur. Çünkü salonun arkası ormana açılıyordu ve etraf ağaçlarla çevriliydi. Piyanist çalmayı bitirdiği zaman, seyirciler arasında bir kargaşa hakimdi. Aralarında çağdaş sanatçıların olduğu dinleyiciler bile hoş karşılamadılar ve salonu terk ettiler. ’¹²² Cage bir röportajında 4'33" eserinin kompozisyonunu tarot kartlarından yola çıkarak yaptığını söyler: ‘ O seslerin dışında, müziğin bir parçası gibiydi, sadece süreleri vardı. Bu sürelerin nasıl kullanılacağını bilmek için tarot gerekiyordu. Yayılan kartlar kompleks bir şekilde doğuyu ve batıyı dengelemek için kullanıldı. Gerçek tarot kartlarını değil sadece fikirlerini kullandım. Çünkü şans ve kehanetin doğasında tarot iyi bilinen bir yöntemdi.¹²³

¹²² Larry SOLOMON, The Sounds of Silence John Cage 4'33", :<http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>).

¹²³ Deniz ELİVAR, John Cage Ve I Ching Metodunu Kullanışı, 98.

John Cage, Doğu felsefesinin kendinde bıraktığı izler sonucunda eserlerini yazarken şans ve matematiksel faktörleri göz önünde bulundurur. Cage, hazırladığı piyanolar sayesinde rastlamsal denen bir müzik tarzını ortaya çıkarır. Rastlamsal müzik, piyanoya rastgele yerleştirdiği çeşitli objeleri kullanmasıyla ortaya çıkan veya bestenin belirli bölümlerini zar atma, tarot gibi rastlantılara ya da icracının yorumuna bırakan bir tekniktir. Doğu kültürünün etkisiyle eserlerinde sıklıkla kullandığı vürmalı çalgılar ve özellikle gonglar, Cage'in hazırlanmış piyanosunu oluşturmasında etkili olur. Bu rastlamsal müzik tarzıyla, geleneksel notasyon sistemini bir kenara bırakan Cage'in nota yazıları grafiksel bir takım sembollere dayanırken, bazen resimsel etkilere bile ulaşır.



Resim 42. John Cage, *Piyano Konçertosu*'ndan grafik notasyon

Rauschenberg'in resimlerinde kullandığı kolaj tarzı, eserlerine rastlamsallık katması açısından Cage'in geliştirmiş olduğu hazır piyano fikriyle paralellik gösterir. Rauschenberg'in söylediği gibi, nasıl ki resimdeki objeler artık kendi anlamlarını yitiriyor ve başlangıçtaki gibi değil tamamen farklı bir anlam ortaya çıkarıyorlarsa, Cage'in müziğinde de çeşitli objelerle donatılmış piyano, rastgele seslere izin veriyor, başlangıçtaki bilindik enstrüman artık bambaşka bir sese ve mesaja dönüşüyordur. Rauschenberg'in sanatını haklın anlamlandırmasını istemesi fikri, Cage'in 4'33'' adlı eserini yazmasında önemli bir rol oynar. Rauschenberg *Beyaz Boyamalar* resimlerinde mekanın ve dışarıdan gelen etkenlerin eserlerinin üzerindeki yansımaları, dolayısıyla çevresel faktörlerin aslında eserin bir parçası olduğunu, tamamen beyaza boyanan tuvalerin sessizlik ya da hiçlik kavramlarıyla ilgili olduğu ama aynı zamanda çevresel faktörlerin bu sessizliği bozduğu fikri vurgulamaktadır. Cage, tıpkı Rauschenberg'in *Beyaz Boyamalar* resminde sözde sessizlik üzerinde durduğu gibi 4'33'' eserinde, aslında dışarıdan gelen müdahalelerle, dışsal etmenlerin ve seyircilerin, eserin bir parçası olmasını ister. Rauschenberg'in düşüncesine göre sanat her şeydedir ve bu fikir, Cage'in var olan ve duyulan her türlü sesin müziksel bir malzeme olarak görülmesi fikriyle benzerlik gösterir.



Resim 46. İlhan Usmanbaş, *Perpetuum Immobile*, 1988

Resim 45. Robert Rauschenberg, *White Painting [seven panel]*, 1951. Tuval

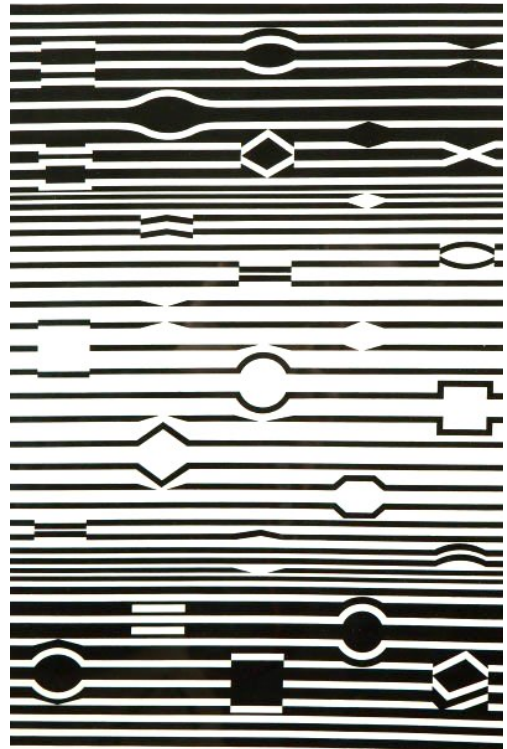
3.3.2. İlhan Usmanbaş - Dali'den Üç Resim

İlhan Usmanbaş, Çağdaş Türk Müziği'nin ikinci kuşak bestecilerindedir. 1942 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'na giren Usmanbaş, Ahmet Adnan Saygun'dan kompozisyon dersleri alır. 1954 yılında A.B.D 'nin From Music Award kompozisyon ödülünü *Yaylı Dörtlü*'süyle ve 1958'de A.B.D' de Kouzevitzki ödülünü *Şiirli Müzik* adlı seriyile kazanır. 1969 yılında İsviçre'de Cenevre bale müziği ödülünü *Bale İçin Müzik* eseriyle alır. Usmanbaş güncel sanat hareketlerini takip eden, yeni bir ifade dili arayışı içinde olan, yenilikçi bir sanatçıdır. 12 ton müziği, grafik notasyon ve rastlantısal müzik gibi yenilikçi çalışmalarıyla tanınır. İlhan Usmanbaş'ın konservatuar yıllarında Türk sanatı, gerek müzik gerekse plastik sanatlarda yeni bir arayış içerisindeydi ve sanatların etkileşimiyle beraber farklı disiplinlerin yaklaşması söz konusu olur. Özellikle Bülent Arel ve İlhan Usmanbaş şiiir, edebiyat, resim , heykel gibi farklı disiplinlerden faydalanma yoluna gitmişlerdir. Usmanbaş'ın etkilendiği sanatçılar arasında Henri Matisse, Victor Vasarely, Aleksandr Calder ve Salvador Dali vardır.

Usmanbaş'ın ilk olarak etkilendiği ressam Matisse'dir. Matisse'in çalışmalarını ilk kez dergi ve kataloglardan gören Usmanbaş, *Yaylı Dörtlü*'sünü oluştururken, Matis'in vahşi renklerinden ve özgün form anlayışından etkilenir. 1947 yılında bestelediği bu eseri Bela Bartok'a adanmıştır Usmanbaş. Yapıtın sonundaki çeşitlemeler bölümü, Matisse'in desenlerinin etkisiyle oluşturulur. Matisse'in Usmanbaş üzerindeki etkisi, renksel ve çizgisel hareketin dinamizmi şeklinde karşılık bulur. Eserdeki her çeşitleme, Matisse'in ayrı bir tablosunun çizgisel yoğunluğunun ve renk versiyonlarının bir yorumudur. Usmanbaş'ın tabiriyle ' resmin konsantre halidir.'¹²⁴

¹²⁴ Bilge Evrim ERKİN, İlhan Usmanbaş'ın Eserleri Bağlamında Resim - Müzik ilişkisi, 110.

Optik ilüzyon sanatının en önemli temsilcilerinden biri olan Victor Vasarely, Usmanbaş'ı resim sanatı ve müzik arasında bir ilişki kurma yolunda etkilemiş bir sanatçıdır. Vasarely'nin siyah beyaz serisinden *Markab* adlı resminden oldukça etkilenen Usmanbaş, resimdeki kompozisyon diziliminin biçimini kendi notasyon tekniğine uygular. *Perpetuum Mobile/ Perpetuum Immobile* adını verdiği eseri Vasarely'nin *Markab* adlı resminin izdüşümüdür. Perpetuum mobile sürekli hareket halinde anlamına gelen müzikal bir terimdir ve perpetuum immobile ise bunun tam tersi, sürekli hareketsizlik anlamındadır. Vasarely'nin siyah ve beyaz gibi, hareket ve durağanlık gibi zıtlıkları vurguladığı bu kompozisyonu, Usmanbaş'ın müziğinde hareket ve hareketsizlik olarak ve nota yazısındaki semboller bakımından benzerlik gösterir.



Usmanbaş'ın etkilendiği başka bir sanatçı Alexander Calder'dir. Usmanbaş, Calder'in kinetik heykellerinden yola çıkarak

Resim 47. Victor Vasarely, *Markab*, Siyah Beyaz Serisi, 1956

grafik ve çizgisel taslaklarla kendine özgü notasyon sistemini geliştirir. Calder'in heykellerinden yola çıkan kompozisyonun sonsuz serbest değişim olanağı, edebiyat ve görsel sanatlarda açık yapıt olarak karşımıza çıkar. Açık yapıt her izlenişinde ya da her dinlenişinde bir öncekinden farklı bir anlamı ortaya çıkaran , müzik, edebiyat, şiir, resim, tiyatro gibi sanat dallarını ilgilendiren bir kavramdır. Usmanbaş , Calder'in kinetik heykelleriyle Amerika gezisi sırasında tanışır. Calder'in heykelleri mekanda sıkışıp kalan, stabil heykel geleneğine karşı zamansallık ilkesinin önemini vurgulaması açısından dikkat çekicidir. Eser sahibinden bağımsız olarak mekansal ve zamansal faktörlerle farklı anlamlar taşıyabilir. Usmanbaş'ın, Calder'in işlerindeki gibi yakalamaya çalıştığı müziğin zamansallığı ilkesi, müziğin besteciden bağımsız bir şekilde özgürleşmesi fikrini destekler. Usmanbaş'ın notasyonunda kullandığı rastlamsal çizgiler bu yaklaşıma örnek oluşturur.¹²⁵

Usmanbaş'ı en fazla etkileyen ressam Salvador Dali olmuştur. Usmanbaş, 1952-55 yılları arasında Dali'nin üç tablosundan yola çıkarak Dali'den Üç Resim adlı eserini yazar. Usmanbaş'ın bu eseri geleneksel nota sisteminden kopmaya başlayan ilk eseridir. Dali'nin biçimselliği ve plastik anlamda oluşturduğu yeni bir kompozisyon anlayışı Usmanbaş'ı etkiler. Üç bölümden oluşan eserin ilk bölümü *Las Tentationes de San Antonino (Ermiş Antonyus'un Sınanması)* , ikinci bölümü *El Centuro (İnsan At)* ve son bölümü *Angel Explotando Armonica mente (Uyumlu Parçalanmış Melek)* ' dir. Resimlerin içeriğinin ya da imgeselliğinin bir anlamı yoktur Usmanbaş için. Usmanbaş'ın ilgisini çeken nokta, müziğin zamansallığını, Dali'nin kompozisyon içindeki hareketleriyle açıklamaktır.

İlk bölüm olan *Ermiş Antonyus'un Sınanması* resminde kompozisyon, gökyüzü ve yeryüzünü kesen belli bir ufuk çizgisiyle verilir. Sol alt köşede kimsesiz bir dilenci olarak tasvir edilen Antonyus'a doğru diyagonal bir hareket söz konusudur. Ona doğru gelen ince ve uzun bacaklı figürler, her an devrilecekmiş izlenimi vermelerine rağmen, güç ve denge unsurlarını içinde barındırırlar.

¹²⁵ A.g.m., 112.

Gökyüzüne doğru uzanan figürler ve altta Aziz'in uzattığı haç, kutsal bir yükseliş vurgular. Kompozisyondaki yoğun kontrast sahnenin dramatik etkisini artırır. Usmanbaş'ın ikinci bölümde ilham aldığı resime dair kayıt bulunmadığı için yorum yapmak güçtür. Eserin ikinci bölümünü oluşturan *İnsan At* dikkat çekicidir. Bir önceki kompozisyonda yukarı doğru uzayan figürler, burada sanki bir deliğe sıkışmış mitolojik karakterler gibidir.¹²⁶ Müzikal anlamda bu sıkışmışlık hissi, Usmanbaş tarafından kuvvetlendirilir. Eserin son bölümü olan *Uyumlu Parçalanın Melek*'de Usmanbaş'ı etkileyen şey, içerikten ziyade, kompozisyondaki dağılma, parçalanma ve parçalanın meleğin aynı zamanda aslının görünüyör olmasıdır.

Usmanbaş, resim ve müzik sanatının benzerlik ve zamansallığını karşılaştırır. *Dali'den Üç Resim* adlı eserinde bu zamansallığı, Dali'nin kompozisyonlarıyla açıklama yoluna gider. Dali'nin biçimsel özelliklerini müziğine yansıtarak, *Aziz Antonyus'un Sinanması* resmindeki uzayan figürleri, uzayan sesler olarak ele alır. *Uyumlu Parçalanın Melek* resminde, Usmanbaş'ı ilgilendiren nokta kompozisyonun konusu ya da resimin içeriği değil, biçimsel anlamda parçalanma ve meleğin hem asıl halinin hem parçalanın halinin aynı anda gösterilmesi, yani bir çeşit eşzamanlılıktır. Melek resminde sağa sola parçalanın melek ve meleğin kendi görünümü bir bütünlük ve dinamizm oluştururken bu dinamizm Usmanbaş'ın müziğine yansır.

¹²⁶ A.g.m., 112.



Resim 48. Salvador Dali, *La tentación de San Antonio (Aziz Antonyus'un Sınanması)*, 1946, 90 x 119.5 cm, Bruselas, Belçika

4. SONUÇ

Disiplinlerarası etkileşimin yeni bir olgu olmadığı, tarihten günümüze kadar gelişen süreç içerisinde farklı boyutlarda ve şekillerde karşımıza çıktığı görülmektedir. Antik dönemden bu yana sanatlar ve bilimler aynı doğrultuda, birbirleriyle etkileşim içinde ilerlemiştir. Sanatların bilimden etkilenmesi gibi, birbirinden de etkilenmesi söz konusu olmuştur. Sanatlararası etkileşim tarihin her döneminde gerek içerik, gerek teknik, gerek toplumsal, gerek bireysel doğrultuda var olmuştur. 19. yüzyıla kadar birbiriyle ilişkili bir şekilde ilerleyen sanatlar, modernizmle beraber zanaat olmaktan çıkarak bireyselleşmiş, kendi kimliklerini oluşturmuş ve modernizm sonrasında yeni bir dil arayışında birbirlerinin özlüklerinden faydalanmışlardır.

19. yüzyılda müzikolojinin gelişmesiyle, geçmişin müziğine duyulan ilgi ve merak artmıştır. Müzik Antik Yunan'dan beri farklı disiplinlerle ele alınan bir sanat dalı olduğu için, müziği okuyabilmek adına yalnızca müzikal kaynaklara değil, diğer sanat dallarının toplumsal ya da siyasi olayların yardımına başvurmak gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu gereklilik, sanatçıları geçmişin müziğini keşfetmeye, müziğin oluşumundaki faktörlere, dolayısıyla diğer sanat dallarına ilgi duymaya yöneltmiştir.

19. yüzyılda Paris sanatların merkezi olmuş, Academie des Beaux Art farklı disiplinlerden sanatçıların uğrak mekanı haline gelmiştir. Bu platform, sanatlar arasındaki yakınlaşmayı arttırmış ve resim- müzik etkileşiminin temellerini atmıştır.

Antik Yunan'dan beri müziğe öykünen resim, teknolojinin gelişmesiyle daha fazla soyutlaşmış ve müziğin ideasını yansıtmaya çalışmıştır. Tüm bu çabalar, resim sanatının müzikten beslenmesi ve gerek müziğin formunu, gerek terminolojisini resime aktarma çabası şeklinde karşılık bulmuştur.

Resim - müzik etkileşimine farklı bir çerçeveden baktığımızda bu etkileşimin tek taraflı olmadığını görmekteyiz. 19. yüzyılda ortaya çıkan programlı müzik kavramı, müziğe betimleme ya da öyküleme olanağı sunarak müzikle resim yapma

fırsatı tanımıştır. Programlı müziğin devamı niteliğinde olan senfonik şiir tarzıyla Liszt, tarihte ilk kez resim sanatından etkilenerek beste yapan sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Senfonik şiir tarzı, Liszt'in etkilenmiş olduğu resimleri ifade etmesindeki en uygun yöntem olmuş ve müziğin resimden etkilenmesi düşüncesine ilk kez ışık tutmuştur.

Romantizmle beraber, sanatlararası etkileşim ve iletişim Mendelssohn ve Wagner gibi bestecilerde çok yönlülük olarak ortaya çıkmıştır. Mendelssohn'un izlenimlerini ve çizimlerini müziğine aktarması, Wagner'in operaları için sahne tasarımları yapması bu etkileşimin sonucudur. Wagner'in ortaya attığı Gesamtkunstwerk kavramı, tüm sanatların aynı çatı altında toplandığı bütüncül bir sanat anlayışına öncülük etmiştir.

20. yüzyılın başlarında Bauhaus ekolüyle birlikte sanatçılar aynı potada erimekte ve ayrıştırılan tüm disiplinler bir arada, ortak bir amaç uğrunda ürün verme eğilimi içerisine girmektedir. Sanatın öğretilerle birleşmesi, Gropius'un salt sanattan ziyade birbiri içinde eriyerek ortaya faydalı bir ürün çıkarmayı amaçlayan disiplinlerarası çalışmaya dönüşmüştür. Gropius'un bu düşüncesi Wagner'in Gesamtkunstwerk kavramına paraleldir.

20. yüzyıl resim - müzik etkileşimi, sanatlararası işbirlikçi çalışmaya dayanan bir boyut kazanmıştır. Erik Satie'nin Parade'si bu işbirlikçi çalışmanın ürünüdür. Satie, kübist ressam Picasso'yla sadece birlikte çalışmamış, aynı zamanda sanatçının kübik parçalama yöntemleri, bireşimsel kübizm ve kolaj tekniğini müziğine yansıtarak Picasso'nun estetik anlayışından etkilenmiştir.

Tarihsel dönemler boyunca birbirine paralel ilerleyen resim ve müzik, 20. yüzyılda ortak akımlar sayesinde daha fazla yakınlaşmıştır. Resimdeki izlenimcilik akımını müziğine uyarlayan Debussy, bu akımın estetik ilkelerinden ve ressamların çalışmalarından etkilenmiştir. Dışavurumculuk hem resimde hem müzikte aynı

ilkeler doğrultusunda varlığını sürdürürken, Schoenberg; geliştirmiş olduğu ton sistemiyle dışavurumcu resmin müzikteki izdüşümü olarak kabul görmüştür.

Resim - müzik etkileşiminin romantizmle ağırlık kazanması tesadüf değildir çünkü; 19. yüzyıl sanatların ve sanatçıların birey olduğu bir dönemdir. Dolayısıyla Liszt'le başlayan, müziğin resimden ilham alması, romantik dönemle ilgili olduğu kadar kişiseldir de. Örneğin; Liszt'in ilk kez çağdaşı Alman ressam Wilhelm von Kaulbach'ın *Hunların Savaşı* adlı resminden etkilenerek aynı isimde bir senfonik şiir yazması, romantizmin ilgi odaklarından geçmişe özlem ve tarihe bağlılık olduğu kadar aynı zamanda kişisel zevkler doğrultusundadır. Liszt'in bir başka senfonik şiiri, Raphaello'nun resmettiği *Lo Sposalizo della Vergine*'den, bir zamanlar rahiplik eğitimi almış olması sonucu etkilenmiş olabileceği tahmin edilmektedir.

Mussorgsky'nin vefat eden arkadaşı Hartmann'ın anılarını canlı tutmak amacıyla yazdığı *Bir Sergiden Tablolar* eseri, bestecinin kişisel tercihi ve beğenileri doğrultusunda, Hartmann'ın resimleri arasından seçtiği on adet tablodan esinlenerek on bölümlük bir piyano eseri şeklinde yazılmıştır. Mussorgsky ve Hartmann'ın eserlerindeki ortak noktalardan biri olan Rus folklorü ve yakın arkadaşlıkları bu eserin ortaya çıkış sebeplerindedir. Post-romantik olarak adlandırılan Rachmaninoff, eserlerinde kullandığı sembolik ve melankolik öğeler bakımından Böcklin'in sanatıyla benzerlik taşır. *Ölüler Adası* resminden etkilenmesinin altındaki sebeplerden biri, Böcklin'in estetik yaklaşımı ve Rachmaninoff'un müziğe yaklaşımı arasındaki benzerliktir. Debussy eserlerini oluştururken izlenmciliğin ilkeleri, terminolojisi ve ressamlarından etkilenmiştir. Eserlerine müzikal ifadeler veren Amerikalı izlenimci ressam Whistler'ın *Noktürnler* adlı resim serisinin soyutlamacı ve blurlu atmosferinden ilham alır. Debussy'nin Whistler'ın biçimselliğinden izlenimcilik akımı bağlamında etkilendiğini söylemek mümkündür. Respighi, besteci ve müzikolog kimliğiyle geçmişin müziğine, özellikle Ortaçağ ve Rönesans müziğine ve sanatına duyduğu ilgiden dolayı, Botticelli'nin üç adet resminden ilham alarak *Trittico Botticelliano* adlı eserini yazar. Respighi çalışmalar yaptığı eski

dönem müziği ve günümüz müziğiyle bağ kurmada Botticelli'nin resimlerinden faydalanır. Stravinsky'nin aynı dönemde yaşamalarına rağmen Hogarth'ın resimlerindeki tiyatrallık ve yabancılaştırma öğelerinden, üslup bakımından etkilenmiş olduğunu söylemek mümkündür. Hindemith, *Ressam Matthias* operasını yazarken, kendisiyle aynı ideolojik görüşü paylaşan Kuzey Rönesans ressamı Matthias Grünewald'dan esinlenir. Grünewald'ın feodaliteye karşı mücadeleci tavrı, Hindemith'in Nazi egemenliğinden kendini soyutlamak istemesi düşüncesiyle benzerlik gösterir. Cage'ın 4'33" adlı eserinin düşüncesi, Rauschenberg'in *Beyaz Boyamalar* adını verdiği resimlerin felsefesine dayanmaktadır. Cage, Rauschenberg'in beyaza boyadığı tuvaleri Zen felsefesinin ses ve sessizlik kavramlarıyla ilişkilendirerek, 4'33" adlı eserini oluşturmuştur. Usmanbaş, Dali'nin resimlerindeki içerikle ilgilenmemiş, figürlerinde kullandığı biçimsellikten ilham almıştır. Usmanbaş resim ve müziğin ortaklıklarını araştırmış ve birden fazla sanatçıdan etkilenmiş bir bestecidir. Calder'ın heykellerindeki açık yapıt kavramından etkilenerek notasyonunda raslamsal çizgiler kullanmış ve icracıya yorum yapma olanağı sağlamıştır. Op art sanatçısı Vaserey'nin *Markab* adlı resminden biçimsel anlamda etkilenerek, müziğini dinamizm ve durağanlık gibi zıtlıklar üzerine kurduğu *Perpetuum Mobile* ve *Perpetuum Immobile* adlı eserlerini yazmıştır.

Genel olarak müziğin resim sanatından ve ressamlardan ilham alması, gerek dönemsel özellikler gerek sanatçıların kişisel beğenileri, üslup benzerlikleri, felsefeleri ve ideolojik görüşleri bakımından gerçekleşmiştir. Müzik üzerinde belirleyici etkilere sahip olan resim ve ressamlar konusu, 19. yüzyılda ortaya çıkmış ve 20. yüzyılda ağırlık kazanmıştır.

Liszt'in romantik dönem özelliklerini kullanımı ve senfonik şiirin yaratıcısı olması, Mussorgsky'nin Hartmann'la olan yakın arkadaşlığı ve dönemsel benzerlikleri, Rachmaninoff ve Böcklin'in üslup benzerlikleri, Debussy'nin Whistler'le olan dönem ve üslup benzerlikleri, Respighi'nin müzikolog kimliği ve

Rönesans sanatına duyduğu ilgi, Stravinsky'nin Hogart'la olan stil benzerliği, Hindemith ve Grünewald'ın aynı ideolojik fikri paylaşımları, Cage ve Rauschenberg'in benzer felsefeleri yaşatmaları ve Usmanbaş'ın dönemsel anlamda etkilendiği resimlerin biçim dilini müziğine aktarma çabası, resim sanatının müzik üzerindeki etkilerini oluşturur.

5. KAYNAKLAR

Kitaplar

- AFŞAR, Timuçin (2007) , **Düşünce Tarihi**, Bulut Yayınları, 6. Baskı, İstanbul
- AKAN, Nesrin (2012) , **Platon'da Müzik**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul
- AKTÜZE, İrkin (2003) , **Müziği Okumak**, Pan Yayıncılık
- BELOZERSKAYA, Marina, (2004) , **Luxury Arts of the Renaissance**, THE J. PAUL GETTY MUSEUM LOS ANGELES
- BORAN, İ. - ŞENÜRKMEZ, K.Y. (2015) , **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 3. Baskı**
- CAGE, John (1961) , Silence: Lectures and Writings. Middletown, Connecticut Wesleyan University Press.**
- Debussy's Paris - Art, Music & Sounds of The City**, (2012) Smith College Museum Of Art, Northampton, Massachusetts February 3- June
- ECO, Umberto (2014 a) , **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, 5. Baskı
- ECO, Umberto (2015 b) , **Ortaçağ / Şatolar- Tüccarlar- Şairler**, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, Alfa Yayınları
- GOMBRICH, E.H. (2009) , **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi HAUSER, Arnold (1984) , **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi Kitabevi
- HODEIR, Andre (2003) , **Müzikte Türler ve Biçimler**, Çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul
- İLYASOĞLU, Evin (2003 a) , **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, 7. Baskı, İstanbul
- İLYASOĞLU, Evin (2011 b) , **Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, Yapı Kredi Yayınları
- İPŞİROĞLU, Nazan (1998 a) , **Sanattan Güncel Yaşama**, Pan Yayıncılık
- İPŞİROĞLU, Nazan (2001 b) , **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri - Resim**, Papirüs Yayın / Sanat Kitapları Dizisi, İstanbul

İPŞİROĞLU Nazan & İPŞİROĞLU Mazhar (2012 c) , **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı (2010) , Editörler: Paolo Susanni, Uzay Bora, İzmir

MİMAROĞLU, İlhan K. (1970) , **Musiki Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 2. Baskı

PAMİR, Leyla (1989) , **Müzikte Geniş Soluklar**, Ada Yayınları

SAY, Ahmet (2006) , **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 6. Baskı

STRAVINSKY, İgor (2011) , **Altı Derste Müziğin Poetikası**, Çev. Cem Taylan, Pan Yayıncılık

YENER, Faruk **Müzik**, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Beyaz Köşk Yayınları, Apa Ofset Basımevi, İstanbul

1000 Muhteşem Resim (2012) Çev. Nurettin Elhüseyni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Makaleler

AKBAŞ, Serap (2014) , **Sessiz Müzik**, Yıldız Journal of Art and Design, Volume:1, Issue:2

BERNDT, Suzie, **The Romantic Period** (C. 1815-1900) , Education Intern The Phoenix Symphony

BINDMAN, David, (1981) , **Hogarth**, Thames and Hudson !

BULAT, S. - BULAT, M. vd. (2014) , **Bauhause Tasarım Okulu**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 18 (1): 105-120

BYRNSIDE, R.L. , (1980) , **Musical Impressionism : The Early History of the Term**, The musical Quartely, Vol. 66, no. 4 Oxford University Press (jstor)

Cage conversation with Bill Womack (1979), in Kostelanetz 1988

Cage conversation with Michael Zwerin (1982) , in Kostelanetz 1988

CAGE, John (1961) , **Experimental Music (1957) in Cage**

Cambridge Opera Hausbooks Press (1982)

CİMA, Gay Gibson (1986) , **Shifting Perspectives: Combining Shepard and Rauschenberg**, Theatre Journal, 38

CRICHTON, Peter (1995) , **Stravinsky, Hogarth and Bedlam**, **Psychiatric Bulletin**, 19

Debussy professeur par une de ses élèves

De LEEUW, Ton (2005) , **Music of the Twentieth Century A Study of Its Elements and Structure**, Amsterdam University Press, translate into eng. by Stephen Taylor

DENNIS, Brian (1966) , **Metamorphosis in Modern Culture: The Parallel Evolution of Music and Painting in the Twentieth Century**, Tempo, No. 78 , Autumn, Cambridge University Press

DUMAINE, Sophia C. (2009) **Synthesis of the Arts in the Romantic Period: European Painting, Poetry, Music**, Wesleyan University

ELISHA, Larisa (2014) , **Giants of French Impressionism in Music and Visual Art**, International Journal of Liberal Arts and Social Science, Vol. 2 No.5 June, Georgia Southern University Department of Music

ERKİN, Bilge Evrim (2012) , **İlhan Usmanbaş'ın Eserleri Bağlamında Resim - Müzik ilişkisi**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 6, Sonbahar

FLOÏRAT, Anetta (2015) , **Chagall and Stravinsky, Different Arts and Similar Solutions to Twentieth-Century Challenges.**

FRANSEN, Maarten **The Ocular Harpsichord Of Louis- Bertrand Castel**, The Science and Aesthetics of an Eighteenth-Century Cause Célèbre

GIBSON, Michael (1988) , **The Symbolists**, New York, NY: Harry N. Abrams, 80.

GRIFFITHS, Paul **Igor Stravinsky: The Rake's Progress**, Cambridge University Press

HAMM, Charles (1980) , **'John Cage'**, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, ed: Stanley Sadie (New York: w.w. norton& co., 1980)

HUSCHER, Philip **Modest Mussorgsky**, Program Notes, Chicago Symphony Orchestra

JEWANSKI, Jörg Colour And Music

KAMIEN Music Brief, The Middle Ages and Renaissance, Music in the Renaissance

KELLER, James M. (2015) , **The Isle of the Dead, Symphonic Poem after Arnold Böcklin**, Notes On The Program, Op. 29, november 2015, New York Philharmonic Orchestra

KOSTELANETZ, Richard (1970) , **John Cage, Sonatas and Interludes**, New York: Preager Publishers

Lajosi, Krisztina (2010) , Wagner and the (Re)mediation of Art: Gesamtkunstwerk and Nineteenth-Century Theories of Media, NOVEMBER

LESSER, Andrew M.M. , Music in the Romantic Era , C. 1825-1900

LILL, Karel (2012) , Comparative Theories of Visual Art and Music: May I Play **You a Picture?**, Grand Valley State University, McNair Scholars Journal, Volume 16 | **Issue 1.**

LUCASSEN, Teun **Color Organs**, Human Media Interaction University Of Twente, The Netherlands

MARCHAND, Suzanne and LINDENFELD David ed., (2004) , Germany at the Fin De Siecle, Culture, Politics & Ideas, Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press

MEYER, Leonard B. (1984) , Music and Ideology in the Nineteenth Century, Stanford University

MUSIC, ROMANTIC, From ‘Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850’
ÖĞÜT, Evrim Hikmet (a) İlhan Usmanbaş’ın Üç Yapıtı Bağlamında Çağdaş

Müzik-Şiir İlişisine Bir Bakış, Müzik- Bilim Dergisi

ÖĞÜT, Evrim Hikmet (2012 b) , **Söz ve Sesin Sınırında Ece Ayhan Şiiri ve İlhan Usmanbaşın Bakışsız Bir Kedi Kara’sı**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 6, Sonbahar

PACHOLCZYK, Jozef (1966), **Music and Astronomy in the Muslim World**, Leonardo, Vol. 29, No. 2

Paint Splatters and Ocular Harpsichords: **The Metaphor of Color in Musical Discourse**, CHAPTER ONE.

PARKS, Richard (1979) , ‘**The Music of Claude Debussy**’, USA, Yale University Press

PEACOCK, Kenneth (1987) , **Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation**, Eastern Connecticut State University, Windham, U.S.A

SCHMIDT- JONES, Caherine **The Music of the Romantic Era** SHAM, Olivia **Franz Liszt**, Programme Notes

SHKLOVSKY, Victor (1992) ”**Art as Technique**”, **Art in theory 1900-1990**, An Anthology of Changing Ideas, Charles Harrison and Paul Wood (ed.), Oxford; Cambridge (Mass.): Blackwell

STILLMAN, Mimi (2007) **Debussy; Painter of Sound and Image**, The Flutist Quarterly Fall

TAYLOR, Benedict **Seascape in the Mist: Lost in Mendelssohn’s Hebrides**, 19th Century Music

TAYLOR, P.M. , (2000) , **The Life of Mendelssohn**, Cambridge University Press

THOMSON, Richard, ed. (2012) **Van Gogh to Kandinsky: Symbolist Landscape in Europe, 1880-1910**, London, UK: Thames & Hudson Ltd.

TURNA, Özge - BOLAT Mualla, vd. **Disiplinlerarası Yaklaşım: Müzik, Fizik, Matematik Örneği**, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü

UMLAND, Rudolph (1949) , **I Like Doleful Music**, Prairie Schooner, Vol. 23, No. 2, University of Nebraska Press (jstor)

USMANBAŞ, İlhan **Müzikte Biçimler** , Form Bilgisi Ders Notları !

VIDALIS, Michael A. **Gesamtkunstwerk**, Universality Theory and Universal Art , Registered Architect Ph.D. Candidate In Urban Sociology

WALKER, Alan 1983, Franz Liszt : **The Virtuoso Years 1811-1847**, Faber and Faber

WHITWELL, David **Essays on the Origins of Western Music**, Essay Nr. 198: Isaac Newton on Music

YILMAZ, Serdar **1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg’in Etkileri**, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü

YORGANCIOGLU, Derya (2008) , Yirminci Yüzyılın İlk Yarısında Bauhaus Fikirlerinin Amerika Kıtasındaki Yolculuğu, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi

Tezler

AKTUĞ, Elif (2002) , **Resim Müzik İlişkisinin 19. ve 20. Yüzyıl Piyano Müziğine Yansıması ve Mussorgsky'nin Bir Sergiden Resimleri Üzerine İkonografik**

Tanımlama, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir

BERKÖZ, Levent Donat, (2006) , **PIYANO VE CAZ**, Yüksek Lisans Eser Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Piyano Programı

CAN, Serla Balkarlı (2002) , **John Cage'in Hazırlanmış Piyanosu ve Endonezya Geleneksel Orkestrası Gamelan**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Müzik Anasanat Dalı, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir

ELIVAR, Deniz Kaya (2015) , **John Cage ve I Ching Metonunu Kullanışı**, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı

GÜRLEŞEN İLK YAZ, Feyza (2011) , **Sanatlararası Etkileşim Üzerine Görsel Önergeler**, Sanatta Yeterlilik Tezi , Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

HAYBAT, Mustafa Nuri (2008) , **Modest Mussorgsky 'Bir Sergiden Tablolar'**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans Eser Çalışması, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Piyano Programı

LIU, Lai Ying (2014) **Description As A Transmedial Mode Of Representation And Its Potential In Instrumental Music Explored Through A Study Of Musical Work Inspired By Paintings**, Doktora Tezi, Hong Kong Baptist University

MARC, Aida (2010) , **Analysis Of Expressive Elements In The Dante Sonata**, Doktora Tezi, The University of Alabama

MCCABE, Matthew Leonard (2010) , **Color And Sound: Synaesthesia at The Crossroads of Music And Science**, Doktora Tezi, University of Florida

ÖZKÖK, Alev (2004) , **Disiplinlerarası Yaklaşım Dayalı Sanat Eğitiminin Yaratıcı Problem Çözme Becerisine Etkisi ve Bir Model Önerisi**, Doktora Tezi, Gazi üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

ÖZYAZICI, Furkan (2013) , **Mussorgsky'nin Bir Sergiden Tablolar İsmi mli Eserinin İncelenmesi ve Fransız Empresyonizmine Etkileri**, Yüksek Lisans Tezi,

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı

ŞEKERANBER ULUĞBAY, Selin (2013) , **Sanatlar Arası Etkileşimde Vasili Kandinski ve Arnold Schoenberg**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi

ÜSTÜNER, Özlem (2007) , **Disiplinlerarası Sanat ve Sanat Eğitime Etkileri**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara

YIN LOW, M.M. (2009) , **The Influence of Romanticism on the Evolution Of The 'Transcendental' Etudes of Franz Liszt**, Doktora Tezi, Philosophy in the Department of Music, University of Cape Town

Web Siteleri

BİNGÖL, Yüksel, **Bauhaus ve Eğitim İlkeleri**, Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım Fakültesi <http://www.mobbig.org/belge/MOBBIG-29/YukselBingol-Sunu-mobbig29.pdf> erişim tarihi: 01.04.2016

CHILVERS, Ian, and JOHN Glaves -Smith. "**Symbolism.**" **In A Dictionary of Modern and Contemporary Art**. Oxford University Press. Accessed 2 November 2013. <http://0-www.oxfordreference.com.hkbulib.hkbu.edu.hk/view/10.1093/acref/9780199239665.001.0001/acref-9780199239665-e-2656>.

CHIU, Frederic, **Programme Notes**, <http://www.danbury.org/concert/chiuprog.htm> url 4.3.2016

DESCRIPTION BY JOSEPH STEVENSON : **Ottorino Respighi , Trittico Botticelliano** <http://www.allmusic.com/composition/trittico-botticelliano-three-botticelli-pictures-for-orchestra-p-151-mc0002367638>

ESKILSON, Stephen (2012) , **Monet& Debussy**, Searching for a Nationalist Style 2012 (url :<http://castle.eiu.edu/modernity/eskilson.html>) erişim tarihi 06.04.2016
FELIX MENDELSSOHN: Art Works (2009) , <http://memory.loc.gov/diglib/ihis/loc.natlib.ihis.200156435/default.html> erişim tarihi 11.4.2016

GRIFFITH Winton, A.G, **The Bauhaus, 1919–1933, Heilbrunn Timeline of Art History** , http://www.metmuseum.org/toah/hd/bauh/hd_bauh.htm

GROPIUS, Walter (1919) , '**Bauhaus Manifesto and Program**' , <http://www.mariabuszek.com/kcai/ConstrBau/Readings/GropBau19.pdf>) erişim: 01.04.2016

HAYWARD, James - **LtM RECORDINGS** -http://www.ltmrecordings.com/bauhaus_reviewed_ltmcd2472.html) erişim tarihi: 08.04.2016

KAPLAN, Julius "**Symbolism**," Grove Art Online, Oxford Art Online, Oxford University Press erişim tarihi: 06.12.2013

MENDELSSOHN the artist, <http://www.mendelssohninscotland.com/mendelssohn-artist>, erişim: 20.3.2016

Ottorino Respighi : **Trittico Botticelliano** , <http://genedelisa.com/2008/03/respighi-trittico-botticelliano/> erişim 12.3.2016

POSNER, Howard, **Symphony : Mathis der Maler**, <http://www.laphil.com/philpedia/music/symphonymathisdermalerpaulhindemith> erişim tarihi 2.3.2016

Richard Wagner, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Bayreuth_Festspielhaus erişim 7.4.2016

SOLOMON, Larry (2002) , **The Sounds Of Silence John Cage and 4'33"** url :<http://solomonsmusic.net/4min33se.htm> erişim tarihi: 11.04.2016

The Library of Congress Felix Mendelssohn, <https://www.loc.gov/item/ihas.200156435/> erişim 2.3.2016

When John Cage met Robert Rauschenberg <http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/march/02/when-john-cage-met-robert-rauschenberg/> erişim tarihi: 12.04.2016

WOLFMAN, U.R. (2014) , **James McNeill Whistler - Claude Debussy- Nocturnes in Painting and Music**, <http://www.interlude.hk/front/james-mcneill-whistler-claude-debussy-nocturnes-in-painting-and-music/> erişim tarihi : 05.04.2016

<http://www.tiyatrotarihi.com/bauhaustiyatrosu>) erişim tarihi: 8.4.2016

<http://www.themusiconomy.com/da-vincis-code-of-music.html> erişim tarihi: 04.06.2016

https://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Böcklin erişim tarihi: 03.16.2016

Resim Kaynakları

Resim 1: NEWTON, Isaac (1730) , **Opticks : or s Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light**, 4. edisyon, Londra

Resim 2: https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Bertrand_Castel#/media/File:A_caricature_of_Louis-Bertrand_Castel%27s_%22ocular_organ%22.jpg

Resim 3: TAYLOR, Benedict **Seascape in the Mist: Lost in Mendelssohn's Hebrides**

Resim 4: TAYLOR, Benedict **Seascape in the Mist: Lost in Mendelssohn's Hebrides**

Resim 5: İLYASOĞLU, Evin (2003) , **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, 7. baskı, İstanbul

Resim 6: [https://en.wikipedia.org/wiki/Water_Lilies_\(Monet_series\)#/media/File:Monet_Water_Lilies_1916.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Water_Lilies_(Monet_series)#/media/File:Monet_Water_Lilies_1916.jpg)

Resim 7: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Great_Wave_off_Kanagawa

Resim 8: https://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schoenberg#/media/File:Blaues_Selbstportait.jpg

Resim 9: https://en.wikipedia.org/wiki/Picasso_and_the_Ballets_Russes

Resim 10: https://en.wikipedia.org/wiki/Picasso_and_the_Ballets_Russes

Resim 11: <https://artmodel.wordpress.com/2010/03/22/modern-times-satie-picasso-and-a-crazy-parade/>

Resim 12: <http://www.wikiart.org/en/marc-chagall/the-blue-house-1917>

Resim 13: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/76258>

Resim14: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hunnenschlacht_\(Liszt\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Hunnenschlacht_(Liszt))

Resim 15: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orcagna_Triumph_of_Death_detail_01.jpg

Resim 16: [https://it.wikipedia.org/wiki/Sposalizio_della_Vergine_\(Raffaello\)#/media/File:Raffaello_-_Spozalizio_-_Web_Gallery_of_Art.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Sposalizio_della_Vergine_(Raffaello)#/media/File:Raffaello_-_Spozalizio_-_Web_Gallery_of_Art.jpg)

Resim 17: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>

Resim18: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>

Resim 19: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>

Resim 20: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>

Resim 21: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>

Resim 22: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>

Resim 23: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>

Resim 24: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>

Resim 25: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>

Resim 26: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>

Resim 27: <http://korschmin.com/pictures-at-an-exhibition/>

Resim 28: [https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting))

Resim 29: [https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting))

Resim 30: [https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting))

Resim 31: [https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting))

Resim 32: [https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting))

Resim 33: [https://en.wikipedia.org/wiki/Nocturne_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Nocturne_(painting))

Resim 34: [https://en.wikipedia.org/wiki/Nocturne_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Nocturne_(painting))

Resim 35: [https://en.wikipedia.org/wiki/Nocturne_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Nocturne_(painting))

Resim 36: [https://en.wikipedia.org/wiki/Primavera_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Primavera_(painting))

Resim 37: [https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_of_1475_\(Botticelli\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_of_1475_(Botticelli))

Resim 38: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus

Resim 39: https://en.wikipedia.org/wiki/A_Rake%27s_Progress

Resim 40: https://en.wikipedia.org/wiki/Isenheim_Altarpiece

Resim 41: https://en.wikipedia.org/wiki/Isenheim_Altarpiece

Resim 42: İLYASOĞLU, Evin (2003) , **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, 7. baskı, İstanbul

Resim 43: **Art & Design, Parallel Structures, Art- Dance-Music**, Wiley-Academy, editör: Clare Farrow, 1993

Resim 44: **Art & Design, Parallel Structures, Art- Dance-Music**, Wiley-Academy, editör: Clare Farrow, 1993

Resim 45: http://pastexhibitions.guggenheim.org/singular_forms/highlights_1a.html

Resim 46: **İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, Editörler: Paolo Susanni, Uzey Bora, 2010, İzmir

Resim 47: **İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, Editörler: Paolo Susanni, Uzey Bora, 2010, İzmir

Resim 48: **İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, Editörler: Paolo Susanni, Uzey Bora, 2010, İzmir

6. ÖZGEÇMİŞ

Zeynep Abacı 1990 yılında İstanbul, Beyoğlu'nda doğdu. İlköğrenimine, orta ikinci sınıfa kadar Nimetullah Mahruki İlköğretim Okulu'nda devam ettikten sonra, orta ikinci ve üçüncü sınıfı Eskişehir İbrahim Karaoğlanoğlu İlköğretim Okulu'nda tamamladı. 2008 yılında Eskişehir Muzaffer Çil Anadolu Lisesi'nden mezun olduktan sonra Anadolu Üniversitesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümüne girdi. Burada bir sene eğitim gördükten sonra, 2009 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü sınavını dereceyle kazandı. Aydın Ayan'ın öğrencisi olarak I. atölyeden 2013 yılında onur derecesiyle mezun oldu. 2014 yılında Temel Eğitim Bölümü'nün yüksek lisans programına kabul edildi.

Katıldığı Sergiler

2009 Kültür Üniversitesi & M.S.G.S.Ü karma sergi

2011 Yüz Genç Yüz karma sergi

2011 Tüyap M.S.G.S.Ü karma sergi

2012 Rotary Genç Yetenekler sergileme

2013 İstanbul Lions Kulübü sergileme

2013 Galeri Binyıl karma sergi

2014 Genç-iz karma sergi

2015 Tüyap Sanat Fuarı ' Buğday Ruşeymi'

2016 Doğu Holding sergileme