

**T.C.**  
**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİĞİN DUYUMSANMASI ÜZERİNE BİR  
DİZİ RESİM UYGULAMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

HAZIRLAYAN

**Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN Zeynal BİLGİN**

**MALATYA, 2016**

**Bu araştırma İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi  
Tarafından 2012/197 Proje Numarası ile Desteklenmiştir.**

T.C.  
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
**MÜZİĞİN DUYUMSANMASI ÜZERİNE BİR  
DİZİ RESİM UYGULAMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN  
**Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN**

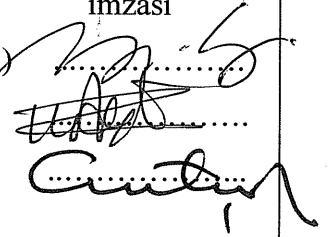
HAZIRLAYAN  
**Zeynal BİLGİN**

Jürimiz 11/01/2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans tezini (oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bulunarak Resim.....Anabilim, Resim.. Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

1. Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN ( Jüri Başkanı / Danışman)
2. Doç. Dr. İsmail AYTAÇ (Üye)
3. Yrd. Doç. Mesut YAŞAR (Üye)

imzası



İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ..... tarih ve .....sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KARAGÖZ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

## ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Yüksel Göğebakan'ın danışmanlığında hazırladığım ‘‘**MÜZİĞİN DUYUMSANMASI ÜZERİNE BİR DİZİ RESİM ÇALIŞMASI**’’ başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Zeynal BİLGİN

## ÖNSÖZ

Farklı sanatları birbirinden ayıran şey kullandıkları ifade araçları olmuştur. Örneğin müzik tınıları, resim renkleri kullanmıştır. Bu ifade araçlarının bir dengeye sahip olabilmeleri için sınırlayıcı olan kompozisyon kavramı gereklilik arz etmiştir. Tam bu noktada resim ve müzik arasında ortak problemi oluşturan kompozisyon, aynı zamanda resim ve müzik arasında etkileşimin başlama sebebi de olmuştur.

Bu tez çalışması, resim ve müzik gibi farklı iki disiplinin ortak yanlarını, birbirilerinden etkilenme biçimlerini ve bu etkilenmenin sonucunda sanatlarına kattıkları değerleri görebilmek adına hazırlanmıştır.

Bu süreçte çalışmanın planlanması ve düzenli bir şekilde kaleme alınmasında bana yol gösteren danışmanım Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN'a teşekkür ederim. Ayrıca eserin çeviri kısımlarında yardımlarını esirgemeyen Serkan TATAR'a, madi ve manevi destekleri ile her zaman yanımda olan aileme sonsuz teşekkürler.

Zeynal BİLGİN

## ÖZET

BİLGİN, Zeynal, Müziğin Duyumsanması Üzerine Bir Dizi Resim Uygulaması, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2015.

“Müziğin Duyumsanması Üzerine Bir Dizi Resim Uygulaması” başlıklı bu tez, resim ve müzik gibi ayrı iki disiplinin ortak problem alanları ve gelişim süreçlerinde birbiriyle kesiştikleri noktaları kuramsal bir çerçeve içerisinde incelemek adına hazırlanmıştır. Hazırlanan çalışmada kuramsal çerçevenin doğrultusunda ve müziğin tınlarından yola çıkılarak bir dizi resim uygulaması yapılmıştır. Tez kapsamında konu olarak belirlenen müzik ve resim alanlarının tarihsel süreçleri literatür taraması yöntemiyle geçmişten günümüze kadar araştırılmıştır. Yapılan araştırmalarda özellikle müzik ve resim sanatlarının birbirilerini etkileme biçimleri ve bu etkileşimin nasıl başladığı önem arz etmiştir. Araştırmalar neticesinde müzik ve resim disiplinlerinin kullandıkları ifade araçlarının farklı olduğu görülmüşse de aslında ortak problemlerle uğraştıkları anlaşılmıştır. Bu problemlerle başa çıkmak için her iki disiplinin süreç içerisinde birbirlerinden etkilendikleri ve gelişim aşamalarında bu etkileşimin izlerinin olduğu anlaşılmıştır.

Çalışma kapsamında, literatür taraması yoluyla resim ve müziğin tarihsel süreçleri araştırılmış, bu alanlardaki bazı sanatçılar ve bu sanatçıların çalışmaları hakkında incelemelerde bulunulmuştur. Elde edilen bilgilerin ışığında bir dizi resim uygulaması yapılmıştır. Müziğin duyumsanması ve tınların renklerle biçimlere dönüştürülmesi, yapılan resimlerin uygulamalarında çıkış noktası olmuştur. Yine bu doğrultuda yapılan resim uygulamaları 10 çalışma ile sınırlandırılmıştır. Hazırlanan bu çalışma; “Müziğin Etimolojisi ve Tarihi”, “Klasik Batı Müziğinde Kullanılan Çalgılar”, “Tarihsel Süreçte Müzik-Resim İlişkisi”, “Çalışmalarım ve Çözümlemeleri” adlı 4 ana başlık altında incelenmiştir.

Hazırlanan bu araştırma sırasında edinilen bilgilerin ışığında ve üzerinde durulan müziğin duyumsanması yolu ile uygulamalar oluşturma kısmında plastik bir dil oluşturma kaygısı önemsenmiştir. Yapılan çalışmanın hem kuramsal çerçevesinde hem de uygulama kısmında özgün bir çalışma oluşturma kaygısı önem teşkil etmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Resim, Müzik, Duyumsama.

## ABSTRACT

BILGIN, Zeynal, Sensation of the Music on a Series of Pictures Application, Master's Thesis, Malatya, 2015.

"Sensation of the Music on a Series of Pictures Application" titled of this thesis, painting and music are two separate disciplines, such as common problem areas and development processes with each other within a theoretical framework located points has been prepared on behalf of the review. A series of picture application have been done in accordance with theoretical framework and by using timbre of music. Within the scope of the subject of the thesis, the historical areas of music and painting processes of the literature surveyed method from the past to the present has been designated. In researches, particularly in the way both music and painting arts affect each other and how beginning the interaction presents importance. Research shows that, although the expressions of music and painting disciplines appeared to be different, the matters these two discipline deal with are understood to be same. To cope with this problems, it is comprehended both disciplines affect each other in the process and there are the traces of this interaction on the disciplines development process.

The historical process of picture and music has been searched by scanning literature, examinations about some artists and their works have been done in comprehension of this work. A series of picture application have been done with the light of achieved information. Sensation of music and turning timbres into shapes with colors are the onset of practicing pictures. Again in this context, completed picture practices are limited with ten works. This prepared work is examined under four main topic as "etymology and history of music, music-picture relationship on historical process, the instruments in classical music, my studies, and analysis."

In the light of the information obtained during this research and adjustments of the music sensation via creating a plastic language for creating applications that are part of the anxiety valued. The work done within the both framework of the theoretical and application section, anxiety of forming a unique work constitute importance.

**Keywords:** Picture, Music, Sensation.

# MÜZİĞİN DUYUMSANMASI ÜZERİNE BİR DİZİ RESİM UYGULAMASI

Zeynal BİLGİN

## İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ .....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR .....	xi
GİRİŞ .....	1
<b>1. BÖLÜM</b>	
<b>1. MÜZİĞİN ETİMOLOJİSİ VE TARİHİ.....</b>	<b>3</b>
1.1. Müziğin Etimolojisi .....	3
1.2. Tarih Öncesi Çağlarda Müzik.....	4
1.3. İlkçağ Uygarlıklarında Müzik (M. Ö. 4000-M. Ö. 850).....	9
1.4. Antik Yunan ve Roma .....	15
1.5. Erken Ortaçağ (M. S. 200-M.S. 1000).....	18
1.6. Rönesans ve Barok Döneminde Müzik .....	19
1.6.1. Rönesans Müziği .....	19
1.6.2. Barok Müziği.....	21
1.7. Romantik Dönemde Müzik.....	22
1.8. Çağdaş Müzik .....	24
<b>2. BÖLÜM</b>	
<b>2. KLASİK BATI MÜZİĞİNDE KULLANILAN ÇALGILAR.....</b>	<b>26</b>
2.1. Vurmalı Çalgılar .....	26
2.2. Üflemeli Çalgılar .....	30
2.3. Telli Çalgılar .....	34
<b>3. BÖLÜM</b>	
<b>3. TARİHSEL SÜREÇTE MÜZİK-RESİM İLİŞKİSİ.....</b>	<b>39</b>
3.1. 19. Yüzyıl Öncesi Müzik-Resim İlişkisi .....	39
3.2. 19. Yüzyılda Müzik-Resim İlişkisi.....	54
3.3. 20. Yüzyılda Resim-Müzik İlişkisi.....	67
<b>4. BÖLÜM</b>	
<b>4. ÇALIŞMALARIM VE ÇÖZÜMLEMELERİ.....</b>	<b>85</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>102</b>
<b>KAYNAK.....</b>	<b>104</b>
<b>GÖRSELLERİN ALINDIĞI İNTERNET ADRESLERİ.....</b>	<b>107</b>

## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Boğalar Salonu, Lascaux Mağarası, Fransa, M. Ö. 15000. ....	5
Resim 2. Lascaux'daki Mağara Resmi, Fransa, M. Ö. 10.000 – 15.000.....	5
Resim 3. Kemikten Yapılmış İlk Müzik Enstrümanı, M.Ö. 10.00 Dolayları. ....	6
Resim 4. Taş Devrinden ve Bronz Devrinden Çalgılar. ....	7
Resim 5. İlk Toplumlara Ait Müzik Aleti, Ksilofon.....	8
Resim 6. Sümerlerin Kullandığı Müzik Çalgısı; Lir.....	10
Resim 7. Asurlularda Arp ve Sümerlerde Arp.....	11
Resim 8. İbranilerde Kinnor ve Şofar. ....	11
Resim 9. Mısırda Arp Çeşitleri. ....	12
Resim 10. Mısırda Çifte Kaval ve Tekli Kaval. ....	13
Resim 11. Mısırda Kullanılan Davul Çeşitleri.....	13
Resim 12. Geleneksel Çin Enstrümanları. ....	15
Resim 13. Telli Antik Yunan Çalgısı Phorminx.....	17
Resim 14. Rönesans Dönemine Ait Bazı Çalgılar.....	20
Resim 15. Rönesans Dönemine Ait Bazı Çalgılar.....	20
Resim 16. Piyanonun İlk Örnekleri. ....	22
Resim 17. Böhn Flüt. ....	23
Resim 18. Romantizm Döneminde Üflemeli Çalgılar.....	23
Resim 19. Edvard Munch, “Çılgılık“, 84 cm x 66 cm, T.Ü.Y.B. , 1893. ....	25
Resim 20. Timpani.....	26
Resim 21. Trampet.....	27
Resim 22. Zil.....	27
Resim 23. Üçgen.....	28
Resim 24. Kastanyet. ....	28
Resim 25. Bongo.....	28
Resim 26. Çelesta. ....	29
Resim 27. Ksilofon. ....	29
Resim 28. Def. ....	30
Resim 29. Marakas. ....	30
Resim 30. Blok flüt.....	31
Resim 31. Yan flüt.....	31
Resim 32. Obua.....	32
Resim 33. Fagot. ....	32
Resim 34. Klarnet. ....	33
Resim 35. Trompet. ....	33
Resim 36. Tuba. ....	34
Resim 37. Trombon. ....	34
Resim 38. Keman.....	35
Resim 39. Viyola. ....	35
Resim 40. Viyolonsel.....	36
Resim 41. Konturbas.....	36
Resim 42. Çithara. ....	37
Resim 43. Arp. ....	37
Resim 44. Gitar.....	38
Resim 45. Piyano. ....	38
Resim 46. S. Apolinare Nuovo Bazilikasından Mozaik, 6.Y.Y. , Ravenna, İtalya. ....	40



Resim 47. Leonardo da Vinci, “Üçlü Anna”, 168 cm x 112 cm, T.Ü.Y.B. , 1508.....	42
Resim 48. Michelangelo, “Pieta”, 1498-1499. ....	43
Resim 49. Michelangelo, “Pieta”, 1564 dolayları. ....	43
Resim 50. Tintoretto, “Aziz Markos’un Cesedinin Bulunuşu”, T.Ü.Y.B. , 1562 Dolayları. ....	44
Resim 51. Tintoretto, Aziz Giorgio’nun Ejderle Savaşı, 157.5 cm x 100.3 cm, T.Ü.Y.B. , 1555-1558 Dolayları. ....	46
Resim 52. Rafael, “Ermiş Cecilia”, T.Ü.Y.B. , 1514, Bologna Müzesi. ....	48
Resim 53. Michalengelo, “Sistina Şapel”, 1508-1512, Floransa.....	49
Resim 54. Annibale Carracci, Pieta, “İsa’ya Yas Tutan Meryem”, T.Ü.Y.B. , 1599- 1600, Museo Nazionale, Napoli. ....	50
Resim 55. Caravaggio, “Aşk Meleği Victorious”, 156 cm x 113 cm, T.Ü.Y.B. , 1602. ....	51
Resim 56. Caravaggio, “Kuşkucu Thomas”, 107 cm x 146 cm, T.Ü.Y.B. , 1602-1603 Dolayları. ....	52
Resim 57. Jean-Auguste-Dominique Ingres, “Otoportre”, T.Ü.Y.B. , 1804.....	56
Resim 58. Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük” 260 cm x 325 cm, T.Ü.Y.B. , 1830.....	57
Resim 59. Paul Gauguin, “Ölülerin Ruhu Bekliyor”, T.Ü.Y.B. , 1892.....	58
Resim 60. Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 73 cm x 92 cm, T.Ü.Y.B. , 1889. ....	60
Resim 61. Van Gogh, “Gece Kahvesi”, T.Ü.Y.B. , 1888.....	61
Resim 62. James Mcneill Whistler, “Beyaz Senfoni No:1”, T.Ü.Y.B. , 1861-1862. ....	63
Resim 63. James Mcneill Whistler, “Siyah ve Altın Nocturne”, 46 cm x 60 cm, T.Ü.Y.B. , 1872-1877. ....	63
Resim 64. Mikalojus Ciurlonis, “Cenaze Senfoni”, 62.5 cm x 73 cm, Kağıt Üzerine Pastel, 1903.....	64
Resim 65. Gustav Klimt, “Beethoven Frizi (Detay)”, Duvar Resmi, 1902.....	65
Resim 66. Gustav Klimt, “Beethoven Frizi(Detay)”, Duvar Resmi, 1902.....	66
Resim 67. Franz Marc, “Vahşi Afrika Maymunu”, 91 cm x 131 cm, T.Ü.Y.B. , 1913. ....	68
Resim 68. Vasiliy Kandinsky, “Kompozisyon 7”, 200 cm x 300 cm, T.Ü.Y.B. , 1913. ....	69
Resim 69. Henri Matisse, “Müzik”, 260 cm x 285 cm, T.Ü.Y.B. , 1910. ....	69
Resim 70. Henri Matisse, “Dans”, 260 cm x 391cm, T.Ü.Y.B. , 1909-1910.....	70
Resim 71. Franz Marc, “Büyük Mavi Atlar”, 104 cm x 181 cm, T.Ü.Y.B. , 1911. ....	71
Resim 72. August Macke, “Bach’a Saygı”, T.Ü.Y.B. , 1912.....	73
Resim 73. Wassily Kandinsky, “Kazaklar”, 95 cm x 130 cm, T.Ü.Y.B. , 1910-1911... ..	74
Resim 74. Wasiliy Kandinsky, “İzlenim 3. Konser”, 77.5 cm x 100 cm, T.Ü.Y.B. , 1911. ....	75
Resim 75. Wassily Kandinsk, 49,6 cm x 64,8 cm, Kağıt Üzerine Kalem, Suluboya ve Mürekkep, 1910-1913.....	76
Resim 76. Wasiliy Kandinsky, “Doğaçlama”, 120 cm x 141,5 cm, T.Ü.Y.B. , 1911... ..	77
Resim 77. G. Braque, “Bach’a Saygı”, T.Ü.Y.B., 1912.....	78
Resim 78. Pablo Picasso, “Mandolinli Kadın”, 73 cm x 100 cm, T.Ü.Y.B. , 1910. ....	79
Resim 79. Paul Klee, “Kırmızı füğ”, T.Ü.Y.B. , 1930. ....	81
Resim 80. Paul Klee, “Ana Yollar ve Yanyollar”, 83.7 cm x 67.5 cm, T.Ü.Y.B. , 1929. .....	82
Resim 81. Paul Klee, “İnsula Dulcamara”, T.Ü.Y.B. , 1938.....	83
Resim 82. Zeynal Bilgin, “İsimsiz”, 100 cm x 120 cm, T.Ü.Y.B. , 2014. ....	87
Resim 83. Zeynal Bilgin, “İsimsiz”, 100 cm x 130 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.....	88
Resim 84. Zeynal Bilgin, “İsimsiz”, 100 cm x 130 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.....	90

Resim 85. Zeynal Bilgin, “İsimsiz”, 100 cm x 120 cm, T.Ü.Y.B. , 2014. ....	91
Resim 86. Zeynal Bilgin, “İsimsiz”, 100 cm x 130 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.....	93
Resim 87. Zeynal Bilgin, “İsimsiz”, 100 cm x 130 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.....	94
Resim 88. Zeynal Bilgin, “İsimsiz”, 100 cm x 130 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.....	96
Resim 89. Zeynal Bilgin, “İsimsiz”, 100 cm x 120 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.....	97
Resim 90. Zeynal Bilgin, “İsimsiz”, 130 cm x 180 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.....	99
Resim 91. Zeynal Bilgin, “İsimsiz”, 80x100 cm, T.Ü.Y.B. , 2014 .....	100

## KISALTMALAR

**M.Ö.** : Milattan Önce

**s.** : Sayfa

**S.** : Sayı

**T.Ü.Y.B.** : Tuval Üzerine Yağlı Boya

**Y.Y.** : Yüzyıl

## GİRİŞ

Farklı sanat dallarının tarihsel süreçte birbirlerinden etkilendikleri bilinmektedir. Herhangi bir sanat dalının başka sanat dallarından etkilenmesi gibi aynı zamanda bu sanat dallarını etkilemesi de kaçınılmaz olmuştur. Bu etkileşimlerin en güzel örneklerinden biri de resim-müzik ilişkisidir. Biri göze, diğeri ise kulağa hitap eden resim-müzik sanatlarının tarih içerisinde birbirlerinden beslendikleri görülmektedir. Birbirlerinin elemanlarını kullanarak sanatlarını icra etme, resim ve müziğe yeni kapılar aralamıştır.

Sanat tarihi içerisinde müziğin ortaya çıkışının doğayla ilintili olduğu yapılan araştırmalar sonucunda kendini göstermiştir. Ses, müziğin oluşumunda temel gereklilik olurken, doğa da müzik için kaynak olarak görünmektedir. Aynı şekilde doğanın resim sanatı için de referans olduğu bilinen bir gerçektir. Bu bağlamda, doğa her iki sanat için beslenen ortak bir öge olmuştur. Bu da resim ve müziğin tarihsel süreçte birlikte yöneldikleri ilk gerçek olgudur. İlerleyen zamanlarda seslerin birleşiminden ortaya çıkan müzik, dinsel ritüellere hizmet ederek gelişimine devam etmiştir. Resim sanatı da kendini bulma aşamasında bu süreçlerden geçmiştir. Rönesans'la beraber özgürlüğe açılan kapılar, her iki sanat içinde gelişimin ve birbirlerinden etkileşimin hız kazandığı bir dönem olmuştur.

Görünen gerçeği resim sanatı gibi gösterebilme kaygısıyla yola çıkan müzik, operayla karşımıza çıkmıştır. Bu süreçten sonra resim sanatı, doğuşundan beri maddeden ayrılmış tek sanat olan müziği kendisine referans alarak soyut sanatın kapılarını aralamıştır. Bununla beraber müziğin duyumsamaları, resim sanatında renklerin soyut biçimlere dönüşmesiyle kendini göstermiştir. 19. yüzyıl, resim ve müzik sanatlarının birbiriyle etkileşimlerini artırdığı bir dönem olmuştur. 20. yüzyılda ise bu etkileşim daha da yoğunlaşmıştır.

Bu çalışmadaki amaç; müzik ve resim disiplinlerinin geçmişten günümüze kadar olan süreçte birbirlerinden etkilenme biçimleri ve bu yolla sanatlarına kattıkları değerleri görebilmek olmuştur. Aynı zamanda müzik ve resim sanatlarının ilişkisini konu olarak işleyen yazılı metinlerin az oluşu da çalışmanın bu bağlamda önemini artırmaktadır.

Hazırlanan bu çalışmayla beraber yapılan uygulamalarda müziğin duyumsanması ve bu duyumsamanın renklerle biçimlere dönüştürülmesi temel çıkış noktası olmuştur. Bu bağlamda tuval üzerine yağlıboya tekniği ile uygulamalar yapılırken, çalışmalar 10 adet resimle sonlandırılmıştır. Konunun çok geniş bir kapsama sahip olmasından ötürü araştırmanın, klasik Batı müziği ve bu müziğin tarihsel süreçte resimle olan ilişkisi ile sınırları belirlenmiştir. Aynı şekilde uygulamalar esnasında dinlenen müzikler, klasik Batı müziğinin Beethoven, Vivaldi, Chopin, Mozart, Şönberk gibi icracıların eserleriyle sınırlandırılmıştır. Yine çalışmada bahsi geçen enstrümanlar klasik Batı müziğinde kullanılan vürmalı, üflemeli ve telli çalgılardan verilen örneklerle sınırlı tutulmuştur.

## 1. BÖLÜM

### 1. MÜZİĞİN ETİMOLOJİSİ VE TARİHİ

#### 1.1. Müziğin Etimolojisi

Müzik kelimesi, eski Yunancadaki *musike* sözcüğünden gelmektedir. Genel kabule göre insanoğlunun geçmişi yaklaşık olarak 2 milyon yıllık bir süreçtir. Bu süreçte insanoğlu seslerin içerisinde yaşamına başlar. Duyduğu bu seslerle bir etkileşim içerisine girer. İnsanoğlu var olduğu çağlardan beri işittiği seslere sürekli bir sorgulayıcı tavırla yaklaşmıştır. Kültürel ve toplumsal bir varlık olan insan, duyduğu sesleri değerlendirip anlamlı bir dile çevirmiştir. Seslerle anlatılan bu anlatım biçimine “müzik” denilmiştir.

Müzik, temelinde iki ögeyi barındırır. Birincisi, sesin kendisinin malzeme oluşu; ikincisi ise bu malzemeyi insanoğlunun ele alarak değerlendirmesi sonucunda ortaya çıkan anlamlandırılmış bütünlük. İnsanoğlu bu değerlendirmeler sayesinde sesi istediği biçimde kullanmıştır. Bu bağlamda Say: “Müzik belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütündür.” (2010, 17) diyerek konuya açıklık kazandırmıştır.

İnsanoğlu doğadan duyduğu sesleri, belli bir güzellik anlayışıyla bilinçli bir şekilde bir araya getirmiş; bunu yaparken de estetik kaygılar güderek bir yaklaşım izlemiş ve birleştirdiklerinden bir biçim oluşturmuştur. 19. yüzyılda müziğin doğuşuyla ilgili birçok araştırma yapılmıştır. Bu araştırmalardan en somut olanı müziğin “dil” den gelişidir. İnsanoğlu hayvan seslerinden, suların şırıltısından, yağmurun sesinden, rüzgârın ve dalgaların uğultusundan, özellikle de kuş seslerinden etkilenmiştir. Bunun yanı sıra müziğin insanların birbirilerine seslenmelerinden, aralarında kurdukları duygusal ilişkiler sayesinde geliştirdikleri anlaşma dilinden ortaya çıkmış olabileceği anlayışıdır. Bu bilimsel teori dışında efsanevi bir takım söylentiler de vardır. Efsaneye göre müzik insanlara tanrılardan bir armağandır. Müzik kelimesinin tarihini Dönmez “Kökenini batı kültürünün temelini oluşturan Yunan mitolojisinden alan ‘müzik’ sözcüğü, yalnızca Batı kültürüne ait bir mirastır.” (2014, 16) diyerek aktarmaktadır.

Sachs, Kısa Dünya Musikisi Tarihi adlı kitabına şu cümleyle başlar: Müzik, iyiliksever tanrıların ya da kahramanların insanlığa öylece sunuverdikleri bir armağan olamaz. Ağır ve gözle görünmez bir evrimi tek kişinin kafasından çıkmış gibi göstermek kolaydır; ama bu, öyle kurnazlıkla ortaya atılacak bir iş değil. (Say, 2010, 25)

Bu söylemlerden sonra müziğin tarihsel süreçte nasıl bir gelişim gösterdiğini irdeleme gereksinimi ortaya çıkmaktadır. Bu konu ayrı bir alt başlık altında işlenecektir.

## **1.2. Tarih Öncesi Çağlarda Müzik**

Tarih öncesi çağlarda müziğin varlığından önce insanoğlunun yaşam şekli ve çağın özelliklerine göz atmak, konu bağlamında çözümlenmeler için yardımcı olacaktır. Paleolitik evrede (Eski Taş Devri, M.Ö. 10 bin yılına kadar) doğal çevre buzullarla kaplı yeryüzü dağlık ve kısmen ormanlık; iklim koşulları çok sert ve soğuktur. İnsanlar mağaralarda ve kaya altı girintilerde barınmakta ve beslenme avcılıkla sağlanılmaktadır. İlkel aletlerle avcılık ve toplayıcılık yapılmaktadır. İnsanlar 20-30 kişilik avcı ve toplayıcı küçük topluluklar halinde yaşamlarını sürdürmektedirler. Bu topluluklarda herhangi bir örgütlenmeden bahsetmek zordur. Güçlü avcıların topluluğu yönettiği ve tüm bireyler arasında iş paylaşımının olduğu bilinmektedir. Yaşam alanları olan mağara duvarlarına avlamak istedikleri avı etkilemek için resimler yapıyorlardı. Bu resimler sanatsal bir kaygı güdülerek yapılmamıştır. Sinemoğlu: “Bu örnekler, hayvanı kendine eş ya da kendinden üstün gören insanların düşünce biçimini yansıtmaktadır. Resimler salt süslemeden öte, ciddi bir amaca hizmet etmektedir.” (1984, 10) diyerek konuya açıklık kazandırmıştır.

İlkel dönem mağara resimlerinin yapılma amacında, insanların avlamak istedikleri hayvanı bir tür büyüün tesirinde bırakacakları inancı yatmaktadır. İnsanlar hayvanların resmini yaparak onları kendi iradeleriyle kontrol edebileceklerini düşünüyorlardı. Aslında dinin ve büyüün ilk izleri bu resimlerle karşımıza çıkmaktadır (Say, 2010: 23).



**Resim 1. Boğalar Salonu, Lascaux Mağarası, Fransa, M. Ö. 15000.**

M.Ö. 40-50 bin yıl öncelerindeki kültürel evrim aşamasında, “bulgu” olarak önemle üzerinde durulan mağara resimleri vardır. Bu resimler, büyü amaçlıdır. Sanatsal amaçla yapılmamıştır. Güney Fransa’da ve İspanya’daki mağaraların duvarlarında ve kayalar üzerinde bu resimler 19. yüzyılda ilk kez bulunduğunda, arkeologlar, gerçeğe çok benzeyen, canlı gibi duran bu hayvanların, buzul çağı insanlarınca yapılmış olabileceğine inanmamışlardır. Oysa bu bölgelerde bulunan kemik ve taştan yapılmış kaba araçlar; bu bizon, mamut ve rengineyiği resimlerini, onları avlayan, bu yüzden de onları çok iyi tanıyan kimselerin resmettiğini veya kazıdığını ortaya koymuştur . (Say, 2010, 23)

Bu Çağ da ilkel yöntemlerle oklar yapılmaya başlanılmıştır. Zaman içerisinde ilkel nitelikli yay da yapılmıştır. Yapılan bu yay gerilen telin (bu telin bitkisel malzemedен yapıldığı sanılıyor) çıkardığı sesin zaman içerisinde fark edilmesiyle belki de ilk telli çalgının ortaya çıkmış olabileceği düşünülmektedir.

Paleolitik evreye ait en değerli bulgular, Fransa’ da Lascaux mağarasının duvarlarına kazınmış hayvan figürlerinin işlenmiş olduğu resimlerdir (Gombrich, 1980: 19).



**Resim 2. Lascaux’daki Mağara Resmi, Fransa, M. Ö. 10.000 – 15.000.**



İnsanoğlu bu ağ da, önceleri doğayı tanımak için ağaç kabuklarına vurarak çıkardığı sesleri dinlemiş, kemik ve hayvan boynuzlarına üfleyerek işittiği sesleri algısında biriktirmiş ve daha sonra bu sesleri bir büyü ritüeli olarak kullanmıştır.



**Resim 3. Kemikten Yapılmış İlk Müzik Enstrümanı, M.Ö. 10.00 Dolayları.**

M. Ö. 10.000 yıl öncesinden başladığı düşünölen Neolitik ağ da ise koşullar değişmeye başlamıştır. Arkeolojik kazılar gösteriyor ki Neolitik ağ ile beraber iklim yumuşamış ve bitki örtüsü zenginleşmiştir. Yine bulgulardan elde edilen bilgiler sayesinde insanların hayvanları evcilleştirmeye başladığı ve zengin bitki örtüsünün yiyeceklerde çeşitliliği artırdığı görölmektedir. Yapılan araştırmalar ışığında Sümerlerin M.Ö. 3200 dolaylarında yazıyı buldukları ve değişen mevsimlerden dolayı kendilerine bir takvim oluşturdukları bilinmektedir. Tüm bu gelişmeler olurken tarihin gelişim sürecine hız verecek olan tekerleğin icat edilmesi de Neolitik ağa denk gelmektedir.

İnsan yüzlerce yıl bir hayvandan farksız yaşadı. İçgüdülerinin yönlendirmesiyle birey ve tür olarak, sadece, hayatta kalmalıydı. Bunun için avlandı; üredi; saklandı. İyi bir barınak ve av bulmak için durmaksızın yer değiştirdi. Ama zamanla yüzlerce yılda edindiği tecrübeyle enerjisini daha iyi kullanmanın yollarını keşfetti; hayvanları evcilleştirdi, yediği bitkileri kendisi yetiştirmeye başladı. Daha kolay bir şekilde beslenmesini sağlayan bu yollar yeni ihtiyaçlar doğurdu. Onları karşılayabilmek için gelişmeye devam etti. Tarımda ve hayvancılıkta kullanmak üzere araçlar yaparak teknolojiyi oluşturdu. (Erol, 2008, 21)

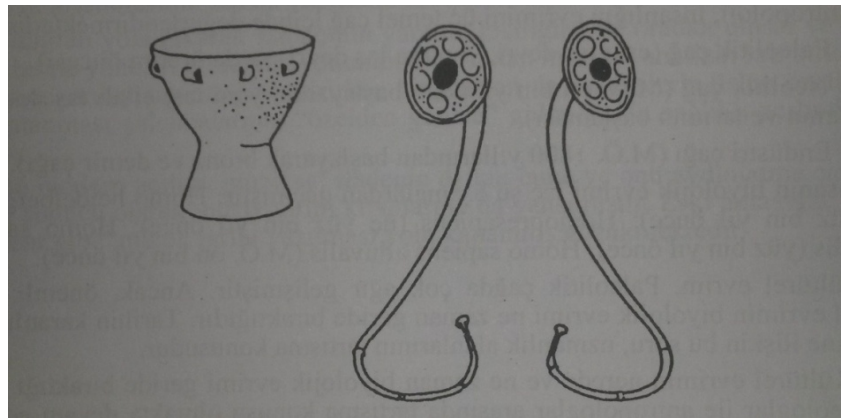
Neolitik ağ ile insanlar, doğaya şükranlarını sunmak için dinsel ve büyü eksenli törenler düzenlemeye başlamıştır. Sümerlerin törenleri ile ilgili Erol şu ifadelerle yer vermiştir: “Tanrıların onları gelecek yıl da bu verimlilikle ödüllendirmesini dileyen Sümer halkı, her yıl yeni yılın başlangıcını, baharın gelişini topraklarının verimini

ayinlerle kutluyorlardı.” (2008, 22) Paleolitik Çağ ile Neolitik Çağ arasındaki farkı Say şu sözleriyle belirginleştirmiştir: “Paleolitik Çağ ile Neolitik Çağ arasındaki ayırt edici özellik şudur; avcılık ve toplayıcılık teknolojilerinden hayvancılık ve tarımcılık teknolojisine geçilmiştir. Bu evrim insanoğlunun görüp geçirdiği en büyük kültürel devrimlerden biridir.” (2010, 24)

Yapılan arkeolojik kazılar neticesinde tarımla birlikte insanın yerleşik hayata geçişi ile ilk Çağ’ın kültür oluşumunun başladığı bilinmektedir. Uygarlıklar tarihinde Mezopotamya’nın verimli topraklarından dolayı önemli bir yeri olmuştur. Toprağın üretime elverişli ve iklimlerin ürün yetiştirmek için uygun oluşu, bu bölgede uygarlıkların oluşumunu sağlamıştır (Erol, 2008: 21). “İlk Çağ Uygarlıklarında Müzik” başlığı altında bu konuya değinilecektir.

Tarih öncesi Çağlar da müziğin varlığı ile ilgili etnomüzikolojik araştırmalar yapılırken çalgı buluntuları, resim ve harf yazıları, müzik hakkında yazılmış belgeler gibi bir takım bulguların önem taşıdığı görülmektedir. Tabii bu bulgu ve kalıntılar, temelde o dönemde nasıl bir müziğin yapıldığı sorusuna tam bir cevap veremezler. Çünkü müziğin nasıl seslendirildiğine dair kanıtlar sadece kaydedilmiş seslerden oluşabilir. Bu ancak 1877 yılında Edison’un fonografiyi (sesi kaydedebilen aynı zamanda kaydedilen sesi çalabilen alet) icat etmesiyle mümkün olmuştur (Say, 2010: 25).

Yapılan arkeolojik kazılar sonucunda erken Neolitik Çağ’a ait bazı çalgı aletleri bulunmuştur. Cilalı Taş Devri ve Bronz Çağı’na ait taş ve bronzdan yapılmış bu aletler M.Ö. 12-14 bin yıllarından kalmıştır.



**Resim 4. Taş Devrinden ve Bronz Devrinden Çalgılar.**

İlkel toplumlarda müzikle uğraşan insanlar, alanında profesyonel kişiler değillerdi. Bu kişiler kabilenin sıradan üyeleri idi. Doğal yaşam alanlarında bulunan eşyalardan oluşturdukları bir takım aletlerle ses çıkarma eylemini gerçekleştirmişlerdir. Bu aletlerden bir tanesi *ksilofon*dur.<sup>1</sup>



Resim 5. İlkel Toplumlara Ait Müzik Aleti, Ksilofon.

Bu kısma kadar olan süreçte üflemleri ve vurmaları müzik aletleri kullanılmıştır. İlkel topluluklarda telli çalgılara rastlanılmamıştır. Telli çalgıların karşımıza çıktığı ilk toplumlar Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarıdır. Neolitik Çağ ve öncesinde ok yayındaki tek telin bir müzik çalgısı olarak kabul etmek telli çalgılar için sağlam bir temel niteliği taşımamaktadır. Çünkü yayın yapılış amacının müzikle bir ilgisi bulunmamaktadır. Kısacası ilk Çağlar da telli çalgıların üretilmediği kanısına varılmaktadır. Bunun birtakım nedenleri vardır. İlkel insanlar sadece ezgisel yönü olan bu tür çalgıları yapmak için gerekli bir nedenle karşılaşmamışlar. Yani, telli çalgıları üretmek sadece müziğin yapılabilmesi ve enstrüman zenginliği açısından gerekli bir durumdur. Hâlbuki ilkel insanın yaptığı müziğin temelinde din ve büyü kavramları vardı. İlkel insana göre ezgisel anlatım şarkıcının işidir ve bu tür ezgisel enstrümanlar da şarkıcının alanına girmektedir (Say, 2010: 29).

İnsan sesinin tarihi, müzik enstrümanının ortaya çıkışından çok öncesine dayandığı bilinen bir gerçektir. Bu bağlamda Erol şöyle demektedir: “İnsan doğanın farkına vardığı anda müziğin malzemesi olan ses ile tanışmıştır.” (2008, 15)

---

<sup>1</sup> **Ksilofon:** Yan yana dizilmiş, her birinin kalınlığı farklı olan tahta yada metal alaşımlı parçacıklara tokmakla vurularak çalınan müzik aleti. (Erol, 2008, 82)

Başlangıçta sessizlik olduğu varsayılabilir. Sessizlik vardı, çünkü hareket yoktu. Ses, ancak hareketin ürünü olabilir. Titreşen bir nesneden, örneğin bir telden ya da bir davula gerilmiş deriden yükselen hareket (ya da titreşim), hava yoluyla kulağımıza kadar iletilen sıkışım dalgaları doğurur. (Karolyi, 2005, 9)

Bu durumda şarkının nasıl meydana geldiği sorusu da karşımıza çıkmaktadır. Bu sorunun cevabı için dil ve şarkının ilişkisine göz atmakta fayda var. İnsanların çalışma esnasında çıkardıkları seslerin süreç içerisinde şarkıya dönüştüğü tahmin edilmektedir. İş yapma esnasında o işin zorluğuna göre farklı sesler çıkarılır. Örneğin odun kıran bir adamın baltayı her indirişinde çıkardığı ses, yahut giysilerini derede yıkayan kadınların bu kıyafetleri kötekle döverken çıkardıkları ses. Bu sesler tekrarlar halinde olur. Yani nakarat.

İnsanlar toplu çalışma anlarında da aynı ritmi yakalamak adına toplu bir şekilde bazı sesleri tekrarlarlar. İşte bu da müziğin ya da sözlerin şarkıya dönüşmesinin ilk adımları olmuştur. Temelde ilk insanlarda da ve sonraki insanlarda da var olan sesleri duymaları için kulak ve tepkilerini hareketler dışında anlatabilmeleri için bir de sesleri vardı. Bu insanların aynı zamanda duyguları, düşünceleri, sevgileri, öfkeleri, inançları ve günlük yaşamlarında işleri vardı. Müzik tam da bu duyguların dışa vurusuyla doğmuştur diyebiliriz (Say, 2010: 31).

### **1.3. İlkçağ Uygarlıklarında Müzik (M. Ö. 4000-M. Ö. 850)**

Tarım devriminin Ortadoğu ve Asya'daki verimli topraklarda başlaması, uygarlıkların bu bölgelerde gelişmesini beraberinde getirmiştir. Mezopotamya'nın tarıma elverişli ve sulak topraklara sahip olması, bu bölgenin değişik uygarlıkların gelişimine ev sahipliği yapmasına neden olmuştur. Mezopotamya, bulunduğu bölge bağlamında merkezi bir noktadır. Güneyinde Arap boylarının, batıda Hitit, Firigya, Fenike, Mısır ve Yunanlıların, kuzeyde İran, İndü-Germen boylarının, doğuda Hindistan'ın olduğu bölge bu uygarlıkların etkisi altında kalmıştır. Mezopotamya müziği de bu uygarlıkların müzik anlayışlarıyla şekillenmiştir. Bu süreçte öncelikle müzik çalgıları şekillenip gelişmiştir.

Sümer tapınaklarında (M. Ö. 4000 yılından sonra) din için yapılan müzikler yakarış halinde olurdu. Bu yakarışlar, süreç içerisinde geliştirilerek şiirsel bir anlatım biçimine kavuşmuştur. Dinsel şarkıların ortaya çıkışının buraya dayandığı düşünülmektedir. Sümer dualarının rahip ve koro eşliğinde söylenildiği bilinmektedir.

Sümerler, dualardaki ilkel ezgilere “sir” demişlerdir. Rahiplerin sesine ve koroya eşlik eden, kamıştan yapılmış kavallara da “sem” denildiği ve bu nedenle dinsel şarkılara “ersemma” dedikleri bilinmektedir. Bilinen Sümer çalgılarından bazıları yan ve düz çalınan flüt, tiggı, küçük davul, ikili davul, lilis, tef ve adapadır. Ur kentinde yapılan arkeolojik kazılar sonucunda kral mezarlarından elde edilen bulgulara göre Sümerler, çalgıcılara “zammeru” ve vokal müzik yapanlara da “nam” demişler. Ayrıca, bu bulgularda iki tür lirin varlığından bahsedilmektedir. Ancak bu çalgıların akord biçimi, tınıları veya müzik işaretleri hakkında bir bilgi ve bulguya rastlanılmamıştır (Say, 2010: 35).

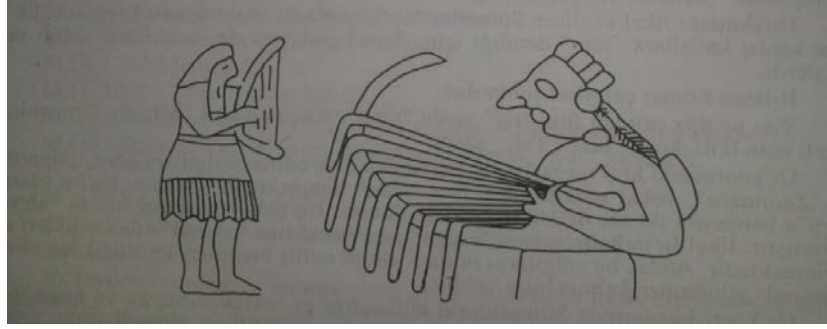
Şekliyle tellerinin geriliş biçimi bakımından arptan biraz farklı olan lirin ise Sümerliler tarafından bulunduğu söylenir. O dönemlere ait bazı mühür ve kabartmalarda çalgının ses kutusu boğa şeklinde resmedilmiştir. Bu durum-boğanın kutsal bir sembol olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda- lirin o zamanlarda dinsel bir anlam taşıdığını gösterir. (Erol, 2008, 27)



**Resim 6. Sümerlerin Kullandığı Müzik Çalgısı; Lir.**

Lire verilen bu formun sebebi boğanın verimliliği simgelemesiydi. Sonraki dönemlerde Sümerlerde ve Babil uygarlıklarında “lut” adı verilen çalgı da kullanılmıştır.

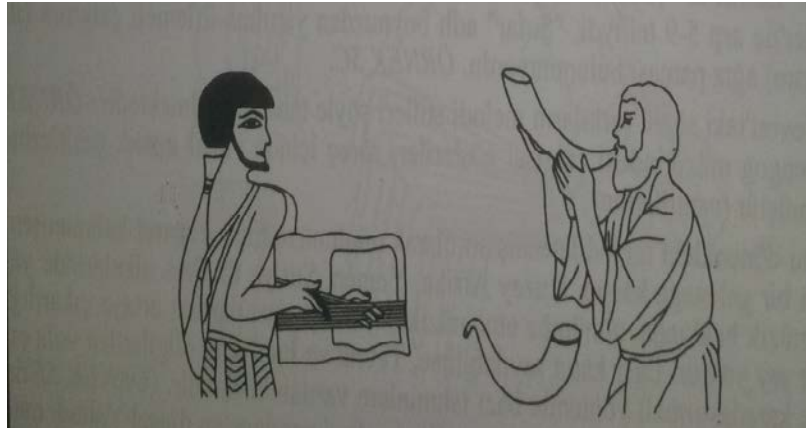
Akad uygarlığının M.Ö. 1800 yıllarında kültür seviyesi gelişmiş olmasına rağmen müzikle ilgili herhangi bir bulguya rastlanılmamıştır. Var olan ilahiler de Sümerlerinki ile aynıydı. Asur uygarlığında ise (M. Ö. 2500-600) arpın ilkel hali olan bir çalgı türü görülmektedir. Sümerlerde de bu çalgı kullanılıyordu (Say, 2010: 37).



**Resim 7. Asurlularda Arp ve Sümerlerde Arp.**

Şimdiki Filistin topraklarında yaşamış olan Fenike ve İbrani uygarlıklarının o güne kadar olmayan bazı çalgıları ürettikleri bilinmektedir. Fenikeliler “çift aulos”u (ilkel kaval) üretmişler, aynı zamanda ilk çalgı topluluğunu da kurmuşlardır. Böylece o güne kadar karşımıza çıkmayan ilk telli, üfleli ve vürmeli çalgıların bir arada kullanıldığı bir müzik topluluğu ile karşılaşmaktayız.

İbranilerin de müzik çalgılarının üretilip geliştirilmesinde çok katkıları olmuştur. Düzenli müzisyen topluluklarında değişimli bir koro sistemi vardı. İbranilerin ulusal çalgısı “kinnor”dur (harp veya lir). Bu telli çalgı Davud’un çalgısı olarak da bilinir. “Şofar” (ilkel korno) adıyla anılan boynuzdan yapılmış üfleli bir çalgıya da sahipti (Mimaroglu, 2012: 22).

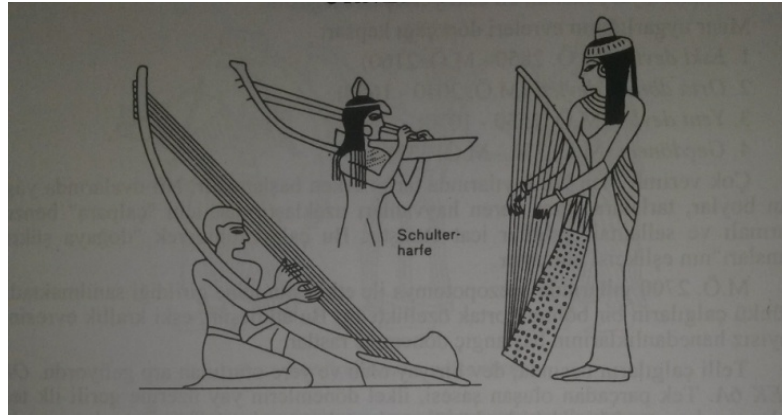


**Resim 8. İbranilerde Kinnor ve Şofar.**

Zengin bir geleneğe sahip olmalarına rağmen Kuzey Afrika, Yemen, Suriye ve Pers uygarlıklarına ait günümüze ulaşabilmiş pek fazla melodi veya müzik bulgusu yoktur. Ancak sinagoglarda hâlâ yapılmaya devam edilen dini müziklerin İbranilerden süregeldiği aşikârdır. Mısır uygarlığında ise Mezopotamya ile müzik bağlamında etkileşimler göze çarpmaktadır. Bu doğrultuda Turanî şöyle demiştir:

Sanat eserinin içinde doğduğu kültürün oluşmasında başka kültürlerin payı vardır. Bu açıdan yapılan gözlemler, sanatın sınırlar aşıcı karakterde olduğunu göstermektedir. Komşu hatta uzak kültürlerin, bir ülke sanatındaki katkısı çok yönlüdür. Bunun tersine, yerel çalışmaların anıtsal sanat eserinin yaratılmasında yeterli olmadığını, eski kültürlerden bu yana izleyebiliyoruz. (Turanî, 2003, 41)

Mısırlıların M.Ö. 2700’lü yıllarda kullandıkları çalgılar ile Mezopotamya’da yaşamış diğer uygarlıkların çalgıları benzerlik göstermektedir.



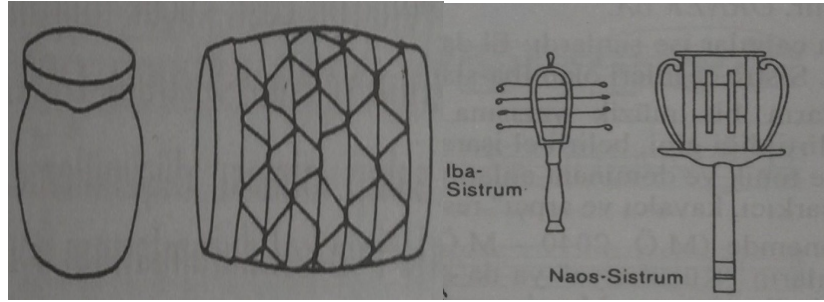
Resim 9. Mısırda Arp Çeşitleri.

Büyük bir yay ve uzun tellerin gerildiği arp, telli çalgıların en büyüğüdür. Bu çalgının tek parçadan oluşan ana gövdesi ilkel dönemlerde de karşılaştığımız bir yaya gerilmiş telle oluşturulan çalgıyla benzerlik gösterir. Daha sonraları bu çalgının tel sayısı arttırılmış ve omuzda taşınabilir boyutlara kadar küçültülmüştür. Üflemeli çalgı olarak “kaval” ve Fenikelerde karşılaştığımız “çifte kaval” kullanılmıştır (Say, 2010: 39).



**Resim 10. Mısırda Çifte Kaval ve Tekli Kaval.**

Yeni krallık dönemine ait kabartmalar üflemeli çalgıların da artık yaygınlaşmaya başladığını gösterir. Bir soyluya ait mezarda resmedilmiş flüt çalan bir kız iki ayrı üflemeli çalgıyı kullanırken görülür. Üflemeli çalgıları kadınların, onların arasından sadece trompeti erkeklerin çaldığı görülür. (Erol, 2008, 33)



**Resim 11. Mısırda Kullanılan Davul Çeşitleri.**

Mısırda zamanla tapınak müzisyenlerinin içine kadın şarkıcılar da dâhil edilmişti. Dikdörtgen şeklindeki davul ve tamur gibi çalgıların kadınlar tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Yine aynı döneme ait ve diğer çalgılardan boyca daha büyük, varili anımsatan bir davul çeşidine de rastlanılmıştır (Erol, 2008: 34).

Hindistan müziğine baktığımızda çok geniş bir zaman dilimi karşımıza çıkmaktadır. M.Ö. 3000 yıllarına dayanan Hint kültürünün ilk dönem müzik tarihi hakkında pek bir bulguya rastlanılmamakla beraber Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarıyla yakın koşullar içerisinde bir kültür gelişimi gösterdiği tahmin edilmektedir. Hindistan'a M.Ö. 1500 yıllarında gelen boyların burada ilk toplumsal tabakalaşma (kast sistemi) örneklerini oluşturdukları görülmektedir. Bu boyların kültürlerine "Veda" denilmiştir. Veda, Sanskrit dilinde "bilgi" anlamına gelir. Veda kültürünün kendine has müzikleri vardır (Say, 2010: 42).



Buna ek olarak Say Şöyle demiştir: “Hinduizm, Veda geleneklerini ağırlıklı olarak içeren, Hindistan’ın başlıca dinidir. Ancak eski çağlarla günümüz öğretisi arasında farklar vardır. Çünkü Hindistan çağlar boyunca öteki kültürlerin etkisi altında kalmıştır.” ( 2010, 42)

Kültürel etkinin bir örneği, Büyük İskender’in M.Ö. 327 yılında Hindistan’ın kuzeyini istila etmesidir. Grek ve İskit uygarlıklarının kültürel etkisi bu istila ile kendini göstermiştir. Bu konuda Kaygısız’ın, “Hint müziği, komşu kültürlerden beslendi. 11. yüzyıl sonra ise Müslümanlığın etkisiyle Arap-Fars ögesi karıştı. Müzikleri doğaçlamayla yapılır, makamsaldır.” (2004, 57) sözleri konu bağlamında açıklayıcı niteliktedir.

Hindistan, çağlar boyunca diğer kültürlerin (Grek ve İskit) ve Budizm’in etkisi altında kalmıştır. Kandahar ve Keşmiş bölgesindeki Greko-Budist heykeller, telli, üflemeli ve vurmali zengin çalgı çeşitlerini somutlaştırır. Bu çalgıların çoğu günümüz Hindistan’ın dada kullanılır. (Erol, 2008, 37)

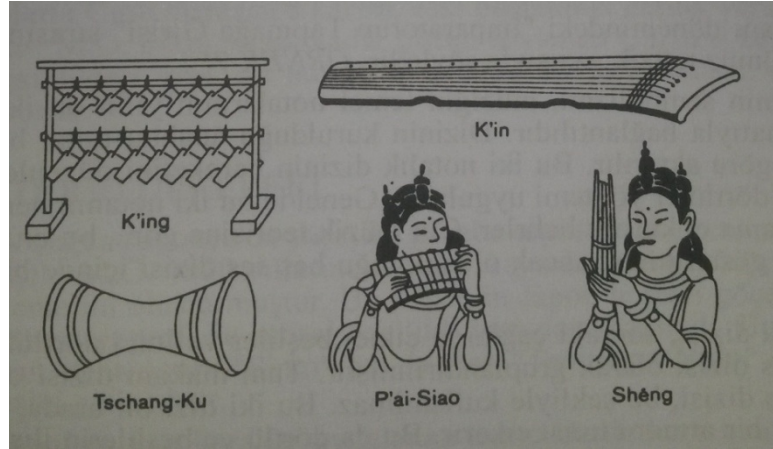
Bu bilgiler ışığında görülmektedir ki, Hint müziği farklı kültürlerden beslenerek günümüze kadar uzanacak olan kendi geleneksel müziğinin temellerini oluşturmuştur.

Doğu kültürleri içerisinde Çin kültürü tarihi, kaynaklarda en eski yüksek kültürler arasındadır. Neolitik dönemde avcılık ve toplayıcılık yapan Çin boyları göçebe bir yaşam sürdürmüşlerdir. Yenisey Irmağı etrafında gelişen tarımla birlikte bu boylar yerleşik hayata geçiş yapmışlardır (Erol, 2008: 39).

Çin efsanesine göre M.Ö. 3000 yıllarında İmparator Huang-Ti, çağın müzik kuramcısı Ling-Lun’u batı ülkelerindeki ormanlara göndererek bir bambu kestirmiş ve Çin’e getirilen bu bambu kamış ile ülkede ton sistemi üzerinde araştırmalar başlamıştır. (Say, 2010, 44)

Çin müziğindeki gelişmeler Şang Hanedanı (M.Ö. 1500-1000) döneminde artmıştır. Neolitik dönemin etkilerini barındıran “Çing” adını verdikleri taştan yapılmış gong ve “hsüyan” adlı küre biçiminde çalgıları mevcuttur. Bronz çağının ilk müzikal çalgıları sayılan “Ku” adlı davul ve “Çung” diye adlandırılan zil yine Çinliler tarafından kullanılmıştır. Bu dönemin dinsel şarkıları “Şih-Çing” adlı kitapta toplanmıştır. Çu Hanedanlığı döneminde kullanılan müzik çalgıları, King (çingiraklar dizisi), Kin (ilkel kanun), Çank-Ku (dümbelek), Pai-siao (pan flüt), Şeng (ağız orgu) gibi çeşitli

enstrümanlardan oluşmuştur. Bu enstrümanlar ilerleyen zamanlarda geleneksel çalgı niteliği kazanmışlardır (Say, 2010: 44).



Resim 12. Geleneksel Çin Enstrümanları.

Çin'de müziğinin önemini Konfüçyüs (M.Ö.551-478) anlatır. Eserlerinde, müziğin toplum yaşamında önemli olduğunu belirterek eğitime eğilir. Ondan sonra M.Ö. 400 dolaylarında, platon bahseder ki Konfüçyüs'ten etkilendiği sanılmaktadır. (Kaygısız, 2004, 55)

Kapalı bir kültüre sahip olmasına karşın Çin, müzik alanına çokça kafa yoran, M.Ö. 3000 yıllarından başlayan ve günümüzde halen geçerliliğini yitirmemiş bir müzik anlayışına sahip olma özelliğini kaybetmemiştir. Çin müziği hakkında Mimaroglu şöyle demektedir: “Çin tiyatrosunda müziğin önemli bir yeri vardır. Sahnedeki olayın evreleri arasında bir bağ işlevi görür; hem de oyunun türlü öğelerini, şarkı, konuşma ve pantomimi tümleştirir.” (2012, 18)

#### 1.4. Antik Yunan ve Roma

Yapılan araştırmaların sonucunda, geçmişten günümüze evrenselliğini koruyan kültür temellerinin büyük bölümünü Antik Yunan'ın oluşturduğu ortaya çıkmıştır. Yine bu araştırmalar göstermiştir ki Felsefenin, bilimin, sanatın ve müziğin bir arada geliştiği ve bu alanlarla ilgili günümüzde de geçerliliğini koruyan bazı kuramların oluşturulduğu dönem Antik Yunan'dır (Boran, Şenürkmez, 2007: 11).

Özgür bir düşünce temelli oluşumunu sağlayan Yunan felsefesi kendine has bir bilgi deneyimine sahiptir. Bu durum, Antik Yunan kültürünün başka kültürlerden beslenmediği anlamına gelmemektedir. Mesela geometri bilgilerinin Mısırlılardan,

astronomi bilgilerini Babillilerden almışlardır. Ama aldıkları bu bilgileri kendi süzgeçlerinden geçirerek yeni bilgilere ulaşmışlardır (Say, 2010: 47).

Ünlü Yunanlı düşünür ve matematikçi Pitagoras'tan itibaren Yunanlı kuramcılar sesler arasındaki sayısal ilişkileri keşfettiler. Müziğin fiziği konusunda olduğu kadar felsefesi üzerine de kuramlar geliştirdiler. Bunların oluşturdukları temeller günümüzde halen geçerli olan ilkelerin özünü oluşturur. (Boran, Şenürkmez, 2007, 12)

Bu bilgiler doğrultusunda Antik Yunan döneminde filozofların, matematikçilerin, tarihçilerin müzik kuralları ile ilgili bir takım araştırmalar yaptıkları anlaşılmaktadır. Müzik, birçok bilim insanının üzerinde araştırmalar yaptığı bir alan olma özelliğini göstermektedir. Antik Yunan döneminde müziğin felsefesi, insan davranışları üzerindeki etkisi ve müziğin doğru kullanışı ile ilgili birçok araştırmanın yapıldığı görülmektedir. Hatta müziğin insan sağlığı üzerinde iyileştirici bir güce sahip olduğu konusunda deneylerin uygulandığı da bilinmektedir (Erol, 2008: 50).

Orta çağın telli bölme üzerine dayanan aralık orantıları kuramı, sekiz Bizans Echoi'si, sekiz Batı Kilisesi makamı, nōma'lar, notaların adları için kullanılan alfabe harfleri, bütün bunlar Yunanlılardan alınmıştır. Orta çağın bilgin papazlarının Batı Müziği'nin temelini atmalarına yol açan bilgiler, büyük çoğunluğu ile eski Yunan'dan kalma bilgilerdir. (Say, 2010, 48)

Antik Yunan müziğinden günümüze papirüs kâğıtlarına, taşların üzerine yazılmış 11 parça ya da bu parçalara ait bazı bölümler kalmıştır. Bunlar Apollon için yazılmış ilahiler, hayatın neşeli anları için yazılmış eğlenceli parçalar ve bazı tanrılara adanmış parçalardan oluşmaktadır. Antik Yunan'da matematiğin gelişimiyle orantılı olarak müzik enstrümanlarının gelişmiş olması göze çarpmaktadır. Matematik bilgisi sayesinde boruların boylarının hesaplanması, tellerin uzunluğu ve kısalığı, üfleli çalgılarda deliklerin aralık mesafeleri, perdelerin birbirine uzaklıkları daha rahat hesaplandığı görülmüştür. Bu sayede daha yetkin enstrümanlar üretilmiştir. Enstrümandaki bu gelişmeler, insan kulağının perdeleri daha keskin işitmesini ve perdelerin yerini daha net hesaplamasını sağlamıştır (Say, 2010: 50).

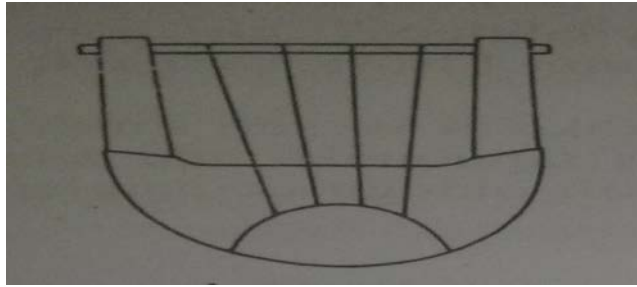
Yunanlıların düşünce yapısı, din, büyü, gelenekçi zihniyet gibi geçmiş kültürlerden kalma inanışların kısır döngüsünden kurtulmuş ve yaratıcı bir kimliğe bürünmüştür. Bu bağlamda Yunanlılar, müziğin insanlar üzerinde ruhsal bir etki yarattığını da fark etmişlerdir. Bu sayede insan ve müzik arasında doğrudan bir yol olduğu ve bu bilinçle müziğin yapılması gerektiği düşüncesi ortaya çıkmıştır. Eski

Yunanda müzik, bütün erdemlerin başı olarak görülmüştür. Yunanlılar müziğin ruhun arınması ve hastalıklarından kurtulması için büyük bir iyileştirici güce sahip olduğunu düşünmüşlerdir (Ak, 2006: 24). Burada Say'ın, kitabında yer verdiği şu sözler tam da anlatılmak isteneni karşılayacaktır:

Makamlar çeşitlidir; bunları dinleyende ayrı ayrı etkiler altında kalır. Bazıları, Miksolidya<sup>2</sup> makamı gibi, insanı hüzne götürür; bazıları kafaya durgunluk verir, bazıları esenlik getirir, Dorya<sup>3</sup> makamı gibi; Firigya<sup>4</sup> makamı ise coşkunluk aşılar. (Say, 2010, 50)

Antik Yunan'daki bu parlak fikir ve düşünce biçimi bilimde, sanat ve müzikte köklü değişikliklere sebep olduğu bilinmektedir. Yunanlılar bilgiye bir kazanç elde etmenin dışında bazen de sadece bilmek için ulaşmaya çalışmışlardır. Tam da bu dönemde felsefi düşüncenin ortaya çıktığı bilinmektedir. Avrupa ve bütün Batı kültürünün temel düşünce yapısı Yunanlıların bilim ve felsefedeki bu birikimine dayandırılmaktadır. Tarihsel bilgiler işında bilinmektedir ki Antik Yunan'ın bulduğu en önemli şey müzik sistemidir. "Tetrakort" adı verilen drtllerin yan yana gelmesiyle oluşmuş bu sistem ilk ağ uygarlıklarına göre daha tutarlı, somut bilgilere dayanan, bilimsel yollarla açıklanabilen bir yapı olduğu yapılan araştırmalarla netlik kazanmıştır. Tarih boyunca Batı müziğinin temellerinin bu sistemle oluşturulduğu bilinmektedir.

Antik Yunan algıları, telli ve üflemeli algılar açısından oldukça zengindir. En eski telli Yunan algısının "phorminx" olduğu düşünülmektedir.



Resim 13. Telli Antik Yunan algısı Phorminx.

Eski Yunan algıları arasında Lir, Kitara, Arp gibi telli enstrümanların yanında Aulos adı verilen-Batı algılarında obua denilen- üflemeli bir çalgı da Yunanlıların

---

<sup>2</sup> **Miksolidya Makamı,** <sup>2</sup> **Dorya Makamı,** <sup>2</sup> **Firigya Makamı:** Yaygın düşünceye göre, bu değişik etkiler, yukarıdaki adlarla anılan makamsal dizilerden geliyordu: tıpkı kilise meknlarındaki majör ve minrdeki gibi, tam ve yarım seslerin sıralanışına göre birbirilerinden ayrılan diziler...(Say, 2010, 51)

kullandığı müzik enstrümanlarındandı. Bunların yanında Pan Flüt de Yunanlıların kullandığı çalgılardandır (Kolçak, 2005: 61).

Antik Yunan'dan sonra Büyük Roma İmparatorluğu felsefe ve müzikte fazla gelişme kaydedememiştir. Roma'da müzik, askeri törenlerde ve savaşlarda askerlerin cesaretlendirilmesi için kullanılmıştır. Özellikle çok gürültü çıkaran Trompet, ve Korno gibi üflemeli çalgılarla müzik yapılmıştır. Bu şekilde savaş alanında bütün askerlere ulaşabilecek seste bir müzik yakamaya çalışmışlardır. Yinede Romalıların müziğe çok fazla bir katkısı olmadığı bilinmektedir (İlyasoğlu, 2009: 20).

### **1.5. Erken Ortaçağ (M. S. 200-M.S. 1000)**

Erken Ortaçağda müzik, kilise ve Hıristiyanlığın etkisine girmiştir. Ortaçağ müziğinin Antik Yunan müziğinden türediği düşünülmektedir. M.S. İlk Yüzyıllarda Antik Yunan ve İbranilerin dini müzikleri doğrultusunda gelişim gösteren Hıristiyan kilise müzikleri sonraki dönemlerde Ortaçağ müziklerinin temelini oluşturmuştur. Ortaçağda müzik, dini törenlerin uygulanışında önemli bir yere sahip olmuştur. Bu törenler sayesinde Ortaçağla beraber çok sesliliğin gelişimi de hız kazanmıştır (Kolçak, 2005: 68).

6. yüzyılın sonlarına doğru, iyi bir müzisyen olan Papa Gregorius, dini ezgileri derledi. San-Pietro Kilisesi'nin sunağına yerleştirilen bir kitapta toplandı. Batı'da çok çabuk yayılan Gregoryen ezgiler, çoksesliliğin gelişmesinde sağlam birer basamak oldular. (Kolçak, 2005, 68)

Erken Ortaçağda müziğin bu denli kullanımıyla beraber diğer taraftan kısıtlanmalarla karşı karşıya kalarak gelişiminin engellendiği de görülüyor. Say'ın "Müzik Tarihi" kitabında yer verdiği İskenderiyeli ermiş Klemans'ın: "Tek şey yeter bize: Tapınmanın erinç dolu sözü! Ne arp'lar ne davullar!" Sachs (1965' den aktaran Say, 2010: 72) sözüyle aslında bu dönemde müziğin gelişiminin nasıl engellendiğinin ipuçlarını bulmaktayız. Kaynaklardan elde ettiğimiz bilgiler ışığında görüyoruz ki bu dönemde, başlangıçta korolara alınmış olan kadınlar daha sonraları yavaş yavaş korolardan çıkarılmıştır. Çoktanrılı dönemlerde kullanılan Alous ve Çitara gibi çalgılar yasaklanmış ve eski ezgiler dışlanmış. Yine bu bağlamda Say kitabında, İskenderiyeli Klemans'ın şu sözlerine yer vermiştir: "Tutkusuz ve ahlaka uygun ezgiler kullanılmalı. Kadınlaşmış ve tutku veren nağmeler reddedilmelidir. Böylesi nağmeler

insanı sinirli ve gergin bir yaşam biçimine götürüyor. Oysa ağırbaşlı ezgiler insana itidal verir.’’ Sachs (1965’ den aktaran Say, 2010: 72)

Sonuç olarak Erken Ortaçağ müziği, eski Yunan makamlarını kopya eden ve tek sesli bir kilise müziği kullanan, kalıplardan kopamayan, kendi ekseni etrafında dönen ve durağan müzik anlayışıyla işleyen bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.

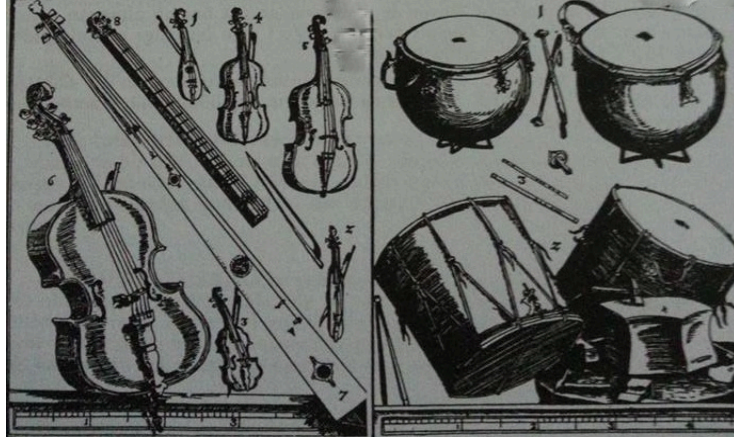
## **1.6. Rönesans ve Barok Döneminde Müzik**

### **1.6.1. Rönesans Müziği**

Rönesans, içinde bulunduğumuz çağın temellerinin atıldığı dönemdir. Fransızca bir kelime olan Rönesans, “yeniden doğuş” veya “yeniden diriliş” anlamlarını taşımaktadır. Avrupa kültürünün büyük bir durağanlıktan kurtulduğu bu dönem, aynı zamanda Antik Çağın tekrardan ele alınıp yenilenmesi ve geliştirilmesini de beraberinde getirmiştir. Rönesans sadece kültür alanında değil, aynı zamanda resim, müzik, mimari gibi sanatın hemen hemen her türlü alanında ve bilimde köklü bir yenilenme ve geliştirme mekanizması ile hareketine başlamıştır. Rönesans’la birlikte insan kavramının da altı doldurulmaya başlanmıştır. Orta Çağın ana teması, din ve dinin izin verdiği ölçüde yaşam biçimidir. Rönesans’ta ise insanın kendini her türlü bağlılıktan kurtarma çabası, kendi arayışı içine girmesi göze çarpmaktadır. Bu arayış ve bireysel özgürlüğün getirisi, deneysel bir tecrübe ile bilgiye erişim olmuştur (İlyasoğlu, 2009: 31). Kaygısız’ın kitabında yer alan İngiliz filozof Francis Bacon’un şu sözleri konu bağlamında açıklayıcı niteliktedir: “Bilmek için sormaktan vazgeçin, deneyin. Peşin yargılardan kaçın... Doğru; düşünmektir. Onun için, katmak, ayırmak, toplamak, çıkarmak, yani saymak gerekir. Birleşmesi gerekeni birleştirmek, ayrılması gerekeni ayırmak gerekir.” Hobbes (1968’den aktaran Kaygısız, 2004: 83) Thomas Hobbes bu sözleriyle özellikle din işlerinin bilim ve sanattan ayrılması gerektiği düşüncesini ortaya atmıştır.

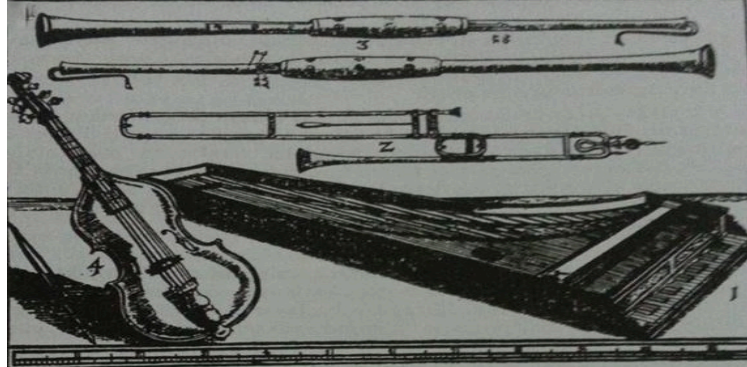
Avrupa’da Rönesans’a kadar yapılan müzikte çok seslilik hâkim olmuştur. Rönesans’tan önce müzikte kullanılan çalgıların sayısı çok azdı. Bu durum, Rönesans’la beraber değişmeye başlamıştır. Müziğin icrasında insan sesine destek amaçlı yeni çalgılar kullanılmıştır. Yeni çalgıların icat edilmesinin yanında eski çalgılarında sesleri genişletilmiştir. flüt, blokflüt, yan-flüt, kornet, trompet, gibi çalgıların yanında büyük davullar, ziller, tefler Rönesans müziğine eşlik etmişlerdir (İlyasoğlu, 2009: 33).

Çalgıların çoğalması bunlarla sınırlı olmamıştır. Özellikle Avrupalı gezgin şarkıcıların farklı kültürlerin çalgılarını kendi müziklerinde kullanmaları çalgılardaki çeşitliliği artırmıştır. Bu gezginlerin şarkılarında tulumlu gayda, basit flütler (pan ve blok), arp, trompet, ut ve kanuna benzeyen psalterionun gibi çalgıları kullandıkları görülmüştür. Daha sonraları bu çalgılara küçük el davulları, Arapların kullandığı rebap gibi enstrümanlar da eklenmiştir (Kaygısız, 2004: 84).



Resim 14. Rönesans Dönemine Ait Bazı Çalgılar.

Bu bilgiler ışığında Çalgıların çoğunun Ortadoğu ve Uzakdoğu kökenli oldukları görülmektedir. Açık havada ses aralıklarının geniş ve ses seviyelerinin yüksek oluşundan dolayı daha çok trompet, davul, trampet, gayda, çifte flüt ve korna gibi çalgılar tercih edildiği anlaşılmaktadır. Ancak müzikte çalgıların çoğalmasını sadece gezginlere bağlamak yanlış olur. Çünkü Rönesans la birlikte kiliselerin gücünü yitirmeye başladığı ve çoktanrılı dinlerin özgürleştiği, bilinen bir gerçektir. O zaman bu inanç biçimlerinin müziklerinde kullandıkları çalgıların da özgürleştiğini bilinen bilgiler ışığında söylemek mümkündür.



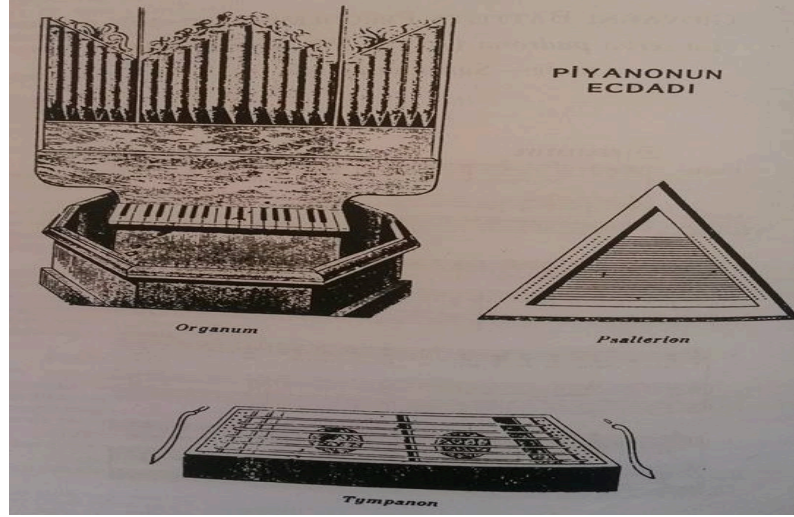
Resim 15. Rönesans Dönemine Ait Bazı Çalgılar.

Bu gelişmelerle beraber müzik çok sesli bir boyut kazandı. İnsan sesine dayalı çok seslilik, paralel (konturpuan) sistemini ortaya çıkarırken çalgılarla beraber derinlik (armoni) ortaya çıkmış oldu. Yapılan müzikte ritim, davul, tef, zil, gonk, timpani, trampet gibi çalgılarla müziğin anlatımı güçlenmiş oldu. Bunlarla beraber müzikte kontrpuan tekniği tam olarak oturmuştur. Sesler bireysel bir bağımsızlık ve ritmik bir düzene kavuşmuştur. 9. yüzyıldan beri gelişmekte olan polifonik stil Rönesans'la birlikte doruk noktaya ulaşmıştır. Müzik notalarının toplu bir şekilde basımı, müzik kitaplarının oluşturulması da bu dönemde gelişim göstermiştir. Din dışı müziğin arttığı bu dönemde, İtalya müzikte lider konumuna gelmiştir. Martin Luther ile birlikte ise Protestanlık ve Protestan müziği ortaya çıkmıştır (Kaygısız, 2004: 96).

### **1.6.2. Barok Müziği**

Sanat tarihi içerisinde yaklaşık 150 yıllık bir süreci kapsayan bu dönem, soylu kesimin beğenilerine göre gelişim göstermiştir. Barok üslup, müzikte olduğu kadar resim, mimari, heykel, ve edebiyat gibi sanat dallarında da gelişme göstermiştir. Barok, Portekizce “çarpık inci” anlamına gelir. Gelişimini özellikle İtalya’da gösteren Barok akımı, güzel sanatların bütün alanlarını kapsayan bir drammatizm ve gösterişle beraber büyüklük fikridir. Müzikte yazılan eserlerin büyüklüğü ve görkemli sahne müzikleri, dönemin en belirgin örneklerini oluşturmaktadır. Bu dönemde asillerin müzikle daha çok ilgilenmeleriyle beraber din dışı müzikler önem kazanmaya başlamıştır. Barokla beraber bugünkü majör ve minör kavramları Rönesans’tan sonra tam anlamıyla oturmuştur. Bu dönemde çalgıların zenginliği enstrümantal müziğin gelişimini sağlamıştır. Armoniyle beraber “şifreli bas” yani akor yapıları ve bağlantıları ile yeni bir kavram oluşmuştur. Opera, oratoryo ve kantat gibi müzikler bu dönemin en önemli formlarındandır. Çalgılardaki en önemli gelişmelerden biri de çembalonun piyanoya dönüşmesidir (Say, 2010: 173).





Resim 16. Piyanonun İlk Örnekleri.

Bu dönemde klasik müziğin temel taşlarını oluşturan usta besteciler ve müzisyenler gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Almanya’da Johann Sebastian Bach, Telemann ve Händel, İtalya’da Scarlatti, Tartini ve Vivaldi, Fransa’da Rameau ve Couperin gibi büyük ustaların ortaya çıktıkları bilinmektedir.

### 1.7. Romantik Dönemde Müzik

Romantik dönem, 19. yüzyılın ilk yarısı ile 20. yüzyılın başlarını kapsayan bir dönemdir. 19. yüzyılda romantik bakış, resim, müzik, edebiyat, felsefe gibi birçok alanda kendini göstermiştir. Romantizm, 18. yüzyılın kuralcı sanat anlayışına karşın bir direniş ve patlama olarak nitelendirilebilir. 18. yüzyılda sanat belli bir kimsin zevklerine hizmet ederken, 19. yüzyılda Romantizmle beraber artık sanatçının kişisel duyguları ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde romantizm, akılcılığa karşı gerçeğin kaynağı olarak duyguları ele alıyordu (İlyasoğlu, 2009: 97). Kaygısız’ın, “Müzik Tarihi” kitabında romantizm ile ilgili şu sözleri konu bağlamında önem arz etmektedir:

İlk hareket İrlandalı yazarlardan geldi. Aydınlanmacıların Antik Yunan’ı incelemesine benzer şekilde, onlar da “Kelt” ve “İskandinav” mitolojisine yöneldiler. Yoğun çabaların sonunda alternatifi buldular! “Homeros ve İlyada” ya karşı “Macpherso ve Fingal” ortaya çıktı. Geçmişe yönelme, aynı zamanda bilinmeyene yolculuk, dağlara, manzaralara, gizemli şeylere ilgiyi artırdı. (Kaygısız, 2004, 179)

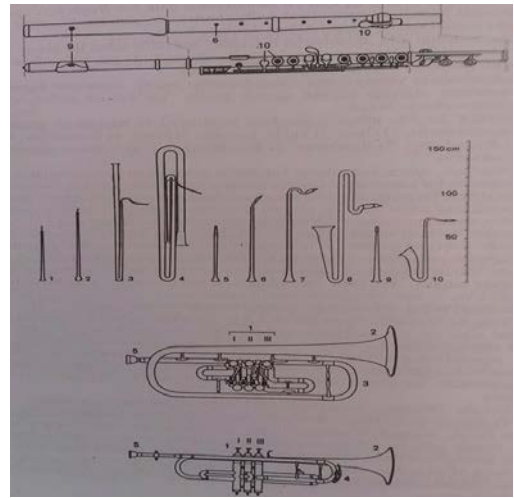
Bu süreçte Fransız Devrimi (1789) toplumsal ve siyasal bir değişimi kendiyile beraber getirmiştir. Devrimin coşkusu bütün Avrupa’yı etkisi altına almış ve hatta bütün dünyayı etkilemiş; “özgürlük ve eşitlik” anlayışı ve bu anlayışın ilkeleri, modern

ulusların, devletlerin özlem duyduğu yaşam biçimi olduğu bilinmektedir. Fransız Devrimi müzikte de etkili olmuştur. Bu dönemde “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” söylemlerin halk kadar bestecileri de etkilediği görülmektedir. Kimi besteci bu hareketin doğrudan içinde yer alarak kimi besteci de eserlerinde bu özgür ruhu canlandırarak sürece katkı sağladı anlaşılmaktadır. Fransız besteciler devrim şarkıları yazıp orkestralar ve korolar kurup, devrimden sonra da Fransız müziği için çalışmaya devam ettikleri bilinmektedir. Devrimle birlikte müzik bir bütün olarak saraylardan, kiliselerden ve burjuva sınıfının yoğunlukla kullandığı büyük konser salonlarından çıkarak halk konserlerine dönüşmeye başlamıştır. Bu süreçte François Joseph Gossec, Étienne Nicolas Méhul, Luigi Cherubini, Jean François Le Sueur ve Ludwig Van Beethoven gibi ustalar dönemin öne çıkan bestecileri ve icracı sanatçıları olduklarını görmekteyiz.

Romantizm, çeşit, form, armoni, ritim ve tını renkleri açısından müziğe kendine özgü yenilikler ve değişiklikler getirmiştir. Romantikler kendilerinden önceki klasik müziği ve formlarını alıp bazıları üzerinde değişiklik yapmışlardır. 19. yüzyılın bütün şiirsel eğilimlerini özünde var olanla birlikte çalgı müziğine aktarmışlardır. Yeni olarak “müzikdrama”yı getirmişlerdir. Bu dönemde melodi ön planda tutulmuştur. Melodik çizgiyi belirleyen eski kurallar önemsenmemiş, onun yerine “ruhsal açılım” benimsenmiştir. Ritmik yaklaşım “psikolojik durum”ları betimleyecek şekilde vurgularla zenginleştirilmiş; çok sesliliğin ritmik dilimleri modern müziğin başlangıcına kadar yükseltilmiştir (Say, 2010: 340). Romantizmle beraber ülkelerin kendi halk müziklerinin etkisini kaybetmeden yeni stillere yönelmesi, müzikte ulusalcılık akımının ortaya çıkmasına neden olmuştur. 19. yüzyılda Oryantalizm’in etkisiyle beraber, Ortadoğu ve Uzakdoğu kültürlerine bir yönelim görülmüştür. Bu yönelim besteleme tekniklerinde de kendini göstermiştir (Boran, Şenürkmez, 2007: 181).



Resim 17. Böhn Flüt.



Resim 18. Romantizm Döneminde Üflemeli Çalgılar.

Romantizmle beraber üflemeli ve vurmali çalguların, geliştirilen orkestrasyon teknikleri ile çok daha yaygın bir biçimde kullanılmaya başlandığı bilinmektedir.

### 1.8. Çağdaş Müzik

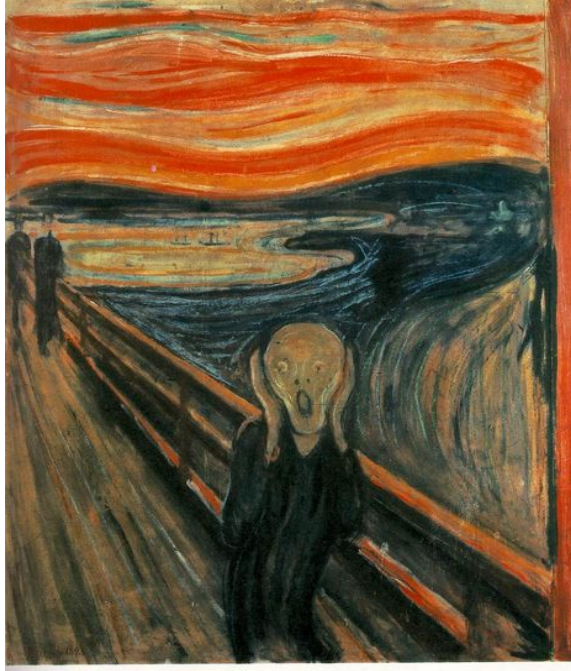
20. yüzyıl müzik akımları kavramsal açıdan “Çağdaş Müzik” olarak adlandırılmaktadır. 20. yüzyılda müzik ile ilgili büyük değişimler yaşanmıştır. Bu dönemde özellikle ses özellikleri bakımından incelenen müzik birçok deneye tabi tutulmuştur. Romantik dönemde sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler sonucu sanatta meydana gelen bireysellik, 20. yüzyılın müziğinde önemli bir rol oynamıştır.

20. yüzyılda müzikte kırılma olarak da nitelendirilen bu değişimin müzik dışındaki nedenleri, aslında 18. yüzyılda başlayan aydınlanma ve Fransız Devrimi ile-devlet modeli, 19. yüzyılda yeni icatlarla birlikte oluşan Sanayi Devrimi ve bunun etkisi sonucu oluşan modernleşme olarak sayılabilir. (Yöre, 2012, 11-12)

Uyumsuz seslerin, 20. yüzyıl müziğinin özelliklerinden biri olduğu bilinmektedir. Müzikte teknik bir problem gibi görünen uyumsuz sesler aslında yeni bir estetik kaygının oluşumundan kaynaklanmıştır. Müzik, sadece güzel ve birbiriyle uyumlu sesleri değil, çirkin olanı da yansıtmakla öne çıkmaya çalışmıştır. Bu, gerçeğin peşinden gitme anlamına gelmektedir. Bu dönemde müzik, empresyonizmin izlenimciliğinden, biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçmiş görünmektedir. Çağdaş müziğin resimsel öğeleri yıktığı, melodi ve tonaliteyi bıraktığı, şiirde ise imgeleri kaldırdığı bilinmektedir. Bu şekilde süsleyici ve mutluluk veren her şeyden uzaklaşma çabasına girdiği görülmektedir. Modern sanatın amacının, duyulardan önce akla işlemlerini akılda imgeleşmesini ve daha sonra notalara dökülmesini sağlamak olduğunu görmekteyiz.

Yeni müzikte eski sanatın duygusallığına sırt çevirmek ve hayalciliği kabullenmemek adına sanatçılar 19. yüzyılın anlatım yollarından tamamen vazgeçmişlerdir. Şiirde Rimbaud özgünlüğe ve yapay bir dile eğilim göstermiş, Schönberg kendi on iki ton müziğini önermiş, Picasso her resminde yeni duygular, düşünceler ve keşifler sunmuştur. Çirkinlik doğanın bir parçası olarak kabul görmüştü. Sanatın amacı çirkinliği yaratmak değildi. Fakat var olan çirkinliği yansıtmaktan da

kaçınmaması gerekiyordu. Bu kavramı Norveçli ressam Edvard Munch (1863-1944) Çılgılık adlı resminde somutlaştırmıştır.



Resim 19. Edvard Munch, “Çılgılık“, 84 cm x 66 cm, T.Ü.Y.B. , 1893.

Müzikte form, Munch’un resmindeki gibi değerlendirilmiştir. Klasik formların ruhu korunmuş, buna karşın üzerinde deformasyonlar yapılmıştır. Yeni müzikte benzerliklerden ve tekrarlardan kaçınılmış, bozulan biçimlerden özgün bir biçim dili yaratılmaya çalışılmıştır. Müzik yapıtlarında eserin nasıl bestelendiği sezdirilmemeye çalışılmış ve fazla konuşmalardan arındırılmıştır. Kontrpuan yeni bir mantıkla ele alınmış ve bu sayede ses partileri bağımsız bir ilerleme kazanmıştır. Yeni müzikte özellikle “tını” kavramı, yeni boyutlar kazanarak ses nesnesinin doğal ya da yapay tüm öğelerini kapsamıştır. Müziğin ortaya çıkarılması sürecinde sadece çalgıların sağladığı “tını”larla yetinilmeyip doğada var olan tüm seslerden faydalanılmaya çalışılmıştır. Bu da elektronik gereçlerin müzik üretimine dâhil olmasını kendisiyle beraber getirmiştir. Bu dönemde resim sanatında da olduğu gibi artık her şey sanatın bir parçası, sanatın oluşturulma sürecinde bir araç olmuştur.

## 2. BÖLÜM

### 2. KLASİK BATI MÜZİĞİNDE KULLANILAN ÇALGILAR

Klasik batı müziğinde kullanılan çalgılar, vurmali çalgılar, üflemeli çalgılar ve telli çalgılar olarak üç ayrı başlık altında tanıtılacaktır.

#### 2.1. Vurmali Çalgılar

**Timpani:** Genellikle orkestralarda kullanılan, davula benzeyen vurmali bir çalgıdır. On yedinci yüzyılda orkestralarla beraber kullanılmaya başlanılmıştır. Timpani, özel bir alaşıma sahip metalin üzerine gerilen derinin gevşetilip sıkıştırılmasıyla farklı sesler çıkarır. Bu derinin gevşetilip gerilmesi ile akort ayarı sağlanmış olur. Bu sayede Timpani, farklı tonlarda ses çıkarma özelliğinde sahip bir vurmali çalgıdır (Erol, 2008: 81).



Resim 20. Timpani.

**Trampet:** Dairesel bir metalin üzerine gerilmiş deriden ve bu derinin altındaki kirişlerden meydana gelmiştir. Bagetlerle vurulduğunda deri, kirişlerle beraber titreşir

ve güçlü bir ses çıkarır. Keskin ve ritim olarak yüksek performanslı parçalarda çokça kullanılan bir çalgıdır (Levent, 1997: 122).



Resim 21. Trampet.

**Zil:** İki dairesel bakır levhadan oluşan bir çalgıdır. Bu bakır levhaların birbirilerine çarpıştırılmasıyla ses çıkarır. Büyük davulla birlikte kullanılan zil, tek başına da kullanır. Yüksek bir tınıya sahiptir (Levent, 1997: 124).



Resim 22. Zil.

**Üçgen:** Bir metal çubuğun üçgen şekline getirilmesiyle oluşturulur. Kısa bir metal çubukla bu üçgene vurularak ses çıkarır. Yüksekliği belli olmayan parlak ve net bir sese sahiptir (Karolyi, 2005: 165).



Resim 23. Üçgen.

**Kastanyet:** İspanyol kökenli bir çalgıdır. İki küçük tahtadan oluşur. Bu tahtaların birbirilerine vurulmasıyla ses çıkarılır. Özellikle İspanyol danslarında kullanılmıştır (Levent, 1997: 125).



Resim 24. Kastanyet.

**Bongo:** Güney Afrika ve Amerika kökenli bir çalgıdır. On dokuz ve yirmi bir santim çaplarında alta doğru yirmi beş santim uzunluğunda iki tane metalin birbirine bağlanmasıyla oluşturulan bir vurmali çalgıdır. Bu metallerin üzerine gerilen deri sayesinde ses elde edilmektedir. Belirsiz bir sese sahiptir. Orkestralarda Çok sık kullanılan bir çalgı türü değildir (Çelebioğlu, 2008: 146).



Resim 25. Bongo.

**Çelesta:** Konsol piyanoya benzeyen bir vurmali çalgı türüdür. Klavyeli ve basitleştirilmiş piyano mekanizmalı bir dizi metal çubuktan oluşur. Ezgilerde berrak bir ses kattığı için tercih edilmiştir (Levent, 1997: 118-119).



Resim 26. Çelesta.

**Ksilofon:** Güney Asya kökenli olduğu düşünülen ksilofon, 16. yüzyılda Avrupa müzik çalgıları arasında yerini almıştır. Küçükten büyüğe doğru uzayan ve yan yana sıralanan tahta ya da metal düzlemlerden oluşur. Bagetle bu düzlemlere vurularak ses elde edilir. Ksilofon, klasik müzik orkestralarında çokça kullanılan bir vurmali çalgı türüdür (Erol, 2008: 82).



Resim 27. Ksilofon.

**Def:** Yuvarlak bir tahta kasnağın bir veya iki yanına deriden bir örtü geçirilerek elde edilmiş vurmali çalgıdır. Çapı 25-30 cm civarındadır. Eski Çağdan bu güne kadar kullanılmaya devam eden def, zamanla metalden oluşan bir kasnakla da kullanılmaya başlanılmıştır. Genelde sol elle alttan tutulup, sağ elle de çalınır (Tunçer, 2005: 40).





Resim 28. Def.

**Marakas:** İçi oyulmuş yuvarlak tahtaların içerisine parçaların koyulmasıyla oluşturulmuş bir çalgı olduğu bilinmektedir. Sallayarak ses çıkarması sağlanılmaktadır. Belirsiz bir ses veren çalgılar arasındadır. Orkestralarda nadir olarak kullanılır (Çelebioğlu, 2008: 146).



Resim 29. Marakas.

## 2.2. Üflemeli Çalgılar

**Blok Flüt:** Ağaç üflemeli bir çalgıdır. Blok flütün, ağaç, plastik ve madenden yapılmış çeşitleri mevcuttur. Yedisi üste biri altta olmak üzere sekiz deliği vardır. Üç parçadan meydana gelir. Kendisine has pastoral bir ses rengine sahiptir. Orta Çağın başlarından beri Avrupa'da kullanılan bir çalgıdır. 16. ve 17. yüzyıllarda üzerinde yapılan değişikliklerden sonra Rönesans ve Barok müziğinde önemli bir yere sahip olmuştur (Kolçak, 2005: 191).



Resim 30. Blok flüt.

**Yan Flüt:** Batı müziğinde en çok kullanılan flüt çeşididir. Günümüzde metalden yapılmış olmalarına rağmen tahtadan yapılmış flütlere yakın bir ses çıkardığı için tahta üflemeli çalgılar gurubuna girer. Yan flüt borusunun çapı yaklaşık 2, uzunluğu ise 62 cm dir. Üzerinde bulunan deliklerin kapanıp açılması için kendine has bir mekanizmaya sahiptir. Bu çalgıdan nitelikli sesler çıkarmak güçtür. Bunun için çalan kişinin hem dudak yapısı hem de diş yapısı önemlidir. Yan flüt birden çok sese sahip bir çalgıdır (Erol, 2008: 88).



Resim 31. Yan flüt.

**Obua:** Nefesli çalgılar ailesinden olan bu alet, ağız ve hava basıncıyla çalınır. 17. yüzyılda icat edilmiştir. Ahşaptan yapılan çalgıda genellikle gül, şimşir ve sedir ağacı tercih edilmektedir. Gövdesi üç ayrı parçanın birleşiminden oluşur. 18. yüzyılda Batı klasik müziğinde çokça tercih edilmiştir. Mozart, Beethoven gibi büyük sanatçılar obua için besteler yapmıştır. Obua, orkestraların melankolik bir çalgısıdır. Yumuşak bir ses rengine sahiptir. Derin ve etkili bir tınıya sahip bir çalgıdır (Levent, 1997: 49).



Resim 32. Obua.

**Fagot:** Ahşap nefesli çalgıdır. 16. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkmıştır. Fagot konik biçimde oyulmuş bir borunun ikiye katlanmış halidir. Genellikle akçağağaçtan yapılır. Dört parçanın birleşmesinden oluşmuştur. Özellikle alt bölgelerinde zengin bir sese sahiptir (Karolyi, 2005: 154).



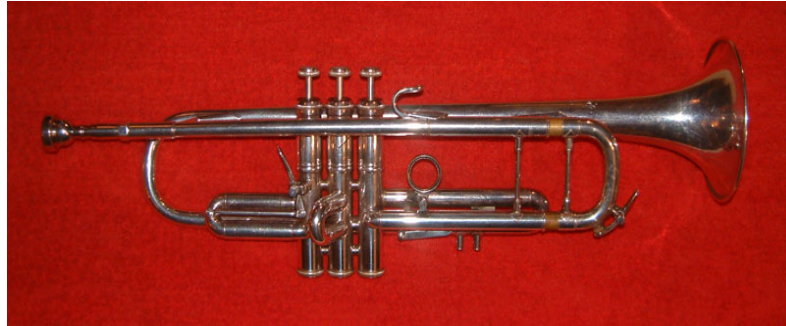
Resim 33. Fagot.

**Klarnet:** klasik müzikte çok işlevsel ve önemli bir enstrümandır. Sert, dayanıklı ağaçlardan genellikle de abanoz ağacından yapılan bir üflemeli çalgıdır. Metal örnekleri de mevcuttur. Silindir biçiminde gövdeye sahip olan klarnet beş parçadan oluşur. Klarnetin üzerinde ses deliklerini açıp kapatmaya yarayan kapaklar mevcuttur. Klarnet, hem orkestralarda eşlik için kullanılırken hem de solo olarak icra edilir. Klarnet, zor melodilerin daha yumuşak ve anlaşılır bir biçimde seslendirebilmesi bağlamında da önemli bir enstrümandır (Erol, 2008: 90).



Resim 34. Klarnet.

**Trompet:** Bakırdan üretilen bir tür üflemeli çalgıdır. Ağızlık ve kendi üzerine kıvrılmış inceden kalına doğru giden bir borudan oluşur. Trompet üflemeli çalgıların en eskisidir. M.Ö. 2 binlerde Mısır'da dinsel törenlerde ve askeri geçişlerde kullanılmış ilkel örneklerine rastlamak mümkündür. Trompet orkestralara müzik aleti olarak Orta Çağda girmiştir. Genellikle orkestralar da, armoni mızıkalarının da ve bandolarda kullanılır. Kahramanlık ya da yası anlatan parçaların icrasında kullanılan, ses rengi açık ve parlak bir üflemeli çalgıdır (Kolçak, 2005: 195).



Resim 35. Trompet.

**Tuba:** Bakır üflemeli çalgılar arasında sesi en kalın olan müzik aletidir. Orkestralarda bir tane bulunur. Bakır üflemeli çalgılara bas sesi ile eşlik eder. Geniş konik borulu pistonlu, genellikle pirinç ve bakırdan yapılan bir çalgıdır. İlk olarak 1800'lü yıllarda Alman besteci Richard Wagner tarafından geliştirilmiştir. Bando ve orkestralarda kullanılır (Kolçak, 2005: 197).



Resim 36. Tuba.

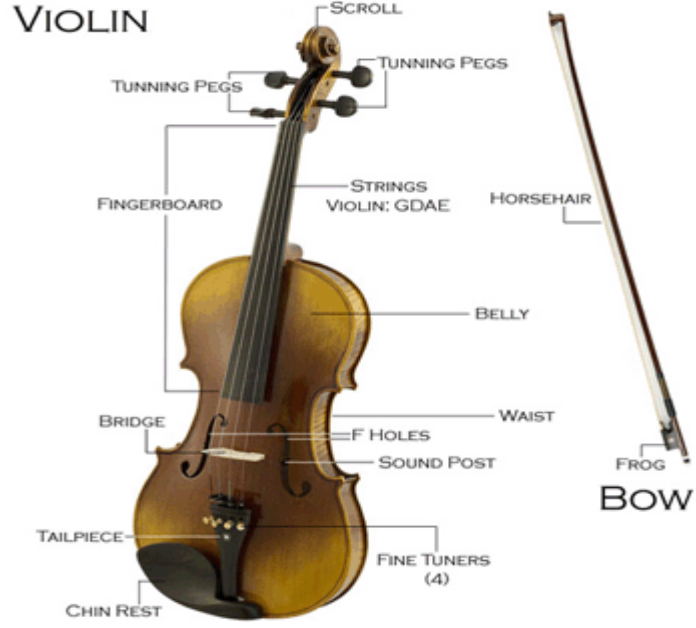
**Trombon:** Üflemeli bakır çalgı gurubuna ait bir alettir. Fincan biçimli bir ağızlığa sahiptir. Boru uzunluğunu değiştiren ve bu şekilde farklı notalarda ses çıkarmasını sağlayan “kulis” adlı bir sürgüye sahiptir. Tenör ve bas olmak üzere iki çeşidi vardır. İlk olarak 15. yüzyılda kullanılmıştır (Kolçak, 2005: 197).



Resim 37. Trombon.

### 2.3. Telli Çalgılar

**Keman:** Viyola ve viyolonsel in de içinde bulunduğu violin ailesinin en yüksek tonlu ve en küçük üyesidir. 4 teli vardır. Keman, arşe denilen bir yay yardımıyla çalınır. Hiçbir çalgıda eşine rastlanılmayan bir ses rengine sahip olmasından ötürü çok önemli bir çalgıdır. Sesi ve anlatım olanakları ile popülerliği kazandığı dönem romantizmdir. Duyguları anlatmaya elverişli yapısı sayesinde bu dönemde önemi artmıştır. Büyük orkestralarda en çok sayıya sahip bir çalgıdır (Erol, 2008: 103).



Resim 38. Keman.

**Viyola:** Yaylı algılar ailesinin ikinci küçük üyesidir. Şekli kemanla benzerdir. Kemandan biraz daha büyük bir çalgıdır. Kemanla ello arasında bir sese sahiptir. 4 teli sahip olan viyolanın koyu, canlı ve derin bir sesi vardır. Başka enstrümanlar da pekte duyulmayan özlemlili ve şiirsel bir tınıya sahiptir. Keman gibi yay yardımıyla çalınır. Batı müziğine girişi kemanla aynı dönemlere denk gelir (Levent, 1997: 17).



Resim 39. Viyola.

**Viyolonsel:** ello da denen bu çalgı, violin ailesinin fiziki görüntüsü olarak büyük olanlarındandır. alan kişi viyolonseli dizleri arasında tutarak icra eder. 4 teli olan bu yaylı çalgı bas sesine sahiptir. Orkestralara solo ve eşlik bölümlerinde dâhil

olur. Bu çalgının en önemli özelliklerinden biri, insan sesine olan yakınlıdır (Erol, 2008: 104).



Resim 40. Viyolonsel.

**Kontrbas:** Violin ailesinin en büyük ve en kalın sesli algısıdır. Boğuk bir sese sahiptir. 5 telli ve 4 telli olmak üzere iki çeşidi bulunur. Bağırsak zerine sarılı özel tellerin kullanıldığı kontrbas yay ya da parmaklar kullanılarak çalınır. Çok ağır olmasından dolayı bir metal çivinin üzerinde yerden yardım alınarak tutulur (Karolyi, 20051: 41).



Resim 41. Kontrbas.

**Çithara:** M.Ö. 7. yüzyılda geliştirilmiş bir çalgıdır. Lirle benzerlik göstermesine rağmen, daha karışık bir yapıya sahiptir. Fakat lire göre daha kullanışlı aynı zamanda çok sese sahiptir. 7 veya 8 tele sahiptir (Say, 2010: 61).



Resim 42. Çithara.

**Arp:** Genelde klasik müzikte kullanılan en eski telli çalgıdır. Bir yayla ok atılırken çıkarılan sestem yola çıkılarak oluşturulmuştur. Orkestralarda kullanılan arp, çalgılar arasında telleri parmakla çekilerek kullanılan tek müzik aletidir. Arpın kırk yedi teli ve yedi pedalı vardır. Notaların birbirinden ayırt edilebilmesi için tellere farklı renkler verilmiştir (Karolyi, 2005: 142).



Resim 43. Arp.



**Gitar:** Parmakla veya pena ile çalınan ve görüntü olarak 8 rakamına benzeyen telli çalgıdır. Gitar, oval iki gövdenin birleşimi ve üzerinde ses perdeleri olan bir sapa sahiptir. Genel olarak 6 teli vardır. Bu çalgının İspanya'dan ya da Araplardan doğduğu düşünülmektedir. Başlıca çeşitleri, klasik, akustik elektro ve basgitar olarak sıralanabilir. Neredeyse her müzik türünde kullanılır (Kolçak, 2005: 205).



Resim 44. Gitar.

**Piyano:** Tuşlu ve telli çalgılar arasına giren piyano, tuşlara basıldığında mekanizmasında bulunan küçük çekiçlerin tellere vurmalarıyla ses çıkaran bir klavyeli çalgıdır. İlk piyano 1700'lü yıllarda İtalya'nın Floransa kentinde Bartolommeo Cristofori tarafından icat edilmiştir. Kuyruklu ve salon tipi olmak üzere 2 çeşidi vardır. Klavyesinde 88 tuş bulunur. Bu çalgı, büyük bestecilerin çok benimsediği ve üzerine sayısız eser yazdığı bir müzik aletidir. Özellikle J. C. Bach'ın orkestralarında çokça kullanılmasıyla popüler olmuştur (Çelebioğlu, 2008: 160).



Resim 45. Piyano.

### 3. BÖLÜM

#### 3. TARİHSEL SÜREÇTE MÜZİK-RESİM İLİŞKİSİ

##### 3.1. 19. Yüzyıl Öncesi Müzik-Resim İlişkisi

Sanatlar arası etkileşim günümüze has bir durum değildir. Resim ve müzik sanatları arasında da geçmişten bu yana bir etkileşim söz konusudur. Bu farklı sanatların tarihsel süreç içerisinde doğa yansıtmacılığından gitgide uzaklaşması, birbirleriyle olan etkileşimlerini daha da hızlandırmıştır. Özellikle maddeden arınmış olan müzik ve onun oluşturduğu biçim anlayışı, diğer sanatların gelişimi ve kendilerini yenilemelerinde başvurdukları bir alan halini almıştır. Resim sanatı, bu anlamda öncülük yapmış bir sanat dalıdır.

Fr. Schiller, sanatların duygular üzerindeki etkilerinin birbirilerine yakınlığından ve görsel sanatların, doruğa ulaştığında aralarındaki nesnel sınırları aşmaksızın müzikleşeceğinden söz eder. Schopenhauer'e göre bütün sanatların ereği müziğe benzeme olmalıdır. (İpşiroğlu, 1995, 11)

Sanat dalları arasında müziğe üstün bir değer verilmesi 1800'lü yıllarda başlar. Müziğe karşı böyle bir duyarlılığın bu dönemde artması rastlantısal bir durum değildir. Bu dönem, gerçekçilik bilincinin oluştuğu, doğaya bakış açısının farklılaşarak öznelciliğin ağır bastığı bir dönemdir. Bu bağlamda İpşiroğlu kitabında şu sözlere yer vermiştir: “Alman romantiklerinin yazılarında sık sık rastlanan resim müzik karşılaştırmalarında resim sanatını, doğa betimlemesinin tekdüzeliğinden kurtarmanın, müziğin şiirsel anlatım olanaklarına kavuşturmanın özlemi geniş bir yer alır.” (1995, 11)

Resim sanatının tarihsel sürecinde, büyük üslupların oluşmasına neden olan gerçekçilik ve bireycilik anlayışının müziği nasıl etkilediğini görebilmek açısından çok seslilik kavramının gelişimine göz atmakta fayda vardır. Çok seslilik, 13. ve 14. yüzyıllarda Fransız ve İtalyan kültürlerinin müziğinde sınırlı biçimde kullanılmıştır. Gelişimi ve yayılması daha çok 15. yüzyıldan sonra olmuştur. Orta Çağ müziğinde çok sesliliğin algılanış biçimi, seslerin tek tek kontrapunkt tekniğiyle (notaya karşı nokta) bir arada kullanımı olarak tanımlanabilir. Armoni bilincinin henüz gelişmediği bu dönemde birbirine koşut giden seslerin her biri tek başına algılanıyordu. Bu durum müziğin, kilise için dini bir sanat olarak kalmasına sebep olmuştur. Aynı anda farklı

sözlerin söylenmesinin anlamsız olduğunu düşünen Kilise yüzünden müzik, Orta Çağda tek sesli olarak kalmıştır. Çoksesli müzik armoni bilincinin oluşmasıyla gelişim sürecinin ilk adımlarını atmaya başlamıştır (Boorstin, 1994: 231).

Orta Çağ müziğinde seslerin birbiriyle bağlantısı, eşzamanlılıktan uzak ve armonisi kopuk bir biçimde gerçekleşiyordu. Bu dönem resimlerinde de nesnelerin düşünsel bir mekân içinde alt alta ve yan yana sıralandığını görmekteyiz.



Resim 46. S. Apolinare Nuovo Bazilikasından Mozaik, 6.Y.Y., Ravenna, İtalya.

Yukarıdaki freske baktığımızda anlatılmak istenileni anlamamız daha kolaylaşacaktır. Figürler, altın renkli cam parçacıklarla örtülü bir fonun üzerine yan yana dizilmişlerdir. Bu sahnede gerçek bir olayı göremeyiz. Görüntü derinlikten uzak, hareketsiz, durağan ve sert bir duruşa sahiptir. Yine figürler Tek sesli Gregorius melodileri (6. yüzyılda yaşamış papa Gregotius Magnus ilahileri) gibi yatay bir düzlem üzerine dikey biçimde yan yana sıralanmışlardır (İpşiroğlu, 2006: 20).

Ortaçağ kilisesinin bereketli bir eseri olan Gregoryen şarkı, tek sesli müziğin batıdaki en kalıcı anıtı olacaktır. Tek sesli müzik eşlik olmadan tek bir satır ya da melodiden oluşuyordu. Aziz Büyük Gregory (yak. 540-604; Papalığı 590-604) İlk Hıristiyan müziğinin bestecisi ve yayıcısı olarak anılmayı hak etmektedir. Öte yandan, müziğin Hıristiyanlaştırılması, şiir, felsefe ve mimarinin yanı sıra müziğin bağımsızlığını da sınırladı. (Boorstin, 1994, 227)

Müzikte armonin dikey ve yatay ilerleyen seslerin örgüsünden oluştuğu ve bu örgünün eşzamanlı işitilmesinin gerektiği düşüncesi Rönesans’la beraber geliştiği bilinmektedir.

15. yüzyılın ortalarına kadar süren artzamanlı kompozisyon tekniği, tek boyutlu süresiz akış, yerini kendi içinde kapalı bir bütünlüğü olan “tınısal mekan”a bırakır. (tınısal mekan, düşüncede gerçekleşen imgesel bir mekandır. En yüksek ve en alçak sesle sınırlanan, zaman akışı içinde birbirini izleyen iki ya da daha fazla ses çizgisinin aralarındaki mesafeden oluşan bir derinliktir.) (İpşiroğlu, 1995, 14)

Rönesans’ta müzik bestecisinin Orta Çağdaki gibi geleneksel kalıpları yan yana sıralamadığı görülmektedir. Orta Çağ kalıplarından sıyrılan sanatçılara melodi, armoni, ritim, tını açısından birçok biçimlendirme öğesini kullanabilmenin yolu açılmıştır. Görsel sanatların kavuştuğu bu özgürlük müzikte de kendisini gösterir.

Özellikle görsel sanatlarda derinlik ve perspektif olayının gündeme gelmesi, müzikte’de benzer deneylerin yapılmasını sağlamıştır diyebiliriz. Müziğe derinlik kazandıran iki ya da daha çok sayı da ezgi çizgisinin eşzamanlı olarak birleşmesi, Müzik sanatının perspektif kazanmasına ilk adımdır. (Çetinkaya, 1999, 59)

Bu bilgilerin ışığında müzikteki gelişmelerin birdenbire oluşmadığı görülmektedir. Resimde de müzikte olduğu gibi gelişmeler söz konusudur. Bu bağlamda sanat tarihinde Giotto (1270-1325) ile başlayan yeni bir dönem görülmektedir. Giotto ile birlikte resimlerde, hikâyeci anlatım, hareketli sahneler ve güçlü yüz ifadelerine sahip figürler yer almaktadır. Fakat doğaya açılma kendini bir yüzyıl sonra gerçekleştirebilmiştir. Giotto’dan sonra Masaccio (1400-1428) ile beraber Gotik üslup son bulmuş ve Masaccio’nun üç boyutlu mekân anlayışı 15. yüzyıl Floransa okullarının temelini oluşturmuştur (Tansuğ, 2004: 164-168).

Rönesans döneminde Floransa atölyelerinde yapılan çalışmalar, perspektif ve insan vücudu üzerinde yoğunlaşıyordu. Amaç, üç boyutlu mekânı iki boyutlu bir yüzeye aktarmak ve perspektif yardımıyla oluşturulmuş derinlemesine mekânın içine insan vücudunu yerleştirmektir. Resimde kompozisyona yönelik arayış ve “kapalı kompozisyon” anlayışı Leonardo da Vinci ile başlar (İpşiroğlu, 2006: 23).



Resim 47. Leonardo da Vinci, “Üçlü Anna”, 168 cm x 112 cm, T.Ü.Y.B. , 1508.

Kapalı kompozisyon anlayışıyla yapılan bu resimde, figürler geometrik bir düzen içerisinde ele alınmışlardır. Resimim bütün elemanları, tam bir açıklık ve görünürlük ilkesiyle yansıtılmıştır. Resimde Meryem Azizenin kucağında dinlenir bir pozisyonda ve kuzu ile oynayan İsa'ya doğru yönelmiş bir hareket içerisinde (Farthing, 2007: 142).

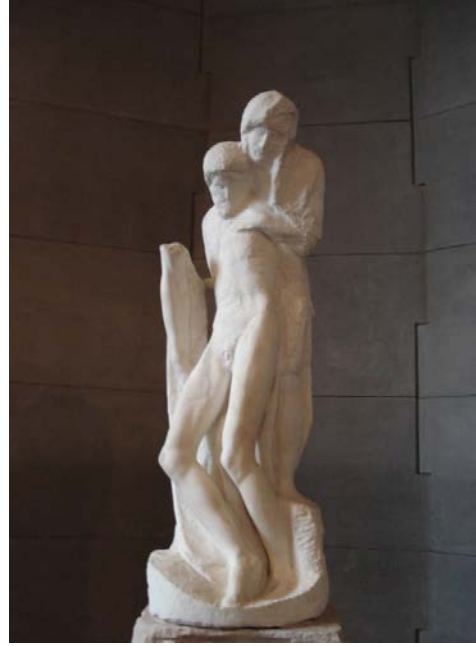
Rönesans'la beraber iki boyutlu düzlem üzerine yansıtılan biçimler, artık belirli bir düzen içerisinde kendisini göstermeye başlamıştır. Bu dönemden önce resimlerde sadece figür ön plandayken Rönesans'la beraber resme mekan olgusu dahil olmuştur. Bu dönemde Floransa'nın sanat okulları, resim sanatına yeni konular ve yeni keşfedilmiş plastik unsurlar kazandırmıştır. Bu unsurların başlıcaları, renk, perspektif, kapalı kompozisyonudur. Rönesans'la beraber dini tasvirlerin dışında tabiata dair konular da artık resmin konusu olmuştur. Zenginleşen konuların yanında sanatçılar artık iç dünyalarını resme aktarmaya başlamışlardır.

Rönesans nesnelciliğine karşı ilk tepkiler, 16. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra görülmeye başlanır. Bu süreçte, Rönesans'ın ideal biçim anlayışı bozulmaya başlar ve klasik anlayışlar yavaş yavaş terk edilir. Nesnelcilik anlayışının öznelciliğe doğru

gidişini –belki de en iyi- örnekleyen eser, Michelangelo’nun gençlik yıllarında yaptığı “Pieta” ile son yaptığı olan yine “Pieta” heykelidir.



Resim 48. Michelangelo, “Pieta”, 1498-1499.



Resim 49. Michelangelo, “Pieta”, 1564 dolayları.

Her iki “Pieta”, gerek biçim gerekse ifade olarak birbirinden çok farklıdır. Birincisinde, çarpmış İsa’nın bedenini kucağına almış, durgun, acısını içine gömmüş ve durumu kabullenmiş bir Meryem; ötekinde ise Meryem, ayakta, ölmüş İsa’nın bedenine sarılmış, yüzü acıdan gerilmiş ve İsa ile aşağıya doğru çekilen bir figür halinde görülmektedir. Bu heykelde ifade ağırlık kazanmış, biçim bu doğrultuda şekillenmiştir.

Bu Yeni görüşleri yansıtan biçimlemeler, insanın kendi yorum ve düşüncelerine doğmalardan daha fazla önem verdiğini yansıtmaktadır. Bu, düşüncenin ışığında din görüşünün yeniden ele alınması, Ortaçağdan Rönesans’a geçişte önemli etken olmuş ve bir önceki çağın görüşüne zıt bir anlayış ortaya çıkmıştır. (Turani, 2003, 343)

Rönesans’ın getirdiği değerler artık değişmeye başlamıştır. Sanatçı, kendisini Rönesans sanatçısı gibi olayın dışında bir seyirci olarak değil, Michelangelo’nun “Pieta”sında olduğu gibi olayın içinde görmektedir. Sanat eserleri, artık dinsel konularda biçim çarpıtmasına uğramaya ve öznel yorumlarla kişisel bir yaşam şeklini almaya başlamaktadır. Aslında oluşan bu değişim sadece eser için değil, aynı zamanda izleyiciyi de etki altında bırakıp hayal gücünü dürtüklemek ve dinsel konuları yoğun bir

yaşantı haline getirmekten çıkarmaya çalışmaktadır. Bu amacı, özellikle Tintoretto'nun (1518-1594) resimlerinde görmek mümkündür (İpşiroğlu, 2006: 24).



**Resim 50. Tintoretto, “Aziz Markos’un Cesedinin Bulunuşu”, T.Ü.Y.B. , 1562 Dolayları.**

Rönesans'ın yarattığı yüksek değerlerin olan soylu insanın, bu dönemin sanatında gördüğümüz güzel, ağırbaşlı, duygularını gizleyen, ölçülü ve uyumlu insan tipinin yerini, tam tersine, akıl kurallarından kaçan, duygularını, tutkularını dışa vuran insan alıyor. “Virtu” (erdem) yerine “Affetto” (tutku) geçiyor. (İpşiroğlu, 1995, 17)

Bu dönemde karşıt duygular yan yana gelmiştir. Örneğin, öteki Dünya özlemiyle beraber gündelik yaşama bağlılık ve tutkuların da devreye girdiği bir yaşam biçimi oluşmuştur. Sanat tarihi içerisinde “maniyerizm” diye adlandırılan bu süreç, aynı zamanda barok üslubunu hazırlayan bir geçiş dönemi olmuştur.

Rönesans resminde ve Rönesans insanının yaşamında bu denli değişimler olurken doğal olarak müzikte de değişimler baş göstermiştir. Öznel düşüncenin nesnelciliğe karşı yarattığı bu tepki, sözlü müziğin yenilenmesi, solo şarkıların Antik Çağa göre canlandırılması ve Operanın doğuşu olarak müzikte kendini ifade etmiştir. Sanat yapıtında ifade ağır basmaya başlamıştır. Bu dönemde müzikten istenen, yoğun yaşanan duyguları iletmesi, yaşantıları ve tutkuları yansıtmasıydı. Peki, bu amaca nasıl varılabildi? İnsanın başlıca ifade aracı olan dil bu sorunu çözebilirdi. Müzik, gündelik yaşamdaki konuşmada olduğu gibi dile uyarlanabilirse bu sorunun çözüleceği düşünülmüştür.

Müzik bir “tınsal” konuşma, “ses sözcükleri” ile diyalog haline geliyor. Belli duyguları ifade edebilmek için belli figürler, art arda gelen birkaç sestem oluşan nota gurupları oluşturuluyordu (bugünün diliyle bunlara motif denilebilir). Tıpkı dilde olduğu gibi, bu figürlerin bir araya gelmesiyle müzik tümcesi ortaya çıkıyor. Örneğin aynı sesin art arda yenilenmesi öfkeyi, birbirine bağlı iki diatonik iniş acıyı, iç çekmeyi vb. ifade ediyor. (İpşiroğlu, 1995, 18)

Kendi başına varlığını kabul ettiren bir çalgı müziği 16. yüzyılda gelişmeye başlamıştı. Bu müzikte formlar vokal müzik ile halk danslarından alınıyor ve üç ila sekiz sesli besteler yapılıyordu. Fakat çalgı müziği ile sesli müzik arasında bir ayırım yapılmıyordu. Sözlü müzik çalgılarla da seslendiriyordu. Buna karşın çalgılarda oturmuş bir sistem yoktu. Aynı müzik, farklı çalgılarla da çalınabiliyordu.

Resimde maniyerizm ile birlikte sanatta bir duyarlılık alanı açılmış, resim türleri birbirinden ayrılmaya başlamıştır. Bu dönemde figür ressamlığı ön plana çıkarken, dinsel ve mitolojik konuların yanında manzara, ölü doğa ve ritüel resimler de ortaya çıkmaya başlamıştır.





Resim 51. Tintoretto, Aziz Giorgio'nun Ejderle Savaşı, 157.5 cm x 100.3 cm, T.Ü.Y.B. , 1555-1558 Dolayları.

Müziğin tarihsel süreçteki gelişiminde, resim sanatında olduğu gibi gerçeği verebilme ve onu aktarabilme kaygısı yatıyordu. Müzik de kendi içinde gerçeği veriyordu. Ama bunu yaparken dolaylı yollar kullanıyordu. Örneğin, bunu resim ve şiire dayandırarak yapıyordu. Bu bağlamda Griffiths şöyle demektedir: “ Fransız besteciler, şiirsel özellik ve doğaya uygunluk kaygısını koruyorlardı; bu da Fransa’da şarkı sözlerinin anlaşılabilir söylenmesi demektir.” (2011, 91) Bir başka örnek ise Vivaldi’nin “Mevsimler” adı altında topladığı dört konçertosudur. Vivaldi, bu konçertoları mevsimleri betimleyen iki sonetten yola çıkarak bestelemiştir. Bu sayede Vivaldi’nin, bir ressam gibi mevsimleri anlatma yoluna başvurduğu görülmektedir (Mimaroglu, 2012: 56).

Artık Rönesans müziğine tepki olarak duyguların ifadesi olan bir müzik doğmuştu. Bu arada maniyerizm’in araya girmesi ve daha tam durulmamış, içerik ve biçim uyumuna tam varamamış aşırı öznelci duyguların ortaya çıkışı, Rönesans’tan Barok’a geçişte olduğu gibi müzikte de bir geçiş sürecini oluşturmuştur.

Maniyerizm yaklaşık olarak 1520-1590 tarihleri arasında kalan bir dönemde etkinliğini sürdürmüştür. Bu hareket yüksek Rönesans dönemi içinde yer almış olmasına

rağmen Rönesans değerlerine hem içerik hem de biçim anlayışı açısından karşı bir duruş sergiler. Aynı zamanda Rönesans'ın sosyal yaşama kazandırdığı bilimsel ve teknik arayışların getirmiş olduğu akılcı düşünce sistemine ve bu dünya gerçeklerini savunan yenilikçi tavrın da bir tepki olmuştur. ( Şentürk, 2012, 122)

Bu süreçte, bir yandan Rönesans kalıplarına bağlı kalınırken diğer yandan da bu kalıplar kırılmaya çalışılmıştır. Genel olarak bakıldığında armoni temeli üzerine kurulan çokseslilikte, sesler eşit bireyler olarak kendi üstündeki bir armoni ilkesine uyarlar. Burada nesnel bir armoni anlayışı vardır. Tek sesin bireysel ifade olarak ortaya çıkması müzik tarihinde bir dönüm noktasıdır. Bu bağlamda Sachs şöyle demiştir: “Müzik, Rafael yolunda yürüdü. Yapıda sıkılık ve aydınlık, bilinçli bir durgunluk, orta karar bir coşku. Ockeghem günlerinin sınır tanımaz özgürlüğü uçup gitmişti. Müzik, yalınlık ve sıkılık yasalarına uymuştu.” (1965, 95)

Bununla beraber Sachs, “bu yeni denge idealine uyarak, bundan başka, yüzyıl dönümünde takınılan ağırbaşlılık davranışına uyarak eski ses ve çalgı karışımlarını hafifliğine karşı çıkmış, bunu yerine arı insan seslerinin a capella (çalgı eşiksiz) çok sesliliğine varılmıştır.” (1965, 97) diyerek dinsel duyarlılığın sadece insan sesiyle aktarılması düşüncesini vurgulamıştır. Bu sorun ve gelişim sadece müzikte değil, aynı zamanda Rafael resminde de aynı kaygılarla kendini göstermiştir.

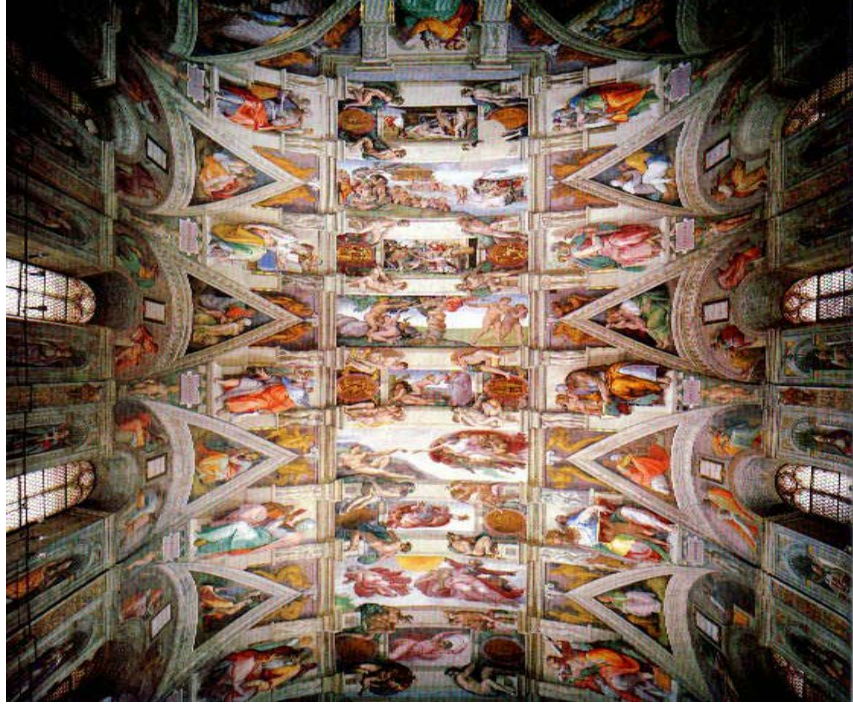


Resim 52. Rafael, "Ermiş Cecilia", T.Ü.Y.B. , 1514, Bologna Müzesi.

Aynı ağırbaşlılık ve insanı merkez alan içeriğiyle Raffaello'nun bu resmi için Sachs, "Birkaç flüt, bir üçgen ve davullar yerde darmadağın; viol yer yer çatlamış, davulun derisi yırtılmış; taşınır org Ermiş Cecilia'nın elinden kaymış, borular yerlerinden kopmuş, düşüyor. Aldırmıyor o buna. Yukarıda, bulutların arasında çalgıların seslerinden kurtulmuş dört melek, bir koro kitabına eğilmiş, a capella koro müziği yapıyorlar." (1965, 95) diyerek dönemin düşünce yapısını bu resim üzerinden anlatmıştır.

Bu doğrultuda çalışan sanatçılar, eserlerinde araştırmacı, deneyci ve akılcı bir yola başvurmuşlar ve bulguladıklarını eserlerine aktarmışlardır. Ressam ve müzisyenler de yaşadıkları dünyanın gerçeklerini kendi yöntemleriyle çözümlerken, öznel duygularını sıcak bir dille anlatan bir biçim geliştirmişlerdir. Leonardo'nun sfumato tekniğiyle katılık ve kuruluştan kurtardığı figürler, Michelangelo'nun kitle ve biçime önem vererek oluşturduğu enerji sayesinde figürlerinde oluşan dünyevilik, Rafael'in

gerçek mekân ile resimsel mekân arasındaki ilişkiler açısından getirdiği yenilikler, sanatçıların doyurucu yetkinliğe ulaşmak için verdikleri uğraşın ve kararlılığın sonucudur. Aynı kararlılıkla yürüyen müzik, zenginleşen teknikle daha bilge ve derin duyguları yansıtan bir kimliğe bürünmüştür. İnsanı merkez alan müzik, insan sesini en yükseğe oturtmuştur. Biçimini de yine insan sesinin sınırlarında ve insan seslerinden oluşan, çalgı eşiksiz koro olan ve Sixtine Kilisesi Korosu'nda olduğu gibi “a cappella”da bulmuştur. Michalengelo'nun eşsiz tavan resimlerinin altında, füg biçiminde söylenen bu şarkıların oluşturduğu bütünlük, belki de şu ana kadar aradığımız ilişkilerin tümünü en basit, ancak en doğru anlatabilecek olanıdır (Sachs, 1965: 97).



Resim 53. Michalengelo, “Sistina Şapel”, 1508-1512, Floransa.

Bu süreçlerden sonra dönemin devingen yapısından ve kullanılan biçimlerinden faydalanan Barok (1570) döneminin başladığı görülmektedir.

Barok anlayış, bir üslup aşaması olarak her klasik dönemi izleyen zamanlarda, sanattaki bir biçimleme şekli olarak görülür. Bu üslup, klasiğin sağlam, açık ve kesin hatlı formlarının gevşemesi ve biçimlerin bir kompozisyon içinde erimesi ve birbirleriyle kaynaşmasıdır. Klasiğin sakin ve duruk figürü, barokta hareketlenmekte ve sessizlik, gürültüye dönüşmektedir. (Turani, 2003, 442)

İçerisinde fazlaca çeşitlilik barındıran barok dönem, farklı disiplinlerin birbiriyle etkileşimine zemin hazırlamıştır. Bu disiplinlerin etkileşimi sonucu, müzikte ortaya çıkmış olan en önemli gelişmelerden biri Operanın doğuşudur. Bu dönem de tiyatro ve müziğin kaynaştığı, edebiyat, özellikle şiir ve plastik sanatların güç verdiği bir sanat birleşimi olan operanın doğuşundaki toplumsal ve kültürel koşulları Sachs, şöyle anlatmaktadır: “Paris’te Şiir ve Müzik Akademisinin kurulması, Floransa’da ressam Angelo Bronzino’nun ve “Kurtulan Kudüs” şairi Torquato Tasso’nun klasikçiliği, İtalyan ve Fransız mimarlığında, özellikle Palladio’nun eserlerinde tam klasik Vitruvius yasalarına bağlılıkla başlar.” (1965, 118) Sachs’ın burada tam anlamıyla klasik olarak nitelendirdiği, doğa felsefesinin sanat alanındaki görünüşüdür.

Müzikte de Barok üslubu kendi biçim dilini buluncaya kadar bir geçiş dönemi yaşanıyor. Bir yandan Rönesans kalıplarına bağlı kalınırken, öte yandan kalıplar kırılmaya çalışılıyor. Erken-Barok dediğimiz bu dönem Barok üslubuna göre aşırılıklarla doludur ve seslendirene özgürce yorumlama olanağı verir. (İpşiroğlu, 1995, 20)

Resimde de aynı bakış açısı doğrultusunda, bir yandan kalıpların dışına çıkarken diğer yandan bu kalıplara bağlı kalarak arayışlarını bu yönde sürdürmeyi tercih eden Ressam Aniballe Carracci’nin (1560-1609) eserleriyle karşılaşıyoruz.



Resim 54. Annibale Carracci, Pieta, “İsa’ya Yas Tutan Meryem”, T.Ü.Y.B. , 1599-1600, Museo Nazionale, Napoli.

Bahsettiğimiz durumu, Carracci’nin “İsa’ya Yas Tutan Meryem” resminde görmemiz mümkündür. Carracci bu resimde, kompozisyon bağlamında Rönesans’ın

anlayışına bağlı kalırken, duyguyu yansıtmaya ve İsa figüründe kullandığı ışıkla Barok resminin ilk adımlarını hissettirmiştir.

Roma'ya gelince, Raffaello'nun yapıtlarıyla büyülenip kaldı. Bunların sadeliğini ve güzelliğini, Maniyeristlerin yaptığı gibi yadsımak yerine, yeniden yakalamak istiyordu. Sonraki eleştirmenler onun, geçmişin tüm büyük ressamlarının en iyi yönünü taklit etme amacını taşıdığını söylemişlerdir. Oysa Carracci'nin ("Eklektizm" diye adlandırılan) böyle bir anlayışı herhangi bir şekilde hayata geçirmiş olması olası değildir. Eklektizm, daha sonraları, onun eserlerini örnek alan akademilerde ve sanat okullarında ortaya çıkmıştır. Carracci, böylesi aptalca bir anlayışın peşinden gitmeyecek kadar gerçek bir sanatçıydı. (Web 1: <http://www.sozluk.org/p/725>)

Buna karşın Barok üslubun önde gelen isimlerinden Caravaggio, (1571-1610) Carracci'den çok farklı düşünmekteydi. Yapıtları birbirinden çok farklı bir çizgideydi. Caravaggio'ya göre çirkinlikten korkmak aşağılık bir duyguydu. O gerçeğin kendisini arıyordu. Klasik örnekleri sevmeyen Caravaggio, "ideal güzellik" anlayışına saygı duymuyordu. Resme, alışagelmış yöntemleri bir kenara atıp yeni taze bir bakış açısıyla yaklaşmıştı (Turani, 2003: 457).



Resim 55. Caravaggio, "Aşk Meleği Victorious", 156 cm x 113 cm, T.Ü.Y.B. , 1602.

Caravaggio'nun ışık-gölgeyi kullanım biçimi, klasik anlayıştaki gibi zarafet ve yumuşaklık amacı gütmemiştir. Sert ve derin gölgelerle yarattığı karşıtlıklar dramatik bir etki yaratmıştır. Resimlerdeki bütün gerçekliğe rağmen figürlerinde ruhanilik hissini eksik etmemiştir. Yaptığı resimlere mekânsallık kazandırmış ve kompozisyona bir dinamizm katmıştır. Kullandığı figürlerin vücutlarını hacimli kılarak resimlerine mistik bir hava kazandırmıştır. Caravaggio'nun Kuşkucu Thomas'ı resmettiği tablosuna baktığımızda, doğalcılığını ve İncilin bu konudaki sözlerini nasıl bir açıklıkla resmettiğini görmekteyiz.



Resim 56. Caravaggio, "Kuşkucu Thomas", 107 cm x 146 cm, T.Ü.Y.B. , 1602-1603 Dolayları.

Bu resimde üç havari, İsa'ya merakla bakıyor ve aralarından biri İsa'nın böğründeki yaraya parmağını sokuyor. Bu resim, oldukça alışılmışın dışında bir tasviridir. O döneme kadar insanlar resimlerde iyi giyinişli, ağır başlı havari tasvirlerini görmeye alışmışlardı. Oysa Caravaggio'nun tablosundakiler, kırışık yüzlü ve kırışmış elbiseleriyle işçileri anımsatan figürlerdir.

Ama Caravaggio'nun kendisinin de yanıtlayacağı gibi, gerçekten yaşlı emekçilerdir onlar, sıradan insanlardır. Kuşkucu Tomas'ın uygunsuz davranışına gelince, İncil bu konuda çok

açıktır. İsa Tomas'a şöyle diyor: "Yaklaştır... elini, koy böğrüme. Kuşkucu olma, inançlı ol!" (Gombrich, 2004, 393)

Öznelciliğin nesnelciliğe tepkisi, sanat yapıtında ifadenin ağırlık kazanmaya başlaması, tıpkı görsel sanatlarda olduğu gibi müzikte de yeni gelişmelere yol açtı. Kontrapunktal müzik, doruk noktasına ulaşmışken büyük ustalar tarafından reddedilmeye başlandı. Sacsh'ın da dediği gibi "her türlü klasikçilik ve yeni klasikçilik aydınlık arar." (1965, 118) Müziğin büyük ustaları, kontrapunktal tekniğinin sadece salt bir ustalık gösterisi olduğunu düşünüyordular. Bu da müzikte aydınlanmanın önünde bir engeldi. Kontrapunktal müzik öylesine soyut geliyordu ki yenilikçi akım onu "şeytan işi" olarak nitelendiriyordu. Müzik de resim gibi somut gerçekliği dile getirebilmeliydi. Resimde ve müzikte aranılan bu gerçeklik, Caravaggio'ya karşılık müzikte Monteverdi'yi karşımıza çıkarmaktadır.

Monteverdi (1567-1643) Geç Rönesans erken Barok döneminin İtalyan müzisyeni, opera bestecisi ve ünlü şarkıcısı olarak ün yapmış biridir. Ezgisel, ritimsel, armonisel ve çalgısal buluşlarıyla döneme önderlik etmiş ve müzik alanında büyük ustalardan biri olmuştur. Onun müziği sadece kulağa hoş gelen tınılar ya da birleşmiş seslerden oluşmuyordu. İnsanın içinden gelen ruhsal isteklerin, korkuların, mutlulukların, hatta isyanın müzikle anlatıldığı yeni bir dil geliştirmişti (Mimaroğlu, 2012: 39). Bu bağlamda, Caravaggio da becerinin üst noktalarında oluşturulmuş, illüzyona dayanan bir gerçeklikten "doğalcılığı", yani güzel ya da çirkini aslına bağlı kalarak verebilmeyi seçmiştir (Turani, 2003: 457). Açık ve koyuluklarla işlenen figürlerin mistik havası, Monteverdi'nin müziğinden çok da uzak olan bir şey değildi. "Opera düşüncesi, bu özgür akımın öne getirdiği hümanist kavrayıştan doğmuştur denebilir." (Say, 2010, 166)

17. yüzyılda müzikteki evrimse şöylece özetlenebilir: Kilise makamları yerlerini major ve minör dizelere bırakmıştır; kontrapunto düzenine bir tepki olarak "tek sesli evrimi" belirmiş ve kontrapuntunun yerini armonik müzik, dikey yazı almaya başlamıştır; opera ve oratoryo ortaya çıkmıştır; çalgı yapımında ilerlemeler olmuştur; çalgı müziği ses müziğinin yerini almaya başlamış ve bunun sonucunda çalgı müziği biçimleri ortaya çıkmıştır; oda müziği yaygınlaşmıştır; virtüöz çalgıcı ve şarkıcılar, Avrupa'nın müzik hayatının önemli kişileri olmaya başlamışlardır. (Mimaroğlu, 2012, 37)



Barok sanatın görkemliliği, resim ve müziğin ana ögesidir. Dönem itibariyle zengin tınların ortaya çıkışı bir zorunluluk gibidir. Opera eserinde solistlerden birinin orkestra eşliğinde söylediği, genellikle kendi içinde bütünlüğü olan “Aria”nın ortaya çıkışı, operanın gelişimi ve bu gelişmeyle beraber orkestranın geldiği nokta müziğin ilerleyişine büyük katkı sağlamıştır. Bu donanımla bestelenmiş eserler zengin tınlarıyla, kompozisyon anlayışlarındaki iç içe geçmiş, ancak kendi içinde bir tür mimari yapısallıktan ayrılmayan dengesi ve içerdiği süslemeci tavrı ile adeta Barok resmin sessel karşılığıdır. Ancak sadece ses değil, görsel olarak da resme yaklaşan opera, sahneleme yöntemleriyle de resmin dinamik ve görkemli yapısını örnek almıştır.

18. yüzyılın ikinci yarısından sonra Barok dönemindeki kalıplar kırılmaya başlamıştır. Resimde ve müzikte 19. yüzyılla beraber yeni gelişmeler olduğu gibi bu iki sanatın birbirine daha da yaklaşmış oldukları görülmektedir.

### **3.2. 19. Yüzyılda Müzik-Resim İlişkisi**

Bu dönemde sanatta bireycilik ve gerçekçilik yolunda yeni bir aşamaya ulaşılmıştır. Dünyanın algılanmasında ve gerçeğe bakış açısında yeni bir duyarlılık başlar. Ressamlar ve müzisyenler, bu yeni algılamaya biçimini dile getirebilmek için arayışlara girerler. Bu arayış, her iki disiplini birbirine yaklaştırır ve giderek aralarında artan bir etkileşim başlar.

Resim sanatı Yeni Çağın başında, doğanın keşfiyle başlayan bir Akıl Çağına girmiş ve hep görünen gerçeği yansıtmıştır. Hayal gücüne dayalı dinsel, mitolojik konuların resmedilişinde bile görünen gerçekten uzaklaşmamıştır. Bu dönemlerde sanatçılar, insanı ve doğayı gördüğü gibi sanata yansıtmışlardır. 19. yüzyılla beraber bu algı değişmeye başlamış ve gerçeğin ne olduğunun sorgulanması başlamıştır. Resim sanatı, insan varlığını tüm halleriyle duyguları, yaşantıları, acıları, ruhsal çöküntüleri ile dile getirebiliyor muydu? Sanatçılar bu sorunun cevabını aramaya başlamışlardır.

Bu dönemde resim sanatında, geçmişte hiç olmadığı kadar değişik sanat akımları karşımıza çıkmaktadır. Bu akımların çıkış noktası elbette ki gerçeğe daha çok yaklaşmak, doğa gerçekliğinin dışında insanda gizli olan gerçeği bulmak olmuştur. Resim sanatı betimleyiciliği, yansıtmacılığı aşmalıydı. Görünenin arkasındaki gerçeğe yaklaşabilmeliydi. Eski bir alışkanlık olan kopyacılıktan kurtulmalıydı. (İpşiroğlu, 1995, 23)

Bu düşünceler, arayışın yönünü müziğe çevirmişti. Çünkü müzik, maddeden ayrılmış olan tek sanattı. Müzik de bu döneme kadar doğa yansıtmacılığı yapmıştı. Bunu yaparken dolaylı bir yol izliyordu. Resim ve şiirden faydalanarak sözcüklerle söyleneni tınılarla anlatıyor, resim gibi betimleme yapıyordu. 17. yüzyılda besteciler, hiddet, umutsuzluk, hüznün, sevecenlik, gibi ortak duyguları dile getiren eserler oluşturmuşlardı. Ama bunlar kalıplar halinde kullanılıyordu. Fakat ses ressamlığında, tınılarla betimleyiciliğe eleştirel bakışlar oluşuyor ve betimleme yerine ifade isteniyordu.

Vivaldi “Mevsimler” adlı konçertolarının anlaşılmasına yardımcı olması için bunlara açıklayıcı sözler yazmıştı. Beethoven “pastoral” senfonide doğa betimlemesi istemediğini, “resim değil, duyguların anlatımı” sözleriyle vurguluyordu. Müzik doğa olaylarını değil, bunların uyandırdığı duyguları, sözcüklerin anlattığını değil, anlatamadığını dile getirmeliydi. Sözcüklerin yetmediği yerde tınılar konuşabilmeliydi. (İpşiroğlu, 1995, 24)

18. yüzyılın ikinci yarısından sonra Barok döneminin kalıpları kırılmış, müziğe yeni bir soluk gelmiştir. Bestecilere geniş bir özgürlük alanı açılmış, dinleyiciye özgürce düşünebilme olanağı sağlanmıştır. Dinleyici bestecinin tınılarla verdiğini kendi hayal dünyasında biçimlerle tanımlamaya başlar.

19. yüzyıl Fransız sanatının birbirinden farklı düşünen iki büyük ustası Ingres ve Delacroix dır. Ingres, 1797’de Paris’te Ressam Louis David’in öğrencisi olmuş, klasik dönem resminin geleneklerine bağlı kalmıştır. Öğrencilik döneminde David’ten etkilenmiş sonra resimlerinde romantik bir arayışın içine girmiştir (Akbulut, 2006: 1). Delacroix ise gelenekleri kıran bir ressamlardır. Romantizmin etkileriyle beraber Oryantalist bir çizgisi de vardır. Resimlerinde hem geleneksel çizgiyi hem de modern resim anlayışını görmek mümkündür (Akbulut, 2006: 327). Bu sanatçıların müzikle yakın ilgisi olmuştur. Ingres, müzik eğitimi almış, bunu meslek olarak şehir orkestrasında keman çalarak icra eden bir sanatçıdır.



Resim 57. Jean-Auguste-Dominique Ingres, “Otoportre”, T.Ü.Y.B. , 1804.

Delacroix da müzikle ilgilenmiş, piyano ve keman çalmasını öğrenmiştir. Ama müziği uygulamaktan ziyade müziğin mantığını kavramaya çalışmıştır. Her iki sanatçının müziğe bakış açısını değerlendirince, resimlerinde olduğu gibi farklılıklar görmek mümkün değildir. Her ikisi de müzikte aşırılıktan hoşlanmayan, çok fazla duygusal buldukları İtalyan müziğinden hoşlanmayan ressamardı. Mozart’a hayranlıklarıyla bilinen bu sanatçılar, Mozart’ı alımlama konusunda farklı fikirlere sahiptirler. Ingres’e göre Mozart’ın müziğinde duygular ölçülüdür ve dengeli bir dille ifade edilmiştir. Fakat Delacroix, Mozart’a çok değişik duyguların en üst düzeyde bir araya geldiğini ve bu müziğin çok renkli olduğunu söylemiştir. Ayrıca Delacroix, resim sanatı ile müzik ilkeleri arasında bir bağ kurmaya çalışmıştır (İpşiroğlu, 2006: 36).

Eserlerinde Klasizm izleri bulunmasına rağmen romantik düş âlemine yeni bir açılım kazandıran sanatçı Delacroix’dır (1798-1863). Delacroix, Millet Meclisi, Senato ve St. Sulpice kilisesi gibi yapılarda geniş duvar yüzeylerini resimlemiş, büyük ölçülerde çalışmaktan hoşlanmıştır. Resimleri duygusal hazzın, acının, şiddetin, lüksün, coşkun atılımların ifadeleriyle doludur. Efsaneler, hikayeler ve Kuzey Afrika gezisinden edindiği büyümlü izlenimleri resmetmiştir. Tarihsel ilgileriyle çağdaş hayatı birbirine kaynaştırmıştır. Delacroix romantik akımın tasarım güçleriyle resim sorunlarını uzlaştırmada en başarılı kişidir. (Tansuğ, 2004, 194)



Resim 58. Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük” 260 cm x 325 cm, T.Ü.Y.B. , 1830.

Delacroix, müzikle ilgili bilgilerine ulaşmada Chopin’den (Romantik dönemin Polonyalı piyanist ve bestecisi) destek alıyordu. Delacroix, müzikte armoni ve kontrapunkt konularında Chopin’den bilgi alıyordu. Müzikte olduğu gibi resimde de akıl ve hayal gücünün bir araya gelerek oluşturduğu eserler olabilir miydi? Aslında Delacroix’in aradığı şey buydu. Bu yüzden Delacroix’in resimleri incelendiğinde, uzun bir düşünme süreci ve hayal gücüyle birleştirilmiş bir tasarımın varlığıyla karşılaşırız. Resimlerinde silik kenar çizgileri, figürlerin açık-koyu tonlarla işlenmesi ve klasiğin dışında kalan renk kullanımlarıyla müzikten etkilendiği düşünülebilir (İpşiroğlu, 2006: 36).

Müzikte seslerin bir araya gelerek tını dili oluşturmaları izlenimcilerin renge bakış açılarıyla benzerlik göstermiştir. Bu bağlamda Gauguin (1848-1903) ve Van Gogh (1853-1890) gibi izlenimcilerin renklere duyarlılıkları onları birbirine yaklaştıran bir etken olmuştur. Her iki sanatçı da renklerin kendi başına bir ifade gücü taşıdığını fark etmişlerdir. Nasıl ki sesler bir araya gelerek tını dili oluşturuyor ve bu dille öznel ya da ortak duyguları anlatabiliyorlarsa, renkler de uyum ya da karşıtlıklarla birbirilerini tamamlayarak bir simge dili oluşturabilirlerdi. Her iki sanatçı da görünenin arkasındaki gerçeği arıyorlardı.

Bu gerçeği dile getirilişlerindeki farkı Gauguin, kendisinin ilkel, Van Gogh'usa romantik olmasında görüyordu. Aşırı duyarlı bir kişiliği olan Van Gogh gibi bakmıyordu yaşama Gauguin. Onun bakışı daha ölçülü, daha uzaktandı. Aradığı daha çok mutluluk ve uyumdu. Uygarlıktan kaçması da bundandı. Yüzyıllarca aklın baskısı altında kalan yaratıcı gücün, uygarlığa karşı gelmekle özgürlüğe kavuşacağına inanmıştı. (İpşiroğlu, 1995, 27)

Gauguin, izlenimcilikten gelmesine rağmen gerçeğe bakış açısı onlarınkine benzemiyordu. Salt duyuşsal algılamayla gerçeğin görünen yüzünün resmedilebileceğine inanıyordu.

Sanatı klasikçi anlayışa sıkı bağlarla bağlı olmasına rağmen, Batı sanatını reddettiğini ileri süren Gauguin klasik sanatın temeline, bu anlayışın kökündeki doğalcılığa ve sağduyuya saldırıyordu. “Önce heyecan, sonra anlayış” onun başlıca iletisiydi; bu da kusuruz değil, zengin anlatımlı çizim, doğru renkler yerine, heyecan verici renkler ve akılcı yoruma yer vermeyen sahneler anlamına geliyordu. (Lynton, 2009, 8-9)



Resim 59. Paul Gauguin, “Ölülerin Ruhunu Bekliyor”, T.Ü.Y.B. , 1892.

“Ölülerin Ruhunu Bekliyor” adlı resimde (Resim 59) ressam, “ölülerin ruhu”nu yalın çizgiler ve koyu renklerle resmin sol üst köşesinde görünen figürle tasvir etmiştir. Bu figür küçük olmasına rağmen resmin tümüne korku havası vermiştir. Resmin alt

yarısının neredeyse hepsini kaplayan yatakta korkuyla bakan ve yüzükoyun yatmış kadın, ayakları kenetlenmiş ve her an kalkıp kaçacakmış hissi yaratmaktadır. Figür, irkilmiş vücudu ile resimdeki korku ögesini destekleyen bir pozisyonudur.

Ölülerin Ruhu Bekliyor” adını verdiği bu resim için Gauguin, “Genel armoni koyu, hüznü, ürkütücü, ölüm çanı gibi gözde tınıyor” diyor. “Mor, koyu mavi, sarı-turuncu ve kahverengi müziksel tınıyı (akoru) tamamlıyor.” Burada müziğe benzetme değil, müziğin etkisini vurguluyor Gauguin, koyu renklerin bir araya gelişini ölüm çanı tınısıyla özleştiriyor. (İpşiroğlu, 1995, 28)

Gauguin, bu resimde korkuyu verebilmek için renk tınlarını kullandığını dile getirmiştir. Gauguin’ne göre soylu ve adi renkler vardır. Dinginlik veren renklerin yanında cesaret veren renklerin olduğunu düşünmüştür. Resimde önemli olanın bu renklerin uyumu olduğunu söyleyen Gauguin, renk orkestrasyonu kelimesini kullanır. Resimlerinde hesaplamalarla karşılaştığımız ressam, bu yönüyle müzikle etkileşim içindedir.

Yaşamdan ya da doğadan herhangi bir konuyu öne sürerek çizgi ve renk senfonileri, armoniler oluşturuyorum. Bunların, sözcüğün tam anlamıyla saltık gerçekleri dile getirmesini değil, ya da bir düşünüyü dile getirmesini değil müzik gibi düşünmeye dürtü oluşmasını amaçlıyorum. (İpşiroğlu, 1995, 28)

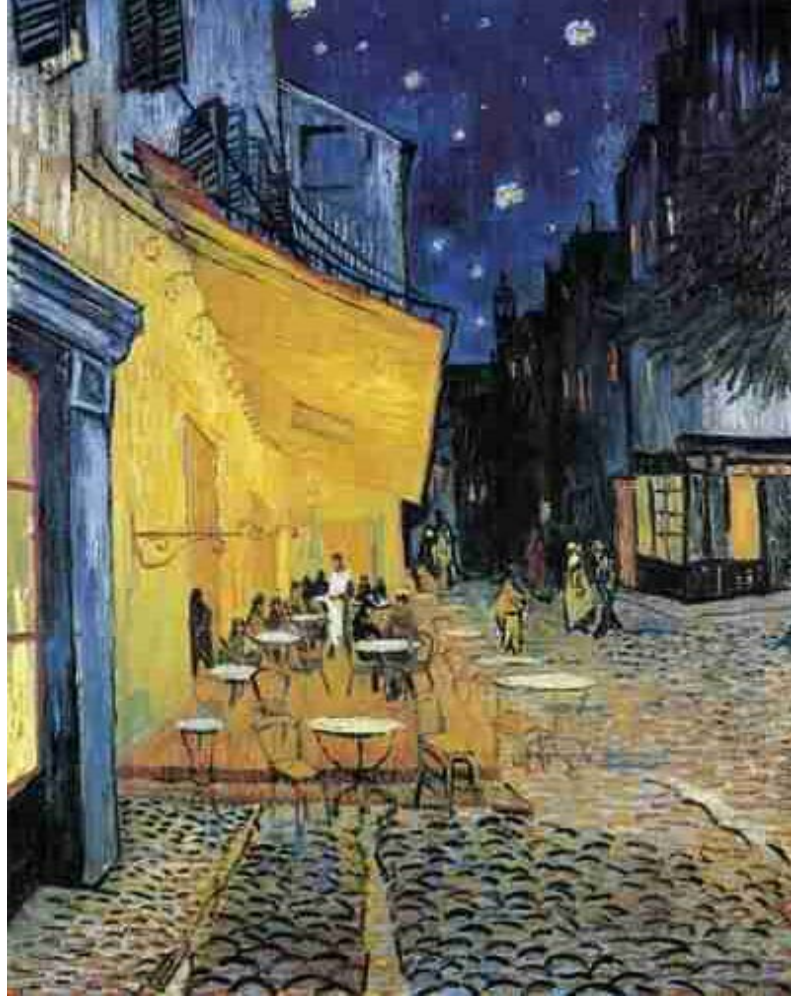
Diğer taraftan Van Gogh, kardeşi Theo’ya yazdığı bir mektupta şöyle demiştir: “Resimlerimde yatıştırıcı, rahatlatıcı bir şeyler söylemek istiyorum, müzik kadar yatıştırıcı bir şey. Resimlerimdeki kadınlara, erkeklere, bir vakit hale’nin simgelediği ve sonsuzluk duygusundan katmak istiyorum, bunu renklerimin parlak titrekliliğiyle vermeye çalışıyorum.” (1985, 197)



**Resim 60. Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece”, 73 cm x 92 cm, T.Ü.Y.B. , 1889.**

Atölye dışında, açık havada resim yapmak 19. yüzyılda ulaşılmış bir aşamayıdır. Yapay ışıkta resim yapmak, barok döneminde pek sevilen bir sanatsal zaman öldürme biçimiydi. Oysa açık havada, geceleyin ve yapay ışıkla resim yapmak bütünüyle Van Gogh’un buluşudur... Van Gogh, tüm coşkusuyla, “Gecenin renkleri, gündüzün renklerinden daha canlı, daha zengin,” der. Bu resimlerdeki belli belirsiz nesnelere, gerçeklik ile düşler arasında gidip gelirler. Van Gogh, gece resimlerinde uyguladığı tekniği, yaşamının geriye kalan birkaç yılında da sürdürmüştür; bu dönemin en önemli resmi Yıldızlı Gece’dir. (Walther, 1997, 41)

Van Gogh müzikle ilgilenen biri değildi. Ama Van Gogh da sözcüklerin yetmediği yerde tınların devreye girdiğine inanıyordu. İnsanların bir dinginliğe, sakinliğe ulaşabilmesi için gerekli tınları renklerle seyirciye sunmak istemişti.



Resim 61. Van Gogh, “Gece Kahvesi”, T.Ü.Y.B. , 1888.

“Gece Kavesi” adlı resminde (Resim 61) Van Gogh’un, açık havada geceyi nasıl tasvir ettiğini görmekteyiz. Koyu kaldırım taşları ve kırmızıya çalan sarılarla resmettiği yol üstü kafesi ile arka planda giderek koyulaşan mavisi ile tezatlıklardan yoğun bir şekilde faydalanmıştır. Öndeki kapının paralel devam eden çizgileri ve terasın gerilere doğru devam eden çizgileri ile resmin arka planlarındaki koyuluğa doğru bir çekim yaratmaktadır. Gerilerdeki karanlığın şiddeti arttıkça ön planlardaki kahve renklerinin parlaklığını daha çok ortaya çıkarmaktadır. Ve yine çok az beyaz ve sarı renklerle oluşturduğu yıldızlar Van Gogh’un gerçek bir gece tasvirine ne kadar çok yaklaştığı göze çarpmaktadır. Rönesans’tan bu yana uygulanan hava perspektifine tamamen tezat bir şekilde yakın ve uzak aynı yoğunlukta devam etmiştir. Van Gogh, bu resminde görme alışkanlığımıza tamamen ters bir yüzeysellik yaratmıştır. Bize nesnel gerçekliğin karşısında kendi duygu ve heyecanını hissettirmiştir (Walther, 1997: 41).



Van Gogh'un müziğe özel bir ilgisi yoktu. Ne Gauguin gibi bir çalgı çalıyordu ne de Delacroix gibi "Müzikteki mantığı" arıyordu. Ama o da çağdaşları gibi, sözcüklerin yetmediği yerde tınların konuştuğuna inanıyordu... "Bir zamanlar hale'nin simgelediği duyguyu", insanları yatıştıran, dinginliğe kavuşturan sonsuzluk duygusunu müzikte buluyor ve bunu renk tınlarıyla izleyiciye iletmek istiyordu. Burada renk tınları simgeleştiriyor. (İpşiroğlu, 2006, 38)

Van Gogh, portrelerinde ve manzara resimlerinde göz aldatan gerçeklikten kaçınıyor; görünenin ardındaki gerçeği ve insanın yalnızlığını renk ve çizgilerle anlatıyordu. Yaşamının son yıllarında yatırıldığı akıl hastanesinin etkisiyle de resimlerinde bu duyguyu daha çok anlatmaya başlamıştı. Son dönem resimlerinde biçimler tamamen dalgalanmaya başlar, renk çizgiyle bütünleşir, çizgi eriyip renk olur. Bu resimlerde müziksellik daha da yoğun bir hal alır. Gerçekten uzaklaşmayı ve müziğe biraz daha yaklaşmayı, bir tür renk müziği yaratma isteğini bu resimlerle olası kılmıştır.

Van Gogh kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta şöyle demiştir: "Ah kardeşim, bazen ne istediğimi ne kadar iyi biliyorum. Hayatımdan ve resmimden Tanrı eksik olabilir ama hastalığıma rağmen onsuz olamayacağım, beni ele geçirmiş bir şey var ki oda hayatımın kendisi-yaratma gücü. ve eğer, fiziksel gücüyle akli karışık bir insan çocuk yerine düşünce üretmeyi seçmişse bu dünya da, o da insanlığın bir parçası sayılır. Resimlerimle teselli edici şeyler ifade etmek istiyorum, resimlerin teselli edici bir müzik gibi olmasını arzuluyorum. Eskiden halelerle simgelenen sonsuzluğu taşıyan erkekler ve kadınlar resmedebilmek ve bunu renklerimizden parlaklığından ve titreşiminden nakletmek istiyorum. (Antmen, 2010, 30)

Doğayla bu denli özdeşleşmenin, resimde taklitçilikten kurtulmanın, resim sanatını müziğe yaklaştırmış olması kaçınılmaz bir durum. Geleneksel resim yapan resamlarda bile bu yakınlık görülmeye başlanmıştı. J. Whistler, (1834-1903) yaptığı bir dizi figür resmine "Beyaz Senfoni" (Resim 62) ismini vermiştir. Senfoni ismini Whistler, Van Gogh'un kullandığı anlamda kullanmıyordu. Van Gogh senfoniye değişik renklerin oluşturduğu bir bütünlük olarak görüyordu. Ama Whistler, tek rengin (müzikte tema) bütün nüanslarıyla, örneğin beyazın her tonunun kullanıldığı bir bütünlük olarak düşünmüştü.



**Resim 62. James Mcneill Whistler, “Beyaz Senfoni No:1”, T.Ü.Y.B. , 1861-1862.**

Yaptığı bazı manzara resimlerini “Nocturne” adı altında gruplandıran Whistler, bu resimlerde de çok az renk kullanarak bütünlüğü sağlamıştır.

Noktürn geceleri çalınan dua benzeri müzik parçalarına verilen addır. Ayrıca bu ad Whistler’in savunduğu sanatın otonom, kendi içsel mantığı ve momentiyle devingen bir güç olması gerektiği düşüncesiyle de örtüşmekteydi. ( Farthing, 2007, 450)



**Resim 63. James Mcneill Whistler, “Siyah ve Altın Nocturne”, 46 cm x 60 cm, T.Ü.Y.B. , 1872-1877.**

Whistler, resimlere verdiği bu adların havaya uygun olduğunu, resimlerinin müziğin yarattığı havayı yaratmasını istediğini söylüyordu. Bu bağlamda, resimlerinde konudan ziyade renk ve biçimlere öncelik vermiştir. Resimleri duygusallıktan uzak olan Whistler'in, anlatmak istediklerini yalın bir dille ve uyumlu renklerle dile getirdiği göze çarpmaktadır.

Aynı yıllarda müzikle yakın ilişkisi olan ve resimlerine müzik formlarının isimlerini veren (örneğin sonat, senfoni, füğ) simbolist akımın öncüsü olan Litvanyalı ressam Ciurlionis'tir. (1875-1911) Onun yaratıcılığında müzik ön plandaydı. Ciurlionis'un besteci olduğu da bilinmektedir. İpşiroğlu kitabında Ciurlionis'in şu sözlerine yer vermiştir: "Bütün dünyayı bir senfoni olarak duyuyor, insanları da notalar olarak görüyorum." (1995, 33)



Resim 64. Mikalojus Ciurlionis, "Cenaze Senfoni", 62.5 cm x 73 cm, Kağıt Üzerine Pastel, 1903.

Ciurlionis, resim, müzik, şiir vb. sanatların arasında sınır olmadığını, müziğin kendine özđü yapısı içerisinde resim ve şiirle bir bütün oluşturduğunu düşünmüştür. Resimlerini müzikte olduğu gibi parçalar halinde ayırmış ve onlara isimler vermiştir (İpşiroğlu, 2006: 42).

Bu dönemde simbolizmin bir diğer önemli ressamı olan Gustav Klimt'in de (1862-1918) müzikle ilintili bir takım resimler yaptığı görölmektedir. Klimt, Beethoven'in dokuzuncu senfonisinin son bölümünü resmetmiş ve ilk defa 1902'de Viyana'da Beethoven için açılmış bir sergide sergilemişti.

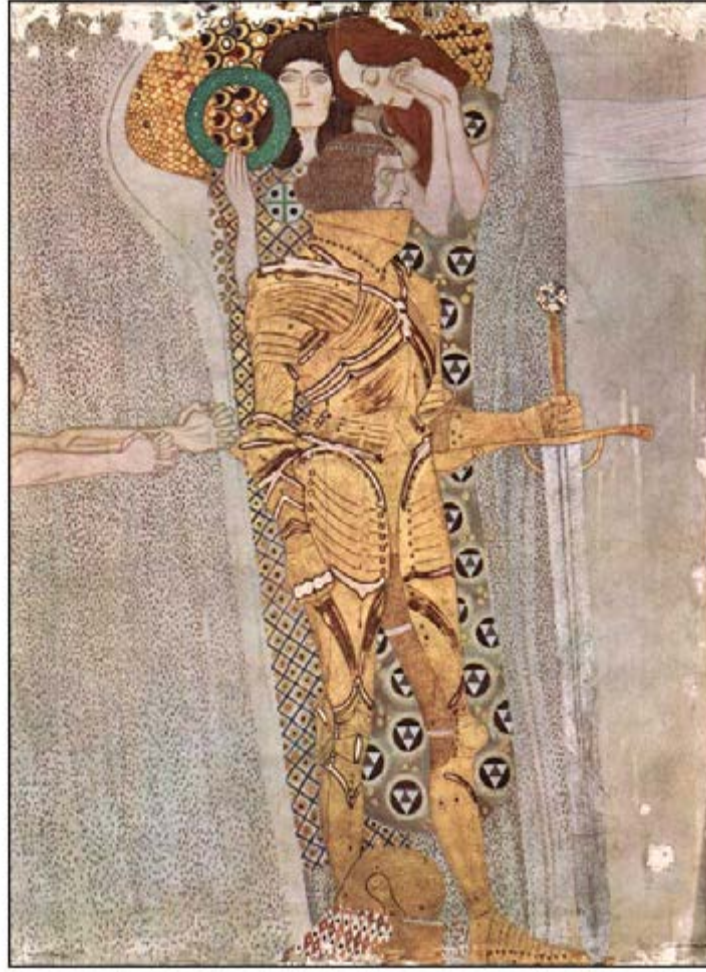


Resim 65. Gustav Klimt, “Beethoven Frizi (Detay)”, Duvar Resmi, 1902.

Klimt’in eserlerinde erotizm, kadın bedeni, ön plana çıkmaktadır. Klimt için çıplaklık ve kadın, doğurganlığı ve sonsuzluğu sembolize etmektedir. Bu resimde Klimt, aşırılığı, şehveti ve ahlaksızlığı ifade etmiştir. Aşırılık, öndeki büyük kadının göbeğiyle sembolize edilmiş; şehvet ve ahlaksızlık ise arkadaki iki kadının bakışları ve duruşlarıyla anlatılmaya çalışılmıştır (Fırcı, Zencirci, 2006: 142).

“Beethoven Frizi”de (Resim 65) Klimt, Wagner’in Beethoven’in dokuzuncu senfonisi için söylediği sözleri esas almıştır. Wagner bu senfoni üzerine yazdığı yazısında sözlerle dile getirilemeyen tınların dile getirdiğini söyler. Wagner, bütün senfoninin insanoğlunun yaşamında acılara karşı mutluluğu arama savaşını anlattığını söylemiştir (İpşiroğlu, 2006: 43).

Klimt’in yağlıboya resimleri tamamen özgün ve özellikle abartıya kaçan görsel bir çekicilikle izleyiciyi yönlendirmektedir. Ve özellikle resimlerinde kadın imgesinin estetik bir obje olarak öne çıktığı görülmektedir. Yapıtlarında, ince, dekoratif süslemeler yanında zarif bir erotizm’de göze çarpar. (Uz, 2012, 57)



Resim 66. Gustav Klimt, “Beethoven Frizi(Detay)”, Duvar Resmi, 1902.

Yukarıdaki eserde (Resim 66) Klimt, Beethoven’in tınılarla anlattıklarını renklerle anlatmıştır. Klimt, resimde kullandığı simgelerle müziğin içeriğini yorumlamış ve tınıları simge olarak görselleştirmiştir.

Her dönemde karşımıza çıkan resim ve müzik ilişkisi, farklı sanatçıların değişen teknikler kullanarak sanatlarında yapmış oldukları eserlere konu olmuştur. Bir sanatçı yaşadığı ruhsal bir olayı müziği metaforlaştırarak tuvaline aktarmış, bir diğeri de dinlediği müziğin resmini renklerle anlatmaya çalışmıştır. Bu etkileşim, yirminci yüz yıla gelindiğinde kendini daha çok gösterecektir.

### 3.3. 20. Yüzyılda Resim-Müzik İlişkisi

20. yüzyıl sanatında izlenimcilik akımının etkilerinin azaldığı görülmektedir. Sanatçıların doğa görüntülü resimlerinin yerini farklı konular almaya başlamıştır. Avrupa’da yeni akımlar oluşurken, özellikle dışavurumculuk akımı ile sanatçılar yeni duygulara ve yeni konulara yönelmişlerdir. Gerçeğin dile getirilmesinde taklitçilik, yansıtmacılık geleneği tamamen terk edilmiş, “gerçek, görünen doğa değildir” algısı oluşmuştur.

19. yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünülerinin ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır. 20. yüzyıl sanatı işte bu çabaların birikimidir. (Antmen, 2010, 18)

Dünya hızla değişirken sanata düşen bazı görevler vardı. Bunlar, görünmeyeni görünür kılma, yeni gerçekleri ortaya çıkarma ve bu gerçeklerin vücut bulacağı biçimler oluşturmaktır. Bu bağlamda, sanatın üstlendiği görevler hem sanatları hem de sanatçıları birbirine daha çok yaklaşıyordu. İpşiroğlu şöyle demiştir: “Bir yandan birbirlerine esin kaynağı oluyor ve birbirinin biçim-diline açılıyorlar, öte yandan değişik sanat dalları yazın, resim, müzik, dans sanatçıların ortak çalışmalarıyla bütünleşiyordu.” (1995, 36)

Tüm bu gelişmeler yaşanırken dışavurumculuk, fovizm, kübizm, gerçeküstücülük ve daha birçok akım, yirminci yüzyıl sanatını oluşturan akımlar olmuşlardır. Hiçbir dönemde bu kadar çok akım ortaya çıkmamıştır. 20. yüzyıl, müzik için de bir gelişim, çoğalış ve yayılım dönemi olmuştur. Kitle iletişim araçlarının artışı ve gelişimi, müziğin kolay bir şekilde insanlara ulaşımını sağlamıştır. Bu bilgiler doğrultusunda 20. yüzyılın, hem resim hem de müzik için çok önemli bir dönem olduğu anlaşılmaktadır.

20. yüzyıl’da resimden yola çıkılarak yapılan besteler de artmaya başlar. Bu konuyla ilgili yapılan araştırmalar bize en çok Picasso ve Klee’nin resimlerinden yola çıkılarak bestelerin oluşturulduğunu göstermektedir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde bu dönemin sanatsal gelişiminin yolları belirlenmiştir. Müzik ve resim arasındaki etkileşim bu süreçte yoğunlaşmaya başlamıştır. Bu dönemdeki sanatın biçim dili belirlenirken resim ve müzik arasındaki zıtlıklar, ortak yanlar üzerine düşünme başlamıştır (İpşiroğlu,

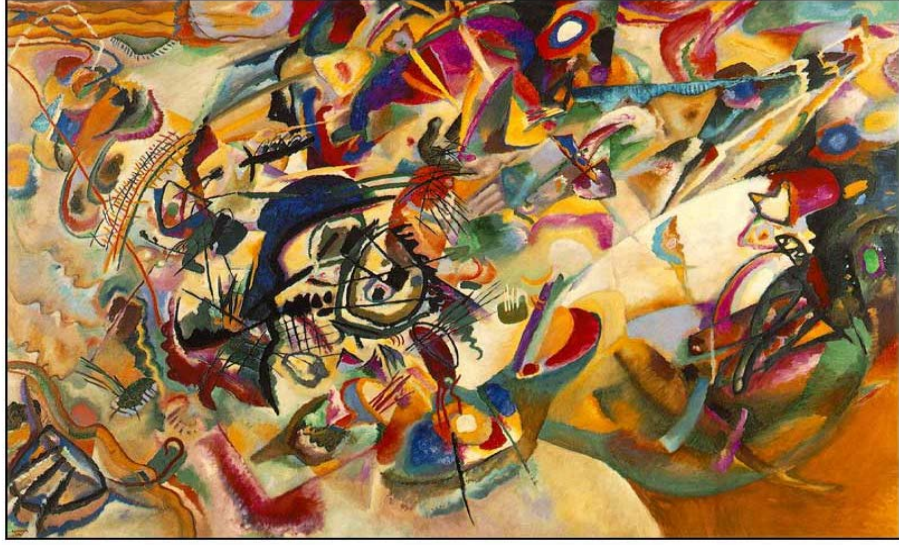
2006: 48). Kandinsky ve Franz Marc'ın, yeni sanat üzerine ilkeleri ve ortaklıkları irdeledikleri birtakım yazılarının yayınlanması ve "Der Blaue Reiter" adlı gurubun kurulması bu dönemde gerçekleşir.



Resim 67. Franz Marc, "Vahşi Afrika Maymunu", 91 cm x 131 cm, T.Ü.Y.B. , 1913.

Kandinsky'nin soyut sanat üzerine dile getirdiği "Sanatta Tinsel-Olan" kitabının yayınlanması, kübizmin doğuşu, fütürist sanatının eşzamanlı devinimi, resim yüzeyinde gösterme girişimleri de bu döneme denk gelmektedir.

Kandinsky bir yazısında, 'Resim de müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir,' diyordu. Resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı, biçimlerle renklerin o kişinin içine işlenmesini, müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandığı gibi, resme bakan kişide heyecan ve yankı yaratmasını istiyordu. (Lynton, 2009, 83)



Resim 68. Vasiliy Kandinsky, "Kompozisyon 7", 200 cm x 300 cm, T.Ü.Y.B. , 1913

Aynı dönemde müzikle kuvvetli bir bağı olan ve müziğin sorunlarıyla ilgilenen bir diğer sanatçı da Henri Matisse'dir (1869-1954). Matisse'nin resim yapmaya başlamadan önce bir süre keman çalıştığı söylenir. Keman, Matisse'nin birçok resminde obje olarak yer almıştır. Müzik, sanatçının resimlerine birçok kere konu olmuştur (Crepaldi, 2001: 58).

1907 ile 1910 yılları arasında Henri Matisse çok sayıda orta ve büyük ölçekli figürlerle kompozisyon yaptı; görünüşte form ve renk açısından basit olan bu resimler, yaşam sevincindeki (1905-06) keşiflerin bazılarını bünyesinde topluyordu. Bu yeni resimlerin teması, oynayan, dans eden ve müzik yapan insanlardı. (Thompson, 2014, 108)



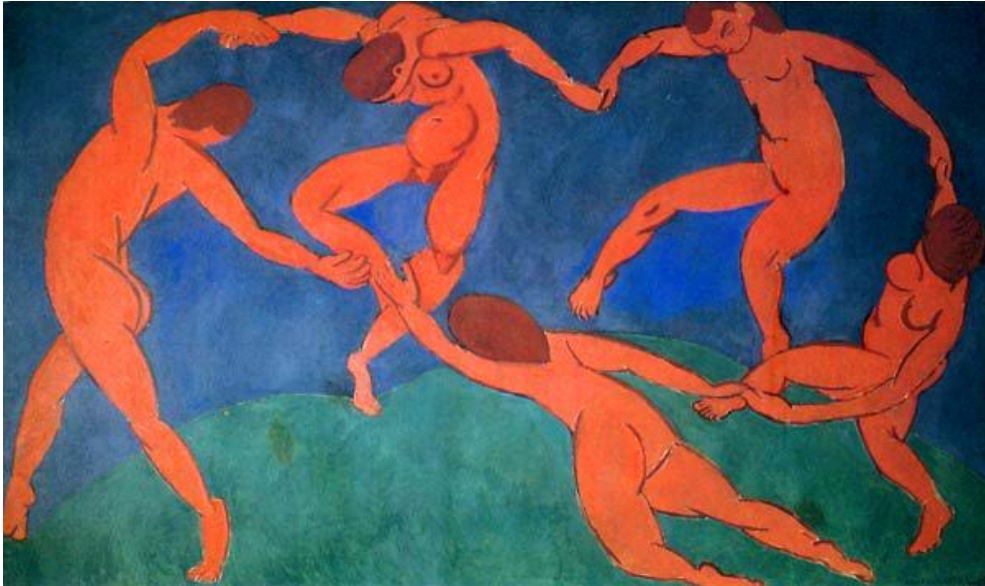
Resim 69. Henri Matisse, "Müzik", 260 cm x 285 cm, T.Ü.Y.B. , 1910.



Matisse, 1947’de yayımladığı kitabında o yıllara bakarak, ‘Taklitçilikten kurtulmak gerekiyordu, ışığın taklidinden bile’ diyor. ‘Resimde ışık etkisi verebilmek için renklerle değişik düzlemlerde oynanmalı, müzikte akorlarla olduğu gibi. Ben renkleri duygularımı dile getirebilmek için kullandım... önemli olan karşıtlıkları ortaya çıkarmak, onları vurgulamaktı. Müzik nasıl sadece yedi ton üzerinde kurulabiliyorsa, bizimde kompozisyonlarımızı pek az birkaç renkle yapmamamız için hiçbir neden yok. (İpşiroğlu,1995, 40)

Matisse’in resimlerinde kullandığı güçlü renkler, en aza indirgenmiş biçimlerle ve yüzeyleşen mekânlarla müziğe daha çok yaklaştığı görülmektedir. Aynı yıllarda Matisse, Rus koleksiyoncu S. Şçukin’in evinin duvarı için “Dans” adlı resmini yapar. İpşiroğlu’nun da yukarda bahsettiği üzere, bu resimde (Resim 70) Matisse, müzikteki üçlü akor gibi üç renk kullandığı görülmektedir. Yeşil ve maviyi, akorun alt ve üst sesleri olarak düşünen Matisse, el ele dönen figürleri kırmızı renkle ve müzikte akorun üçlüsü gibi düşünerek ele aldığı düşünülebilir.

Ne tabiat, ne edebiyat; düpedüz renk. Ressamın bize anlatmak istediği şey ne olursa olsun, renklerin diliyle konuşmak istediği besbelli: her şeyi, renklerin tam hakkını vermek kaygısıyla düzenlemiş, daha doğrusu resmin diğer bütün öğelerini, renklere zarar vermeyecek bir hale sokmuş. İnsanlar değil renkler hora tepiyor. Amaç, bir dans sevinci içindeki beden hareketlerinin resmini yapmak değil, resim sanatının kendi olanakları içinde dans sevincine benzer bir sevinç bulmak. (Eyüpoğlu, İpşiroğlu, 2013, 160)



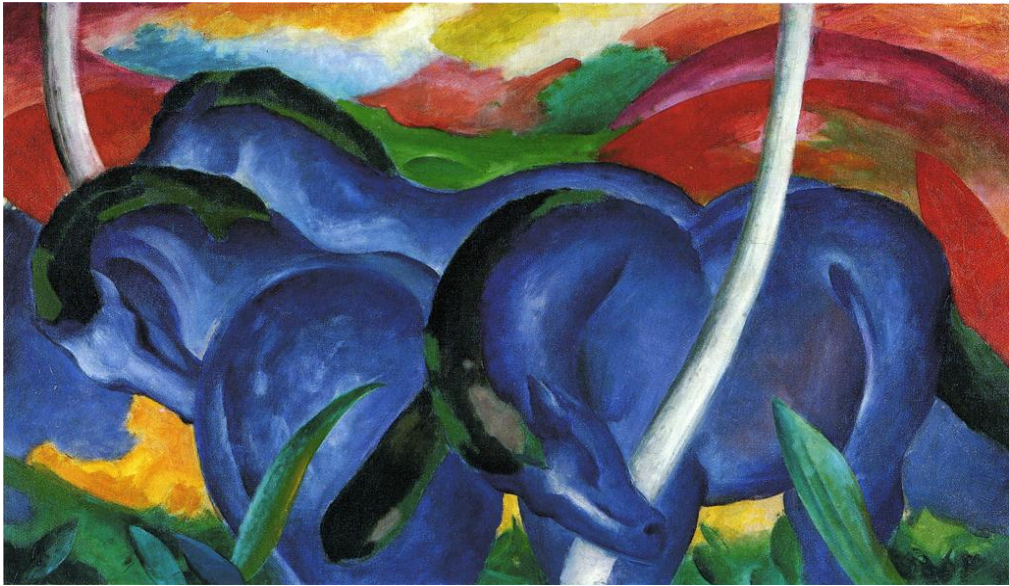
Resim 70. Henri Matisse, “Dans”, 260 cm x 391cm, T.Ü.Y.B. , 1909-1910.

Bu resmi (Resim 70) müziğe yaklaştıran bir diğer önemli nokta, kompozisyondaki düzendir. Kompozisyon düzeni müzikte bir melodinin, kısa bir süre sonra başka bir ses üzerinden daha alçak veya daha yüksek tonla tekrarlanması ile meydana gelen kontrapunktal düzen ile paralellik göstermektedir. Bu düzen, hem renk karşıtlıklarında hem de figürlerin sıralanışında kendini göstermektedir.

1911’de Kandinsky ve Franz Marc, Münih’de Der Blaue Reiter gurubunu kurmuşlardı. August Macke, Alexej Jawlensky ve daha sonra da Paul Klee bu gruba dahil olmuşlardır. Der Blaue Reiter, dışavurumcu gruplar içerisinde müzikle bağıntı kurarak sanat tarihi içerisinde kalıcı etkiler yaratmıştır.

Kandinsky ve Marc ortak yazdıkları bir yazıda amaçlarını şöyle açıklamışlardır: “Yeni bir dönem başlamıştır, “tinsel uyanış” dönemidir bu. Bu dönüşümle doğrudan doğruya bağlantısı olan sanat olaylarını açıklamak ve bunları anlaşılır kılmak için, tinsel yaşamın başka alanlarındaki olguları da aydınlığa çıkarmak gerekir. Bu nedenle alışıla gelen genel geçer biçimleri olan yapıtlar değil, ilk bakışta birbirleriyle ilgisi yokmuş gibi görünen, ama birbirleriyle içten bağıntılı olan, bu büyük dönüşümle ilgili yani tinsel başka deyişle “iç-yaşam”ı olan, “içsel-zorunluluktan doğan yapıtlar seçilmiştir. (İpşiroğlu, 1995, 42)

Franz Marc, güzel görünümünün ardındaki yasaları gösterebilmek için doğanın gerçek görüntüsünden uzaklaşmak, hatta bunu yıkmak gerektiği düşüncesindeydi. Resimlerinde biçimleri renk titreşimleriyle sağlıyordu.



Resim 71. Franz Marc, “Büyük Mavi Atlar”, 104 cm x 181 cm, T.Ü.Y.B. , 1911.

Franz Marc'da Kandinsky gibi temelde sanatın doğadan korkusuzca bir kaçış ve ruh dünyasına uzan bir köprü olduğuna inanmaya başlamıştır. İkel sanat Batı toplumunun maddeci değerleri, sahte ve dayanıksız çekiciliği ile bozulmamıştı. İkel kabilelerde doğa insana hâkimken, günümüzde durum tam tersine dönüşmüştür. Önemli olan, onlar kadar kurallardan bağımsız kalabilmek ve sanatın anlatım araçlarını dolaysız ve eksiksiz kullanabilmektir. (Karahana, 2001, 71)

Duyuların yanılgısından kurtulma, varlığın özünü arama, onun bütünlüğü ve bölünmez oluşunu, renk, biçim, içerik bütünlüğüyle verme Marc'ın sanatında aradığı şey olmuştu. Soyut resme gelinceye kadar Marc, resimlerinde konu olarak hayvanları seçmişti. Bunun sebebi, hayvanların en saf, en arı varlıklar olduğuna inanmasıydı. Marc'a resimlerinde esin kaynağı olan imgeler sadece hayvanlar değildir. Hayvan, doğa ile bütünlük sağlamış organik bir bütündür (Thompson, 2014: 106). Franz Marc için Paul Klee şu sözleri söylemiştir: “O ne denli temiz yürekliyse, sevgisinde de o denli sıcak ve güç vericidir. Hayvanlara karşı insansal bir ilgi duyduğu için, onları kendi düzeyine çıkarır.” (2006, 129)

Marc'ın Birinci Dünya Savaşı sırasında yaptığı Neşeli Biçimler, Oynaşan Biçimler, Savaşan Biçimler, Kırık Biçimler isimli dört resim ile müziğe en çok yaklaştığı dönem olmuştur (İpşiroğlu, 2006: 57).

1909'da Marc, Münih'ten ayrılıp Yukarı Bavyera'ya giderken doğal dünyanın “safliğini, gerçekliğini ve güzelliğini” keşfetmeyi umuyordu. Resimsel dilini basitleştirip resimlerinin içeriğine yoğunlaşmak bu yolda ona kesinlikle yardımcı oldu. Amacının, sanatın “mutlak özünü” keşfetmek olduğunu açıkladı; “dışavurumcu” yeni çizgilerle ve renklerle beslenen, bilinen şeylere-ağaçlar, kuşlar ve hayvanlar-uygulanabilecek yeni bir resimsel hassasiyete, bir dereceye kadar soyut stilizasyonuna ihtiyaç duyulduğunu hissediyordu. (Thompson, 2014, 106)

Aynı gruptan August Macke, Franz Marc'la yakın arkadaş olmasına rağmen bir süre sonra Der Blaue Reiter ve Marc'ı aşırı tinsellikten dolayı eleştirmeye başlamıştır.

Onun şu sözleri daha 1907'de bu yolda düşünmeye başladığını kanıtıyor: “Müziğe o gizemli güzelliğini veren şey, resimde de çok etkileyici olabilir. Ne var ki, renkleri notalar gibi bir sistemde toplamak insan üstü bir gücü gerektiriyor. Aslında renklerde de kontrapunkt, sol ve fa anahtarları, majör minör tınılar var. Ama bunları bilmeden düzenleyebilmek için, insanın çok incelmış bir duyarlılığı olmalı. (İpşiroğlu, 1995, 44)



Resim 72. August Macke, “Bach’a Saygı”, T.Ü.Y.B. , 1912.

“Bach’a Saygı” (Resim 72) adlı resim, Macke’nin ilk büyük soyut resmi olmuştur. Macke, bu resimde sıkı bir renk-biçim bağlantısı kurmuştur. Aynı biçimler, aynı renklerle yinelenerek devam eder. Kompozisyondaki temel ilke yinelenme üzerine kurulmuştur. Kompozisyonun kapalı olma özelliği de resmi, alt-üst veya sağ-sol ayırımından kurtarmıştır. Bu kompozisyon Macke’yi, müzikteki ters devinimli füğ biçimine yaklaştırır. Renklere bakacak olursak bir kontrapunktal düzen içindedirler.

Der Blaue Reiter kurucularından olan Rus ressam Wassily Kandinsky soyut dışavurumculuk akımının öncüsü olmuştur. Sanatının temelinde fovizm ve halk sanatının olduğu düşünülmektedir. Kandinsky’nin sanatını anlayabilmek için müziği iyi anlamak gerekmektedir. Müzik, sözlerin yardımı olmadan tınsallığın gücü ile maddeden ayrılmış tek sanat olarak varlığını sürdürebilen bir sanattır. Bu da Kandinsky’nin müziğe yönelimini sağlamıştır. Kandinsky, dünyanın saf ruhsallığı temsil eden bir sanat tarafından yenilenmesi gerektiği düşüncesindeydi.

Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı kitabında saf renklerin psikolojik etkilerini vurgulamış, canlı bir kırmızının, bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyebileceğini belirtmiştir. Bu yolla, insanlar arasında ruhsal bir bütünleşme yaratmanın mümkün ve gerekli olduğuna

inaniyordu. Bu inançtan aldığı cesaretle, rengin müziği üstündeki ilk denemelerini sergiledi. Böylece “Soyut Sanat” olarak adlandırılan akımı da başlatmış oldu. (Gombrich, 2004, 570)



**Resim 73. Wassily Kandinsky, “Kazaklar”, 95 cm x 130 cm, T.Ü.Y.B. , 1910-1911.**

Kandinsky bana bir gün Monet'nin “Saman Yığını” tablosunun karşısında geçirdiği sarsıntının kendi görme biçiminden kaynaklandığını anlatmıştı. Bu buluş onu sarsar ama, aynı zamanda bir anlayışın, bir görüşün, doğmasına da neden olur ve mutlu bir sonuca yol açar. Bana: “Kendi kendime neden bir ressam özgürce, nesnenin hiçbir baskısı olmaksızın resim yaparak, Monet’yi aşmasın diye sordum. Bestecilerin en güzel senfonilerini ve dörtlülerini bestelerken notalarıyla yaptıkları da bu,” demişti. (Kandinsky, 2003, 39-40)

Moskova’da 1895 yılında açılan Fransız izlenimcileri sergisinde Monet'nin “Kuru Ot Yığınları” resmini gören Kandinsky, otlardan ziyade resimde ışık ve rengi görmüş ve bu etkilenmeden sonra saf bir resimsel dil oluşturma yönündeki arayışlarına başlamıştır (Rapelli, 2001: 16). Kandinsky, 1909’da “Doğaçlama”, 1910’da “Kompozisyonlar” ve 1911’de “İzlenimler” gibi müzikal isimler verdiği soyutlamacı eserlerini ortaya çıkarmıştır (İpşiroğlu, 2006: 64).

Kandinsky, daha çok müzikle ilgilenen kültürlü bir aileden geliyordu ve bu, resme karşı tutumunu başından beri etkilemişti. Müzikal ses; yerlere, doğa olaylarına ve hatta özel karakterlere ilişkin izlenimleri aktarabilir ancak bunu taklitçi (mimetik) olmayan veya soyut yöntemlerle yapar. Kandinsky'yi renklerin, işaretlerin, çizgilerin ve şekillerin soyut niteliklerinin açıklanmasına yönlendiren şey, işte bu bilgiydi. Yapıtlarındaki farklı dizileri ve katmanları ifade etmek için “kompozisyon” yahut “doğaçlama” gibi müzik terimlerini kullanmaya başlamasının nedeni de buydu. (Thompson, 2014, 102)

Kandinsky, resimlerinde sesle renk arasında bir bağ kurmuş ve eserlerinde sesi, tınıları simgeleştirme çabası içine girmiştir. Sanatın “içsel bir gereklilikten kaynaklandığına inanan Kandinsky, duyguların gerçek ifadesini bulmada içgüdülerden faydalanmıştır.

Saf sanatsal ifadeyi örnekleyen başlıca sanat türünün müzik olduğunu düşünen Kandinsky'nin sanatında belirli bir eğilimde mistisizm olmuş; sanatın gündelik yaşamın ötesinde, sonsuz bir ‘tin’in, bir evrensel ruhun algısı ve ifadesi olduğu inancı ağır basmıştır. Dolayısıyla kandinsky, ‘non-objektif’ olarak tanımlanan, yani doğadan/dış gerçeklikten soyutlanarak gerçekleştirilen resimsel ifade yerine kavramsal olarak tümüyle soyut ifadeye dayanan bir resimsel anlayıştan yana olmuştur. (Antmen, 2010, 81)



Resim 74. Wasiliy Kandinsky, “İzlenim 3. Konser”, 77.5 cm x 100 cm, T.Ü.Y.B. , 1911.

Kandinsky, 1 Ocak 1911’de Münih’te Schönberg’in verdiği bir konsere Marc ile birlikte gitmişti. Kandinsky, bu konserden çok etkilenir ve Schönberg’in müziğinin kendi düşünceleriyle benzer olduğunu düşünür. Schönberg’e yazdığı bir mektupta şöyle der: “Sizin bestelerinizdeki ses çizgilerinin birbirinden bağımsız yürüyüşlerini, özgün yaşamlarının ben de resimde bulmaya çalışıyorum. Günümüzde resimde yeni armoniyi konstrüktif yolda arama eğilimi var. Ritim, hemen hemen hep geometri biçimleri üzerine kuruluyor... Ben yeni armoninin geometri yoluyla değil, tersine geometriye karşıt, mantığa karşıt bir yoldan bulunacağına inanıyorum. Bu yol müzikte olduğu gibi resimde de dissonansların yolu. Bugünün dissonansları yarının konsonansları olacak.” (İpşiroğlu, 1995, 49)



Resim 75. Wassily Kandinsk, 49,6 cm x 64,8 cm, Kağıt Üzerine Kalem, Suluboya ve Mürekkep, 1910-1913.

Verilen bilgiler ışığında görülmektedir ki Kandinsky, özellikle Schönberg konserinden sonra müziğe yoğun bir biçimde eğilim göstermiştir. Schönberg’e yazdığı mektupta da görüldüğü gibi bu eğilim, Kandinsky’yi müziğin yapı taşlarını araştırmaya yönlendirdiği görülmektedir.

Kandinsky’de görme ve işitme duyuları özdeşleşmiştir. Herhangi bir duygunun başka bir duyuyu harekete geçirmesi, istemsiz birleşen duyular olarak tanımlanan sinestesi hastalığı Kandinsky’nin sanatında büyük bir öneme sahiptir. Sarı rengini giderek güçlenen bir trompet sesine benzeten Kandinsky, dört bir yana sıcaklık ve neşe saçan bir renk olarak tanımlar. Kandinsky için siyah, hiçlik, olanaksızlık, güneşin sönmesinden sonraki hiçlik, geleceksiz, umutsuz bir suskunluk; tınısı en az olan renktir. Beyazı da büyük bir suskunluk olarak tarif etmiştir (İpşiroğlu, 1995: 50).

Renk sınırsızca yayılıp gidemez. Sınırsız bir kırmızıyı insan ancak düşünebilir ya da zihinsel olarak görebilir. Kırmızı kelimesini duyduğumuzda, bu kırmızının tasarımımızda sınırları yoktur. Sınırlar, gerekiyorsa özel bir çabayla ayrıca düşünülmeyi gerektirir. Maddi olarak görülmeyip soyut olarak tasarlanan kırmızı bir yandan, kesin olan ve olmayan, salt içsel, fiziksel tınısı olan belli bir içsel imge uyandırır. (Kandinsky, 2009, 53)

Kandinsky resimlerinde kompozisyonu ikiye ayırmıştır. İlki yalın kompozisyonlardır. Bu kompozisyonlarda geometrik biçimlerin hâkim olduğu bir yapı vardır. Kandinsky, bunlara “melodik” kompozisyonlar demiştir. İkincisi ise karmaşık kompozisyonlardır. Yani, resme egemen tek bir biçime bağlı olarak değişen öğelerdir. Bu kompozisyonlarına da “senfonik” demiştir. Senfonik yapıya örnek, üç grupta topladığı izlenim, doğaçlama ve kompozisyon resimleridir.



Resim 76. Wasiliy Kandinsky, “Doğaçlama”, 120 cm x 141,5 cm, T.Ü.Y.B. , 1911.



Doğaçlama (Resim 76), Kandinsky için dış dünyadan uzak, iç olguların genellikle bilinçsiz ve birdenbire oluşan spontaneliktir. İzlenimde ise çıkış noktası, genellikle dış dünya olgularıdır. Kompozisyon çalışmaları doğaçlamaya benzer şekilde sanatçının iç dünyasında oluşur. Ama farklı olarak ağır bir süreçten geçer. Birden oluşmamakla beraber yapım aşaması zaman alır.

Resim sanatında yapı arayışı, ressamı J. S. Bach'ın müziğine yaklaştırmıştı. Özellikle kübizm akımını başlatan Georges Braque, (1882-1963) bu dönemde resimleriyle Bach'a atıflarda bulunmuş ve birçok resmine Bach'ın ismini vermiştir (İpşiroğlu, 2006: 70).

Kübist ressamlar, resimlerinde çalgı, nota, portre, çalgı çalan müzisyen gibi müzikle ilgili birçok şeyi konu olarak seçmiş olmalarına rağmen müzikle içli dışlı olan bir tek Braque olmuştur. Flüt çalan Braque, Bach'ın müziklerini çok seven bir ressam olarak karşımıza çıkmaktadır. Resimlerine verdiği isimlerden anlaşılacağı üzere Bach'a duyduğu sevgiyi bu şekilde dile getirmiştir.



Resim 77. G. Braque, "Bach'a Saygı", T.Ü.Y.B. , 1912.

Kübistlerin amaçları gerçeğe daha yaklaşmaktı. Nesneyi değişen dış görünümüyle değil, değişmeyen özü, kalıcı yanıyla vermektir. Bu nedenle tek-bakiş noktasını kırmışlardı. Nesneyi parçalanmış, irili ufaklı geometri biçimlerine bölünmüş olarak düşünüyorlar, sonra bu parçaları resim yüzeyine koşut düzlemler halinde üst üste yan yana getiriyorlardı. Hacim bitmiş hacim olmaktan çıkmış, mekan donmuşluktan kurtulmuştu. Kübik resmi polifonik müziğe yaklaştıran buydu. Hem hacmin parçalanıp yeniden oluşturulmasıyla resme zaman boyutu girmişti. Hem de parçalanmış olan hacmin üst üste getirilen yüzeylerinin resim yüzeyine koşut düzenlenmesiyle, polifonik müzikte eşzamanlı ilerleyen seslerin oluşturduğu tınısal mekana benzeyen sığ bir mekan yaratılmıştı. (İpşiroğlu, 1995, 59)

Kübist sanatçılar içerisinde resminde çalgı motifini kullanan ilk sanatçı Braque olmuştur. Daha sonra Picasso'nun resimlerinde de çalgı aletleri görülmeye başlanmıştır. Özellikle "Avignonlu Kadınlar" resminden sonra analitik kübizmin en iyi örneklerini vermeye başlayan Picasso'nun resimlerindeki konu, insan ve atölyesindeki malzemeler olmuştur. Bu malzemeler arasında çeşitli müzik aletleri de bulunmaktadır.



Resim 78. Pablo Picasso, "Mandolinli Kadın", 73 cm x 100 cm, T..Y.B. , 1910.

Bir ezginin orkestradaki çalgılara bölünerek seslendirilmesi fikri üzerine dayanan “Klangfarbenmelodie” tekniği weber’in müziği soyutlama eğilimi ile ilişkilendirilir. Bach’ın temasını Weber’in tekniği ile ortaya koyma, hem de bunu yeni bir ortamın içine yerleştirmek, metinler arası bir durum oluşturmaktadır. Ayrıca çoklu prosedürlerin bir arada kullanıldığına iyi bir örnektir. Kolaj; daha önce Biber, Mozart, Mahler ve Ives’e karşılaştığımız bu teknik alıntıyla bir çok paralellik göstermektedir. Kolaj tekniğinde var olan müzik sadece temasıyla değil, Picasso ve Barakue’nin tablolarında uyguladıkları tekniklere benzer şekilde, özgün ortamındaki dokusuyla kullanılmaktadır. (Demirel, 2013, 384)

Yeni bir mekânsallık arayışına giren Picasso, birden çok bakış açısıyla resimlerinde eş zamanlılığı yakalamıştır. Bunu yaparken müziği ve müzik çalgılarını kullanması, müzikteki eş zamanlılıktan faydalanma ve bu eşzamanlılığa atıfta bulunma olarak görmek de mümkündür.

Bu dönemde müzikle yakinen ilişkisi olan bir diğer sanatçıda Paul Klee’dir (1879-1940). Klee, babasının müzik öğretmeni olmasından ötürü küçük yaşlardan itibaren sağlam bir müzik eğitimi almıştır. İyi keman çalan Klee, öğrencilik yıllarında resim ve müzikle ilgilenmiş, daha sonra ressam olmaya karar vermiştir. Müzikle bu denli iç içe olan Klee için resim ve müzik arasında bağlantılar kurmak çok da zor olmamıştı (Satır, Kayserili, 2013: 78).

Klee’nin müzikle olan yakınlığı, resimlerini sergilediği ilk dönemlerde eleştirilenlerin dikkatini çekmişti. 1985’te Oslo’da açılan, daha sonra Paris ve Frankfurt’a giden “Klee ve Müzik” adlı sergi bu yakınlığı gözler önüne sermişti. Sergide amaçlanan, Klee’nin yaratıcılığında müziğin önemini ve etkisini göstermekti. Bu sergide dikkati çeken şey, Klee’nin o güne kadar hiçbir sanatçının yapmadığı kadar müzikle ilgili resim yapmış olmasıydı (İpşiroğlu, 2006: 76).

Klee, resim sanatının gelişiminin Mozart’ın müzikte gelmiş olduğu aşamaya daha varamadığını söyler. Ona göre 18. yüzyılda müzik için yapılanlar resim için yapılmamıştır.



**Resim 79. Paul Klee, “Kırmızı füg”, T.Ü.Y.B. , 1930.**

Bir tatil sonrası Klee günlüğüne şu satırları yazıyor: “...baştan aşağı sanatla doluyum. Bilgi, tekrar tekrar Bach çalmakla yine derinleşti. Şimdiye değin Bach’ı böylesi bir yoğunlukla yaşamamış, kendimi onunla böylesi bir duymamıştım. Nasıl bir yoğunluk, ne büyük bir kazanç! (İpşiroğlu, 1995, 65)

Yine Klee’nin Bach’la olan bağıını Satır ve Kayserili şöyle anlatmaktadırlar:

Paul Klee, sanatında kendine özgüyü yaratmak için hep özgür olanın ardından koşmuş, onu hedefe ulaşmada bir araç olarak görmüştür. Sanatçının zihinsel yaratımları, müziğin diliyle birleşerek sanatta gerçeğe “Öz’e ulaşmada, resmin biçim dilinin çözümlenmesinde, değişmesinde en önemli araç olmuştur. Klee’nin “görünmeyeni görünür kılma” amacı, Bach’ın keşfi ile müziğin derinlerine inme, resimde biçimsel arayışların çözümü için, onun aradığı “Saf” olan, asıl gerçeğe ulaşmada önemli bir rol oynamıştır. (Satır, Kayserili, 2013, 77)



Resim 80. Paul Klee, “Ana Yollar ve Yanyollar”, 83.7 cm x 67.5 cm, T.Ü.Y.B. , 1929.

Bu resimde (Resim 80), spontane görünen, dar ve geniş yolların kesişmesini ifade eden biçimlerin altında, bir düzeni ve hesaplaması vardır. Nota değerlerinin bölünmesinde olduğu gibi Klee, bir yolun ikiye, iki yolun dörde vs. gibi bir düzen kurmuştur. Bach’ın temalarında notaların küçülerek ya da büyüyerek yinelenmesi, aynı temada değişik seslerin değişik çizgilerde verilmesi gibi bir takım biçimlendirme ögesi yer almaktadır. Bu öğeleri Klee de resminde büyük bir ustalıkla kullanmıştır (İpşiroğlu, 2006: 79).

Klee’nin sanat hayatının son yıllarında yaptığı resimlerde simgeler ağırlıktadır. Özellikle “insula dulcamara” adlı resminde bu simgeleri daha net görmekteyiz. Paul Klee kendisinden şöyle söz etmektedir:

Tüm Faustçu eğilim bana yabancıdır. Ben, bir başlangıç noktasında, uzak bir noktada yer alıyor, bu noktadan yola çıkarak, insan, hayvan, bitki, taş, toprak, su gibi tüm çevrimsel güçlere uygun formüller tasarlıyorum. Sanki yolundan dönmez binlerce sorun bitiyor. Orada ne

doğma ne de sapkınlık: Orada olasılık sınırsızdır ve yaratıcı inan, orada ve bende, varlığını sürdürür. (Klee, 2006, 130-131)



Resim 81. Paul Klee, "Ínsula Dulcamara", T.Ü.Y.B. , 1938.

Klee, birbiri içerisine geçmiş saydam renklerle oluşturduğu resmin (Resim 81) zemini üzerine baskın bir gücü olan, siyah, kalın çizgilerle karşıt güçleri simgeselleştirmiştir. Resmin üst sağ ve sol yanlarında, hava ve suyu simgeleyen iki yarım daire ve bu dairelerin arasında giden bir gemi ile yaşamı anlatmıştır. Ortadaki kafa ile ölümü, bu kafanın altındaki bir rakamı ile de yaşamın bir kere oluşunu simgelerle anlatmaya çalışmıştır (İpşiroğlu, 2006: 81).

Klee sanatında uyguladığı bir yöntemi şu sözlerle açıklar: Doğa savurgandır, sanatçıya gelince o tutumlu olmak zorundadır. Doğa kimi zaman kargaşaya yol açacak denli konuşkandır, sanatçıya düşense susmayı bilmektir. Bütünün etkisini kısıtlamamak için ayrıntılara gitmemeli. Bütünlüğe erişebilmek için hesaplı ve tutumlu olmalı. (İpşiroğlu, 1995, 73)

Klee'nin bu yöntemi, kompozisyondaki biçimlendirmeyi en az öğeyle resmetmesini açıklar niteliktedir. Sınırlı olanaklarla sınırsız bir yaratıcılık, Klee için resimde az öğe ile çok şey anlatma olarak tanımlanabilir.

Disiplinler arası ilişkinin tam anlamıyla belirginlik kazandığı 20. yüzyılda Kandinsky ve Klee'nin sanatlarında müziğin ne kadar önemli olduğunu görmekteyiz.

Bu çalışmada, soyut resmin müzikle olan ilişkisi bu dönemle sınırlı olmadığından konunun temellendirilmesi adına bu disiplinlerin tarihsel süreçlerine değinilerek aralarındaki bağlar incelenmiştir. Bu incelemeler doğrultusunda, her iki sanatın biçimsel benzerlikleri soyut resmin müzikle rastlantısal olmayan bağı görünür kılmıştır. Orta Çağda yüzeysel ve şematik resimlere karşılık gelen tek sesli müziğin Rönesans la beraber resimde gelişen plastik değerlerle birlikte müziğin tınısal bir arayışa girmesi ve çok sesliliğin ilk adımlarının atılması, Barokla beraber her iki sanatın da yeni bir ivme kazanması dikkat çeken özellikler olmuştur.

20. yüzyıla gelindiğinde, sanatçıların özgün sanat anlayışları ve değışen, gelişen dünya görüşleri, teknolojik gelişmeler, resmin maddeden ayrılmış tek sanat olan müziği yaratma sürecinde daha çok kullandığı görülmektedir.

Son olarak müzik ve resmin karşılaştırmasında Eroğlu, kitabında John Berger'in şu sözlerine yer vermiştir: “Bir müzik parçası, zamanı kullandığı için, zorunlu olarak başı ve sonu olan bir yapıttır. Bir resmin ise, ancak elle tutulur bir nesne olarak düşünüldüğü zaman, bir başı ve sonu vardır; görüntülerinin ise başı ve sonu yoktur. Kompozisyon, resimsel uyum, biçimin önemi gibi kavramlarla bütün bunlar anlatılmaya çalışılmıştır.” (1999, 49)

## 4. BÖLÜM

### 4. ÇALIŞMALARIM VE ÇÖZÜMLEMELERİ

Tez kapsamında oluşturulan resim çalışmalarının uygulamalarında müziğin duyumsanması ve bu duyumsamanın renklerle biçimlere dönüştürülmesi temel çıkış noktası olarak ele alınmıştır. Müziğe duyulan özel ilgi, konunun belirlenmesinde ve resim uygulamalarında belirleyici bir faktör olmuştur. Bu bağlamda müzik ve resim arasındaki etkileşimlerin tarihsel süreci literatür taraması yöntemiyle tekrardan ele alınırken, diğer taraftan da uygulamalarla araştırmanın sonuçları ve etkileri bir dizi resimle görselleştirilmeye çalışılmıştır.

Yapılan resimlerin oluşumunda özellikle ritim, doku, dolu boş, çizgi, renk gibi resmin plastik öğelerinden yararlanarak, müziğin anlık etkilerini anlatma hedeflenmiştir. Uygulamalar esnasında dinlenen müziğin ani iniş çıkışları, yer yer durağanlığı yâda tiz-pes seslerin duyulması, resimlerdeki ritmin oluşmasında etkili olmuştur. Bu bağlamda Südor şöyle demiştir: “Resimde ritim tekrarı, düşünmeden anlık yükselen görsel algılamamanın tansiyonunu yeniden dengelemek ve yönlendirmek amaçlı kullanılır.” (2000, 61) Yine resimlerin yüzeylelerinde doku, yoğun bir boya kullanımıyla oluşturulmaya çalışılmıştır. Boyanın yoğun kullanımındaki amaçlardan biri de doku hissinin güçlendirilmesi olmuştur. Aynı zamanda Doku, dinlenen müziğin çağrıştırdığı soyut mekânların görünür kılınmasında bir araç olarak da düşünülmüştür. Bu ifadelerin güçlendirilmesi adına Bigalı'nın şu sözleri önem arz etmektedir: “Kalem, fırça, bıçakla kazıyarak çıkarılan icat edilen çizgiler sonsuz çeşitte doku güzelliklerini hissettirmeye, gözü, hissi ve duyguları tatmin etmeye yardım ederler. Doku, bir alanı değerlendirmede tek başına bir eleman olarak da düşünülebilir.” (1999, 263) Yine resimlerde ana renkler ve varyasyonlarından yoğun bir şekilde yararlanılmıştır. Resimlerde kullanılan renkler ve o renklerin nüansları, uygulama esnasında dinlenen müziğin armonisi ile ilişkilendirmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Bigalı şöyle demektedir: “Bir rengin armonize olması tarifini “göz”, duygu ve iç dinlemesiyle kararlmalıdır.” (1999, 224) Yine uygulamalar esnasında dolu-boş ilişkisi göz ardı edilmeden kompozisyonlar oluşturulmaya çalışılmıştır. Bazı uygulamalarda boşlukların, kalın boya tabakalarının çizgisel bir tavırla kullanılarak genel kompozisyondan kopmaları engellenmeye çalışılmıştır. Bu şekilde en önemli plastik öğelerden biri olan çizginin de resme dâhil olması sağlanılmaya çalışılmıştır. Bu şekilde resim sanatının



öğelerine sadık kalınarak sanatın bir diğer anlatım dili olan müzikten faydalanılmıştır. Bu aşamada belirli bir ön kompozisyon hazırlığı yapılmadan müziğin o an içerisinde zihinde yarattığı olguları uygulamalarla dışa vurmanın, resimlerin özgünlük değerlerine katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Her iki disiplinin kendi iç dinamiklerinin ortak yönleri aynı payda üzerinde; yani resim yüzeyinde verilmeye çalışılmıştır. Müzikte genel kompozisyonun gidişatı göz önüne alınarak resimlerin kompozisyonları uygulama esnasında oluşturulmuştur. Bu bağlamda müziğin çaldığı esnada birbirini takip eden notaların, tekrarların, nakaratların, yâda ani iniş ve çıkışlara karşın resimlerde dikey-yatay çizgi ve renklerle oluşturulmuş biçimlerin bu öğeleri karşılaması amaçlanmıştır. Yine aynı şekilde bir müzik bestesinin icrasında kullanılan çalgıların tınları, yapılan resimlerde kullanılacak olan renklerin belirlenmesinde önemli bir etken olmuştur. Bazı çalgıların tınlarına karşın belirli ve süreklilik gösteren renklerle resim yüzeyinde arayışlar gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda resim uygulamalarında çalgıların biçimleri değil de icra sırasında çıkardıkları, ses, tını ve o tınılardan oluşan melodiler genel kompozisyonunun oluşumunda etkili olmuştur (Tunalı, 2002: 130). Bu bilgilerin ışığında yapılan resimlerin çözümlenmesi desteklenmeye çalışılmıştır.

Hazırlanan bu çalışmada konunun çok geniş bir kapsama sahip olmasından ötürü araştırmalar, klasik Batı müziği ve bu müziğin tarihsel süreçte resimle olan ilişkisi ile sınırlandırılmıştır. Aynı şekilde uygulamalar esnasında dinlenen müzikler, klasik Batı müziğinin Beethoven, Vivaldi, Chopin, Mozart, Şönberk gibi icracıların eserleriyle sınırlandırılmıştır. Yine bu bağlamda uygulamalar da 10 adet resimle sonlandırılmıştır.



Resim 82. Zeynal Bilgin, "İsimsiz", 100 cm x 120 cm, T.Ü.Y.B., 2014.

**Resim 82.** Yatay tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuş bu resimde, soyut biçimlerle bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Tuvalin yataylığına karşı dikey, diyagonal, yatay çizgilerle ve yine dikey yatay fırça darbeleriyle dinamik bir kompozisyonun oluşumu hedeflenmiştir. Bunların yanında ritmik bir atmosferin yakalanması için birbirini tekrarlayan soyut kütesel biçimler, yatay-paralel ve dikey-paralel çizgiler kullanılmıştır. Böylelikle resimdeki derinliğin oluşmasına da katkı sunulmaya çalışılmıştır. Yine bu elemanların yerleştirilmesiyle resimdeki boşluklarla bağlantı kurulmaya, bir bütünlük sağlanılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda resmin ön tarafından başlayarak uygulanan koyu tonlar, gerilere doğru daha açık tonlarla devam ettirilip renk geçişleri arasında boşluklardan faydalanarak bir espas yakalanmaya çalışılmıştır. Diyagonal, yatay-dikey çizgilerle de oluşan bu espasa katkı sağlanılmaya çalışılmıştır.

Resmin geneline hakim olan beyaz renk, derinlik ve boşluk hissini karşıtı olarak kullanılmıştır. Yine gri, kahverengi ve mavinin tonlarıyla bu hissin

güçlendirilmesi hedeflenmiştir. Aynı zamanda kalın boya tabakaları ile oluşturulan dokularla bu his desteklenilmeye çalışılmıştır. Belirli bir nesne ya da objeye gereksinim duymadan, sadece renklerin kendi içlerinde birer biçim oluşturması anlayışı ile tuval yüzeyinde uygulamalar yapılmıştır. Bu bağlamda yer yer kullanılan kırmızı ve sarı renklerin resmin geneline hakim olan beyaz ve varyasyonlarıyla bir kontrast sağlaması hedeflenmiştir.

Uygulama esnasında dinlenen müziğin yer yer durağan ve bazen de hareketlenmesi kompozisyonun yapısını belirlemiştir. Bunun yanı sıra söz konusu olan müzikte kullanılan çeşitli enstrümanların tiz-pes sesleri (keman, viyolonsel, kontrbas gibi) uygulamada kontrast etkilerin oluşturulmasında belirleyici olmuştur. Aynı zamanda dinlenen müziğin bazen durağanlaşması, kompozisyonda boşluklarla ifade edilmeye çalışılmıştır.



Resim 83. Zeynal Bilgin, "İsimsiz", 100 cm x 130 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.

**Resim 83.** Yatay tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuş bu resimde, soyut biçimlerle bir kompozisyon oluşturmaya çalışılmıştır. Resmin üst kısmında tuvalin simetrik yapısına karşın oluşturulan organik biçim ile dinamizm yakalanmaya çalışılmıştır. Bu dinamizmin, koyu biçime karşı dikey fırça vuruşlarıyla güçlendirmesi hedeflenmiştir. Bunun yanı sıra resmin alt planında açık ton üzerine koyu tonlarla uygulanan kütesel soyut biçimler sayesinde parça-bütün ilişkisi sağlamaya çalışılmıştır. Kompozisyonun hemen her yerinde kalın boya katmanları ile güçlü bir doku yakalaması hedeflenmiştir. Böylelikle kompozisyonun plastik değer açısından zenginleşmesine katkı sunulmaya çalışılmıştır.

Resmin alt ve üst planlarında soğuk renklere karşı sıcak renkler kullanılmıştır. Bu şekilde kompozisyonda sıcak-soğuk ilişkisinin oluşması hedeflenmiştir. Bunun yanı sıra resmin alt ve üst planlarında beyaz, mavi, sarı ve türevleri uygulanırken, koyu biçimlerin içerisinde ise kırmızı, turuncu, sarı ve varyasyonlarıyla bir armoninin oluşması hedeflenmiştir.

Bu resimde fırça yardımıyla oluşturulan lekelere karşı, Spatül yardımıyla uygulanan kalın boya darbeleriyle ritmik bir atmosfer yakalanmaya çalışılmıştır. Resimdeki ritmin oluşumunda kullanılan bir başka eleman da renkler ve bu renklerin nüanslarının modülasyon tekniği ile uygulanışı olmuştur. Resmin Koyu ana biçimi içerisinde açık tonların tekrarlanmasıyla da kompozisyondaki ritim duygusun artırılması hedeflenmiştir. Ek olarak koyu biçimlerin tekrarlarıyla bu ritmin güçlenmesi amaçlanmıştır.

Uygulama esnasında dinlenen müziğin senfonik bir özelliğe sahip olması kompozisyonun oluşumunda belirleyici olmuştur. Çalışmada koyu tonlarla oluşturulmuş ana biçimle bu senfonik özellik karşılanmaya çalışılmıştır. Resmin genelinde koyu ve açık tonda ki renklerin yoğun bir biçimde ve bir arada kullanımı ile oluşturulan armonide; uygulama esnasında dinlenen müziğin enstrüman ve tını zenginliği belirleyici olmuştur.



Resim 84. Zeynal Bilgin, "İsimsiz", 100 cm x 130 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.

**Resim 84.** Bu çalışma yatay dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır. Resimde beyaz ve varyasyonları, gri ve varyasyonları, mavi, kahverengi, sarı gibi birçok rengin kaynaştırılması sonucu bir fon elde edilmeye çalışılmıştır. Oluşturulan bu fonun üzerine siyah, koyu kahverengi, kırmızı ve varyasyonlarının uygulamalarından oluşan tonların desteği ile bölgesel uygulamalar yapılmıştır. Resimde parça bütün ilişkisinin oluşması için renk geçişlerinden yararlanılmıştır. Yine yer yer etkili olan beyaz ve varyasyonlarının engellenmesi için mavi ve yeşilin türevleri uygulanmıştır. Resme hakim olan beyaz renge karşı koyu biçimler oluşturulup dolu boş ilişkisi yakalanmaya çalışılmıştır.

Genel olarak fonun üzerine kahverengi ve türevleri, sarı ile ara tonları gibi sıcak renklerle resimde bir armoninin oluşması hedeflenmiştir. Resmin geneline hakim olan ve kompozisyonda bölgesel bir dağılım gösteren koyu tonlardaki biçimlerin durağanlığına karşın, bu biçimlerin içlerine küçük darbelerle sıcak renkler uygulanarak bir hareketlilik kazandırılmaya çalışılmıştır. Yine bu biçimlerin kompozisyondaki tekrarları ile ritmik bir görüntünün oluşumu hedeflenmiştir. Kompozisyonun genel durağanlığına karşın sağ üst köşeden başlayarak resmin üst bölümlerine kadar devam

eden dikey çizgilerle bu durağanlığa bir hareketlilik kazandırma amaçlanmıştır. Bu çizgiler küçük, büyük şekilde ilişkilendirilerek resme bir derinlik kazandırma çabasına girilmiştir. Resmin orta sağ kısmında sıcak renklerin iç içe geçişiyle oluşturulan biçimle bir odak noktası oluşturma hedeflenmiştir.

Uygulama esnasında kompozisyonun genel durağanlığını yine duyumsanan müziğin dinginliği belirlemiştir. Yüksek tınların çok az sayıda ve kısa süreli olduğu müziğin resimdeki biçimsel ifadesi yakalanmaya çalışılmıştır. Müziğin genel durağan ritmini karşılması adına beyaz, gri ve varyasyonlarından faydalanırken, yine vurmali ve telli çalgıların tınısının biçimsel dışavurumu için sarı ve kırmızı renklerin varyasyonları tercih edilmiştir. Resmin sağ üst köşesinden başlayarak devam eden dikey çizgisel biçimler; dinlenen müzikteki yüksek tonla başlayıp giderek düşük bir ses seviyesine inen ara seslerin karşılığı olarak düşünülmüştür.



Resim 85. Zeynal Bilgin, “İsimsiz”, 100 cm x 120 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.

**Resim 85.** Yatay tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuş bu resimde, soyut biçimlerle bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Kompozisyonun dinamik olması için, yatay-dikey, diyagonal ve dairesel formlardan yararlanılmaya çalışılmıştır. Bunun yanında yatay-dikey çizgiler ve yatay-dikey fırça vuruşlarıyla bu dinamizmin güçlenmesi amaçlanmıştır. Yine resimde birçok renk ve bu renklerin nüansları kullanılıp dinamik bir kompozisyon yakalanmaya çalışılmıştır.

Resimde oluşturulan diyagonal ve dikey-yatay çizgiler, farklı boydaki formlar gibi birçok elemanla ritmik bir kompozisyon yakalanmaya çalışılmıştır. Dikey-yatay bir şekilde beyaz ve nüanslarının yer yer kahverengi ve varyasyonlarının tekrarlanarak uygulanmasıyla kompozisyonun ritmine katkı sunma hedeflenmiştir. Resimdeki ritmin oluşumunda kullanılan bir başka eleman da renkler ve bu renklerin nüansları olmuştur. Kompozisyonun hemen her yerinde kalın boya katmanları ile güçlü bir doku yakalanması hedeflenmiştir. Böylelikle kompozisyonun plastik değer açısından zenginleşmesine katkı sunulmaya çalışılmıştır. Derinlik duygusunun artması için dokular, ön planda koyu tonlarla oluşturulup arka plana doğru daha açık tonlar şeklinde uygulanmıştır.

Resimde sıcak-soğuk ilişkisinin oluşması için açık ton üzerine koyu tonlar uygulanıp bu tonların içinde ara tonlar aranmıştır. Mavi, sarı, kırmızı, siyah renkler ve bu renklerin nüanslarıyla bir armoni oluşturmaya çalışılmıştır. Resmin bazı noktalarına çiğ bir şekilde uygulanan sarılarla genel armonide bir kontrast etki oluşturma hedeflenmiştir.

Uygulama esnasında çıkış noktası olarak seçilen müziğin yoğun, ritmik ve kullanılan enstrüman sayısı olarak kalabalık oluşu kompozisyonun oluşumunda etkili olmuştur. Bunun yanı sıra dinlenen müziğin alt yapısında duyumsanan tınlar beyaz renklerle ifade edilmeye çalışılırken, aynı müziğin ön planında duyulan ezgi ise koyu tonlarla yer yer ritmik bazen de boşluklarla ifade edilmeye çalışılmıştır.



Resim 86. Zeynal Bilgin, "İsimsiz", 100 cm x 130 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.

**Resim 86.** Yatay tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuş bu resimde, soyut biçimlerle bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Tuvalin yataylığına karşı dikey, yatay fırça darbeleriyle dinamik bir kompozisyon oluşturma hedeflenmiştir. Bunun yanı sıra koyu tonlarla oluşturulan irili ufaklı lekelerin dağılımıyla da bu dinamizm desteklenmeye çalışılmıştır. Resmin orta üst kısmında diyagonal bir şekilde yerleştirilmiş çizgiyle kompozisyonda bir hareketliliğin oluşması hedeflenmiştir.

Resimde doku hissinin güçlenmesi için boya yoğun bir şekilde kullanılmaya çalışılmıştır. Mavi ve varyasyonlarının yoğunlukta olduğu bir fon üzerine kahverengi, siyah, sarı, beyaz ve bu renklerin nüanslarından oluşan biçimler oluşturularak kompozisyonda, bir armoni yakalama hedeflenmiştir. Uygulanan bu armonide yer yer kırmızı ve nüanslarıyla kompozisyonda hem odak noktası hem de sıcak-soğuk kontrastının oluşması amaçlanmıştır. Koyu soyut biçimlerin yoğunlukta olduğu bu resimde açık tonlarla boşluklar oluşturulup dolu-boş ilişkisinin oluşması hedeflenmiştir.

Uygulanan koyu lekelerin dağılımı ile resimde ritim duygusu yakalanmaya çalışılmıştır. Tuvalin yataylığına karşı, tekrarlanan dikey ve organik koyu lekelerle bu ritmin desteklenmesi hedeflenmiştir. Bunun yanında ritmin güçlenmesi için renklerin



uygulamasında modülasyon tekniğine başvurulmuştur. Kompozisyonun ön planında yoğunlaşmış koyu lekelerin gerilere doğru azalması ve yine ön plandan başlayarak geriye doğru giden dikey formlarla resimde bir derinliğin oluşması hedeflenmiştir.

Uygulama esnasında araştırmanın çıkış noktası olan müzikten faydalanılmıştır. Duyulan müziğin ritim ve armonisi göz önünde bulundurularak bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda yüksek tınlara ve hızlı ritme sahip olmayan müzik eşliğinde uygulama yapılmıştır. Yapılan resimde genel amaç; dinlenen müziğin durağanlığını ve hafif tınlara karşılığını soğuk renkler ve yer yer sıcak renklerin ara tonlarıyla ifade edebilmek olmuştur.



Resim 87. Zeynal Bilgin, "İsimsiz", 100 cm x 130 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.

**Resim 87.** Yatay tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuş bu resimde, soyut biçimlerle bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Tuvalin yataylığına karşı dikey, yatay çizgilerle ve yine dikey, yatay fırça darbeleriyle dinamik bir kompozisyon oluşturma hedeflenmiştir. Bunun yanı sıra koyu tonlarla oluşturulan değişik boylardaki lekelerin dağılımıyla da bu dinamizm desteklenmeye çalışılmıştır. Yine bu lekelerle

resimde ritim duygusu yakalanmaya çalışılmıştır. Tuvalin yataylığına karşı, dikey çizgilerle bu ritmin desteklenmesi hedeflenmiştir. Bunun yanı sıra resimdeki renkler modülasyon tekniğiyle uygulanarak kompozisyonun ritmine katkı sağlanacağı düşünülmüştür. Kompozisyonun ön planında yoğunlaşmış koyu lekelerin gerilere doğru azalması ve yine ön plandan başlayarak geriye doğru giden dikey çizgilerin dağılımı ile espas oluşturulmaya çalışılmıştır.

Boyanın uygulanış tavrı ile doku oluşturma aranırken aynı zamanda resmin plastik değerine katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Beyaz, gri ve varyasyonlarının yoğunlukta olduğu bir fon üzerine yeşil, sarı, mavi ve bu renklerin nüanslarından oluşan biçimler oluşturularak kompozisyonda, bir armoni yakalama hedeflenmiştir. Uygulanan bu armoniyle sıcak-soğuk kontrastının oluşması amaçlanmıştır. Resim yüzeyinde oluşturulan koyu lekelerin fon ile kaynaşmaları sağlanılarak kompozisyonun parça bütün ilişkisi sağlanmaya çalışılmıştır. Resimde beyaz, gri ve varyasyonların oluşturulan fon ve bu fonun üzerine koyu tonlarla uygulanmış biçimlerle dolu-boş ilişkisi sorgulanmıştır. Yine soğuk renklerle elde edilmiş fonun üzerine yeşil ve varyasyonlarının uygulanması ile kompozisyona sıcak bir atmosfer kazandırma hedeflenmiştir.

Yapılan resmin çıkış noktası, dinlenen müziğin anlık etkisi olmuştur. Özellikle uygulama esnasında bazı enstrümanların tınları, kompozisyonun oluşturulmasında belirleyici rol oynamıştır. Örneğin üflemeli çalgıların boşluk, derinlik ve uzaklık hissini çağrıştırmış olması uygulamada beyaz, gri ve varyasyonlarıyla ifade edilmeye çalışılmıştır. Yine vurmali çalgıların parçanın içerisinde belirli aralıklarla çalınması uygulamada dolu boş ilişkisinin oluşturulmasında etkili olmuştur. Aynı şekilde parçanın yer yer canlı yüksek ritimli kısımları da daha sıcak renklerin kullanımı ile ifade edilmeye çalışılmıştır.



Resim 88. Zeynal Bilgin, "İsimsiz", 100 cm x 130 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.

**Resim 88.** Bu resim, dikdörtgen bir tuvalin yatay bir biçimde kullanılarak yağlı boya tekniği ile oluşturulmuştur. Kompozisyonun büyük bir bölümünü kaplayan beyaz ve tonlarının oluşturduğu boşluğa karşı, resmin alt kısmında koyu tonlardan oluşan soyut bir biçim ile resimde dolu-boş ilişkisi yakalanmaya çalışılmıştır. Fonu oluşturan beyaz renk ve nüanslarına karşı yer yer yeşil rengin kullanımıyla oluşturulan monoton atmosfer dağıtmaya çalışılmıştır. Aynı şekilde fonla tamamen yüzeye çekilmiş olan resimde, birbiriyle kesişen, yatay ve diyagonal çizgilerden oluşmuş dinamik bir biçimle kompozisyona hareketli bir görünüm kazandırılmaya çalışılmıştır. Kompozisyonda beyaz, mavi, sarı, kırmızı, siyah ve bu renklerin varyasyonlarından oluşan bir armoni yakalama hedeflenmiştir. Yine bu renklerin zıtlığından (siyah-beyaz gibi) faydalanarak resimde, kontrast bir etki yakalanmaya çalışılmıştır. Resmin alt tarafında kendi içinde bir armoniye sahip olması hedeflenen biçimde de zıt renklerden faydalanılmıştır. Oluşturulan biçimin içerisinde çizgilerin diyagonal bir şekilde tekrarlanarak kompozisyonda hem çizgisel bir görünüm hem de bir ritim oluşması hedeflenmiştir. Oluşturulmuş bu formda açık tonlara karşı koyu tonlarla sıcak soğuk ilişkisi yakalanmaya çalışılmıştır.

Resmin sol alt ve sağ alt bölümlerine ana biçime benzer renklerle uygulamalar yapılarak fon içerisinde parça-bütün ilişkisi sağlanmaya çalışılmıştır. Kompozisyonun bir diğer sorgulanan elemanı da doku olmuştur. Resimde doku oluşturabilme adına kalın boya tabakalarıyla uygulama yapılmaya çalışılmıştır. Uygulamada sert uçlu fira ve spatül gibi malzemeler kullanılarak dokunun oluşumuna katkı sağlanılacağı düşünülüp, resimdeki plastik değerin artırılması hedeflenmiştir.

Çalışma esnasında kompozisyonun genel durağanlığını dinlenen müziğinin anlık etkisi belirlemiştir. Duyumsanan müziğin az sayıda enstrüman kullanımıyla icra edilmiş olması resimde, dolu-boş ilişkisi ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Müziğin genel durağan ritmini karşılaması adına uygulamada, sıcak-soğuk renkler ve bu renklerin varyasyonları tercih edilmiştir.



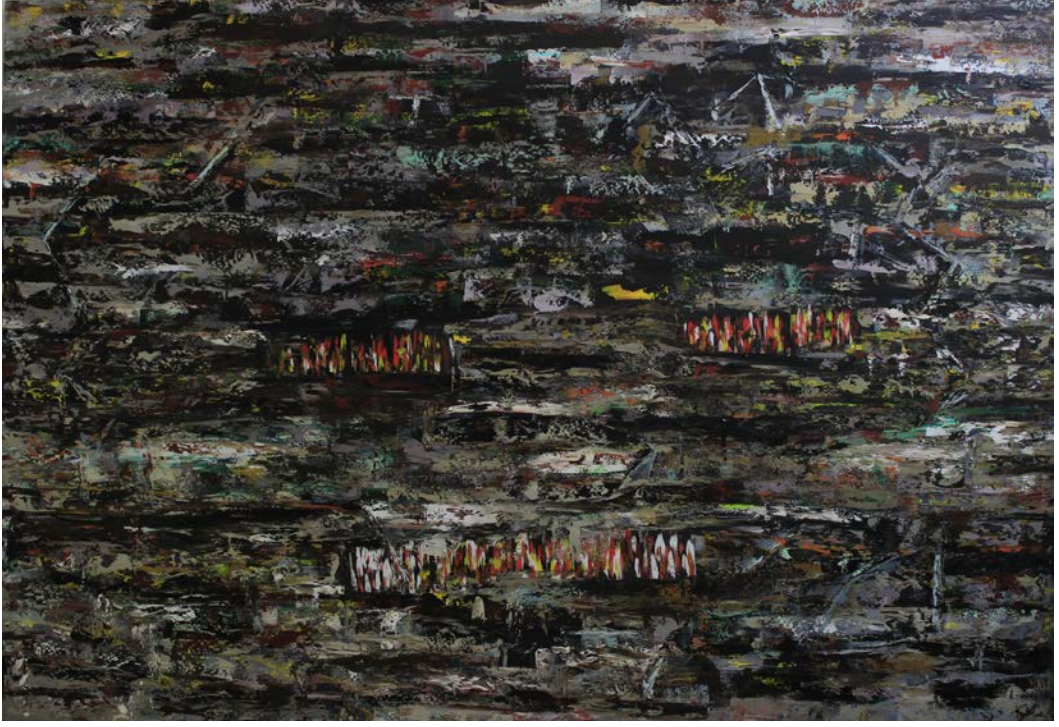
Resim 89. Zeynal Bilgin, "İsimsiz", 100 cm x 120 cm, T..Y.B. , 2014.

**Resim 89.** Dikdörtgen bir tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmış resim, genele yayılmış bir boya yoğunluğuyla oluşturulmuştur. Dinamik bir kompozisyonun oluşması için birçok renk ve bu renklerin nüansları uygulanmaya çalışılmıştır. Yine

fırça yardımıyla oluşturulan lekelerle karşı, Spatül yardımıyla uygulanan kalın boya darbeleriyle bu dinamizmin güçlenmesi hedeflenmiştir. Aynı zamanda bu tavırla resimde ritmik bir atmosfer yakalanmaya çalışılmıştır. Resimdeki ritmin oluşumunda kullanılan bir başka eleman da renkler ve bu renklerin nüanslarının modülasyon tekniği ile uygulanışı olmuştur.

Kompozisyonun hemen her yerinde kalın boya katmanları ile güçlü bir doku oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu dokuların oluşturulmasıyla resimsel değerin artması hedeflenmiştir. Koyu ton üzerine açık, orta ve koyu tonlar oluştururken, özellikle renklerin nüansları ile bir armoni yakalanmaya çalışılmıştır. Hedeflenen bu armoniye ulaşmak için öncelikle ilk katmanlarda kahverengi, siyah, mavi, mor gibi soğuk renklerle biçimler oluşturulup daha sonra oluşturulan bu biçimler üzerine yeşil, beyaz, sarı, türkuaz mavisi gibi daha açık renkler tercih edilmiştir. Resmin orta kısmında yer alan koyu tonlarla oluşturulmuş formun içerisine sarı, kırmızı, turuncu gibi sıcak renklerle müdahalelerde bulunularak sıcak soğuk ilişkisi yakalanmaya çalışılmıştır.

Uygulama esnasında çıkış noktası olarak seçilen müziğin yoğun, ritmik ve kullanılan enstrüman sayısı olarak kalabalık oluşu kompozisyonun oluşumunda etkili olmuştur. Koyu tonlarla oluşturulan biçimlerin, pes sesli çalgıların tınlarını karşılaması hedeflenmiştir. Yine vurmali çalgıların tınlarının yüksekliği ve şiddeti uygulamada, sıcak renkler ve daha açık tonların kullanımı ile elde edilmeye çalışılmıştır. Bütün renklerin bir arada ve yoğun bir armoni ile kullanımındaki amaç; dinlenen müziğin çok sayıda enstrümanla bir arada icra edilmesinden kaynaklanmıştır. Bu çalışmada kalabalık bir orkestranın tüm sesleriyle tuval üzerinde renklerle karşılığını bulması hedeflenmiştir.



Resim 90. Zeynal Bilgin, “İsimsiz”, 130 cm x 180 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.

**Resim 90.** Yatay tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuş bu resimde, soyut biçimlerle bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Tuvalin yataylığına paralel yatay fırça darbeleriyle durağan bir kompozisyonun oluşumu hedeflenmiştir. Ritimsel bir görünümün yakalanması için birbirini tekrarlayan küçük soyut biçimler uygulanmaya çalışılmıştır. Bu biçimlerle koyu ton üzerinde açık, koyu ve orta tonlar aranmıştır. Resmin yüzeye çekilmesi için uygulanan biçimlerin boyutlarının birbirine yakın tutulmasına dikkat edilmiştir.

Resmin geneline hakim olan koyu tonlarla oluşturulan durağan görüntüye karşı yer yer kırmızı, sarı ve bu renklerin nüansları ile bir hareketlilik yakalanmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda uygulanan yumuşak boya lekelerine karşın dikey küçük çizgiler kullanılarak bir tezatlığın oluşturulması hedeflenmiştir. Bu resimde uygulanan kalın boya tabakaları ile güçlü bir dokunun oluşturulması amaçlanmıştır. Belirli bir nesne ya da objeye gereksinim duymadan, sadece renklerin kendi içlerinde birer biçim oluşturması anlayışı ile tuval yüzeyinde uygulamalar yapılmıştır.

Uygulama esnasında dinlenen müziğin yer yer durağan ve bazende hareketlenmesi kompozisyonun yapısını belirlemiştir. Bunun yanı sıra söz konusu olan müzikte kullanılan çeşitli enstrümanların farklı sesleri uygulamada kontrast etkilerin

oluşturulmasında belirleyici olmuştur. Aynı zamanda dinlenen müziğin bazen durağanlaşması, kompozisyonda koyu tonlarla ifade edilmeye çalışılmıştır. Dinlenen müziğin ezgisindeki armoni zenginliğinin uygulamada, sıcak-soğuk, açık-koyu renkler ve bu renklerin nüanslarıyla karşılık bulması amaçlanmıştır.



Resim 91. Zeynal Bilgin, “İsimsiz”, 80 cm x 100 cm, T.Ü.Y.B. , 2014.

**Resim 91.** Yatay tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuş bu resimde, soyut biçimlerle bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Resimde birçok renk ve bu renklerin nüansları kullanılıp dinamik bir kompozisyon yakalamaya çalışılmıştır. Spatül ve fırça yardımıyla uygulanan darbelerle bu dinamizmin güçlenmesi hedeflenmiştir. Aynı zamanda bu darbelerin resimde ritim duygusunun oluşmasına da katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Resimdeki ritmin oluşumunda kullanılan bir başka eleman da renkler ve bu renklerin nüansları olmuştur. Kompozisyonun hemen her yerinde kalın boya katmanları ile güçlü bir doku yakalaması hedeflenmiştir. Bu doku ile ön plandan arka plana doğru bir derinlik hissi yakalanılmaya çalışılmıştır. Derinlik

duygusunun artması için dokular, ön planda koyu tonlarla oluşturulup arka plana doğru daha açık tonlar şeklinde uygulanmıştır. Aynı zamanda uygulanan Lekesel koyu biçimlerin geriye doğru küçülerek devam etmesiyle de derinlik hissinin artacağı düşünülmüştür. Resmin ortalarına doğru uygulanan koyu tonların üstlerine sarı, kırmızı, turuncu gibi sıcak renklerle müdahalelerde bulunularak sıcak soğuk ilişkisi yakalanmaya çalışılmıştır. Ön planda siyah, koyu kahverengi, mavi ve ara tonlarının, arka planda ise sarı, yeşil, kahverengi ve varyasyonlarının oluşturduğu bu armoni, soyut bir mekanın tasvirini görselleştirmek için tercih edilmiştir.

Bu çalışmada konu olarak ele alınan müziğin etkilerine bağlı olarak anlık reflekslerle bir kompozisyon oluşturulmaya çalışılmıştır. Duyulan müziğin ritim ve armonisi göz önünde bulundurularak çalışmada paralel bir armoni yakalama hedeflenmiştir. Resmin genelinde koyu ve açık tonda ki renklerin yoğun bir biçimde kullanımı ile oluşturulan armonide; uygulama esnasında dinlenen müziğin enstrüman ve tını zenginliği belirleyici olmuştur. Bu doğrultuda yüksek tınılara ve ritmik özelliklere sahip olan enstrümanlar uygulamada sıcak renklerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Dinlenen müziğin alt yapısı ve bu alt yapı üzerine inşa edilmiş ezgilerin çalışmada derinlik duygusuyla hissettirilmesi hedeflenmiştir.



## SONUÇ

Tarihsel süreç içerisinde farklı sanat disiplinlerinin, bir etkileşimle gelişim süreçlerine devam ettikleri yapılan araştırmalar sonucunda kesinlik kazanmıştır. Hazırlanan bu çalışma ile müzik ve resim sanatlarının doğuşu ve gelişim evrelerindeki etkileşimleri araştırma konusu olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda her iki sanatın doğuşundan yola çıkılarak aralarında bir bağın olup olmadığı sorusuna cevap aranmaya çalışılmıştır. Yapılan araştırmalar doğrultusunda görülmüştür ki her iki disiplininde varoluşlarında doğadan beslenmişlerdir. Doğa, resim ve müzik sanatlarının dolaylı yoldan birbirleriyle etkileşime geçtikleri ilk olgu olarak karşımıza çıkmıştır.

Müzik ve resim sanatlarının yöneldikleri ilk olgu olan doğa, ilerleyen süreçlerde her iki disiplini daha da yakınlaştırmıştır. Müziğin seslerini doğadan aldığı, resmin de renklerini doğadan aldığı gerçeği ile beraber her iki disiplin, arayışlarına devam etmişlerdir. İlerleyen süreçlerde seslerin birleşimiyle kendini tamamlama arayışındaki müzik, dinsel ritüellere hizmet etmeye başlamıştır. Resim sanatı da bu etkilerden sıyrılamamış müzik gibi dini temalı konulara yönelmiştir. Uzun bir süre her iki disiplinin de tema olarak dini konuları işledikleri görülmüştür. Bu da her iki disiplinin başka bir ortak yönü olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda resim sanatının gerçeği görünür kılma süreçlerinde müziğe referans olduğu görülmektedir. Bu da iki disiplin arasında ilk gerçek etkileşimin başladığı anlamına gelmektedir. Daha sonraki süreçlerde ise resim sanatı, doğuşundan bu yana maddeden ayrılmış olan müziği, soyut resmin kapılarını aralamak için kullanmıştır. Bu gelişmeler sayesinde her iki sanatın birbirlerinin yapı elemanlarını inceleme ve aynı zamanda geliştirme imkanı bulduklarını söyleyebiliriz. Kompozisyon, denge, armoni, gibi yapı elemanları her iki alanın da üzerlerinde durduğu problemler olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçmişten günümüze kadarki süreçte her iki disiplin sanatlarını icra ederken başlangıçta farklı elemanlar kullanmışlarsa da daha sonra ortak elemanlara yönelmişlerdir.

Yapılan araştırmalar sonucunda görülmüştür ki ilk başlarda müzik, resim sanatının gerçeği yakalayabilme çabasını kendine referans almıştır. Bu gerçekliğe ulaşmak için opera sanatına yönelmiştir. Bu şekilde müzik, insan sesinin ve dilin anlatımından faydalanarak gerçeğe biraz daha yaklaşma fırsatına sahip olmuştur. Dikkat

çekici bir diğerk nokta ise; resim sanatının tınlara karşılık gelecek renkleri keşfetmesi ve bunlarla bir müzik eserinin tuval üzerine biçimlerle görünür kılma çabası olmuştur.

Bu araştırmaların ışığında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle bir dizi resim uygulanmıştır. Uygulamaların oluşturulabilmesi için öncelikle resim malzemeleri hazırlanmış ve müzikten sağlıklı bir şekilde yararlanmak için gerekli araç gereçler temin edilmiştir. Daha sonra konuya yönelik olarak klasik Batı müziğinden seçilmiş örnek sanatçıların eserleri eşliğinde uygulamalara geçilmiştir. 10 adet çalışma ile sınırlandırılan bu uygulamalarda müziğin ruhsal etkileri, sanatçı üzerinde oluşturduğu duygu değişimleri dışı vurulmaya çalışılmıştır. Müziğin temalarını oluştururken kullandığı farklı enstrümanların tınıları, çalışmalarda renk seçimini, çizgideki kalınlık incelik yada uzunluk ve kısalığı, dokuların oluşturulmasındaki sınırlılıkları belirlemede etkili olmuştur. Yine müziğin kompozisyon elemanlarından olan alt yapı ve ezgi, yapılan uygulamalarda ön-arka planların oluşturulmasında referans alınmıştır. Aynı şekilde duyumsanan müzikteki ani iniş çıkışlar ve ses şiddetlerindeki değişimler uygulamalarda, bazen çizgi bazen de dokularla tasvir edilmeye çalışılmıştır. Yine müziğin ritmine göre dikey ya da yatay boya uygulamalarıyla kompozisyonların dinamizmine katkı sağlama hedeflenmiştir.

Hazırlanan bu metinde ve uygulama çalışmalarında konu olan resim müzik ilişkisinin önemi üzerinde durularak hem müzik hem de resim sanatına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Ak, A. Şahin, **Müzikle Tedavi**, (2. Baskı), Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul 2006.
- Akbulut, Durmuş, **Resim Neyi Anlatır**, (1. Basım), İstiklal Kitapevi, İstanbul 2006.
- Antmen, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, (3. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Bigalı, Şeref, **Resim Sanatı**, (1. Basım), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1999.
- Boorstin, j. Daniel, **Yaratıcı Ruhun Evrimi**, Çev. Gülden Şen, (1. Baskı), Sabah Yayınları, İstanbul 1994.
- Boran, İlke ve Şenürkmez, K. Yıldız, **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.
- Crepaldi, Gabriele, **Art Book Matisse**, Çev. Beyza Sumer, (1. Baskı), Dost Yayınevi, Ankara 2001.
- Çelebioğlu, Emel, **Müzik Kuramı**, (1. Basım), Bizim Kitaplar Yayınevi, İstanbul 2008.
- Çetinkaya, Yalçın, **Müzik Yazıları**, (1. Basım), Kaknüs Yayınları, İstanbul 1999.
- Demirel, Evrim, ‘‘**Müzikte Postmodernizm**’’, E-journal of Nev World Sciences Academy, 2013/D0141, (1308 7223), (NWSA.2013.8.4.D0141), 384, <http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2013.8.4.D0141>, Erişim Tarihi: 20.11.2015
- Dönmez, Mustan, **Müziğin Kökeni Üzerine**, (1. Basım), Yason Yayınevi, Ankara 2014.
- Eroğlu, Özkan, **Gözlemden Eleştiriye**, (1. Basım), Simurg Kitapçılık ve Yayıncık, İstanbul 1999.
- Erol, Lütfi, **Müziğin Sırrı**, (1. Basım), Yurt Renkleri Yayınevi, Ankara 2008.

Eyüboğlu, Sabahattin ve İpşiroğlu, Ő. Mazhar, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, (1. Basım), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2013.

Farthing, Stephan, **1001 Resim**, Çev. Erkan Doğanay, (1. Baskı), Caretta Kitapları, İstanbul 2007.

Fırıncı, Mehmet ve Zencirci, D. Ercivan, “**Gustaf Klimt ve Beethoven Fris**”, Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, 2006/16, (20), <http://web.deu.edu.tr/befdergi/16.pdf> Erişim Tarihi: 20.11.2015

Gombrich, Ernest H. , **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, (12. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 1980.

Gombrich, Ernest H., **Sanatın Öyküsü**, (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran), (4.Basım), Remzi Kitapevi Aş, İstanbul 2004.

Griffiths, Paul, **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, Çev. M. Halim Spatar, (2. Baskı), Kültür Yayınları, İstanbul 2011.

Hobbes, Thomas, **Thomas, Dana Lee ve Henry, Ünlü Bestecilerin Hayat Hikâyeleri**, (1. Baskı), Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul, 1968, s 226’dan aktaran, Kaygısız, Mehmet, Müzik Tarihi, Kaynak Yayınları, İstanbul 2004.

İlyasoğlu, Evin, **Zaman İçinde Müzik**, (9. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 2009.

İpşiroğlu, Nazan, **Resimde Müziğin Etkisi**, (1. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 1995.

İpşiroğlu, Nazan, **Resimde Müziğin Etkisi**, (3. Basım), 24 Yayınevi, İstanbul 2006.

Kandinsky, Nina, **Kandinsk ve Ben**, Çev. Gülnar Oney, (1. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2003.

Kandinsky, Vassily, **Sanatta Zihinsellik Üzerine**, Çev. Tefik Turan, (1. Basım), Hayalperest Kitap, İstanbul 2009.

Karahan, Çağatay, “**Kandinsky ve Sanatta Manevilik**”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 2001/ , (7), <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/view/1025002383>, Erişim Tarihi: 21.11.2015

Karolyi, Otto, **Müziğe Giriş**, Çev. Mehmet Nemutlu, (4 Basım), Pan Yayıncılık, İstanbul 2005.

Kaygısız, Mehmet, **Müzik Tarihi**, (3. Baskı), Kaynak Yayınları, İstanbul 2004.

Klee, Paul, **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev. Mehmet Dünder, (1. Basım), Dost Kitapevi, Ankara 2006.

Kolçak, Olcay, **Müziği Öğreniyoruz**, (1. Basım), Pan Yayıncılık, İstanbul 2005.

Levent, Necdet, **Çalgı ve Orkestralama Bilgisi**, (1. Basım), Piyasa Matbaası, İzmir 1997.

Lynton, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çakan ve Sadi Öziş, (4. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 2009.

Mimaroğlu, İlhan, **Müzik Tarihi**, (10. Basım), Varlık Yayınları, İstanbul 2012.

Rapelli, Paola, **Art Book Kandinsk**, Çev. Özge Özbek, (1. Baskı), Dost Yayınevi, Ankara 2001.

Sachs, Curt, **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, (1. Baskı), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965, s 34'den aktaran, Say, Ahmet, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2010.

Sachs, Curt, **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, Çev. İlhan Usmanbaş, (1. Basım), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965.

Satır, Menduha ve Kayserili, M. Emin, “**Paul Klee'nin Müziğe Dönüşen Resimleri**”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2013/17, (2), <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423871391.pdf>, Erişim Tarihi: 21.11.2015

Say, Ahmet, **Müzik Tarihi**, (7. Basım), Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2010.

Sinemoğlu, Nermin, **Sanat Tarihi**, (1. Basım), Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, Milli Eğitim Yayınevi, İstanbul 1984.

Südor, Gülseren, **Aynanın Gerçeği**, (1. Basım), Cumhuriyet Kitap Kulübü, İstanbul 2000.

Şentürk, L. Varlık, **Analitik Resim Çözümlemeleri**, (1. Basım), Ayrıntı Yayınevi, İstanbul 2012.

Tansuğ, Sezer, **Resim Sanatının Tarihi**, (5. Baskı), Remzi Kitapevi, İstanbul 2004.

Thompson, Jon, **Modern Resim Nasıl Okunur**, Çev. Firidevs candil Çulcu, (1. Basım), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2014

Tunalı, İsmail, **Sanat Ontolojisi**, (1. Basım), İnkılâp kitapevi, Ankara 2002.

Tunçer, Berna, **Eskiçağ Kilikia Çalgıları**, (2. Basım), Pan Yayıncılık, İstanbul 2005.

Turani, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi**, (9. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 2003.

Uz, Ayfer, “**Gustaf Klimt’in Tuvale Yansıttığı Renkli Işıltılı Masalsı Bir Dünya ve Kadın İmgesi**”, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 2012/1, (1), <http://www.yasambilimleridergisi.com/ozet.php?dili=1&ref=1356125332&did=16>  
Erişim Tarihi: 20.11.2015

Van Gogh, Vincent, **Teo’ya Mektuplar**, Çev. Pınar Kür, (1. Basım), Ada Yayınları, İstanbul 1985.

Walther, F. İngo, **Van Gogh**, Çev. Ahu Antmen, (1. Basım), ABC Kitapevi, İstanbul 1997.

Web 1: <http://www.sozluk.org/p/725> Erişim Tarihi: 17.11.2015

Yöre, Seyit, **Temel Besteleme ve Mağzemeleriyle Çağdaş Müzik**, (1. Basım), Bağlam Yayınları, İstanbul 2012.

## GÖRSELLERİN ALINDIĞI İNTERNET ADRESLERİ

<https://www.google.com.tr/search?q=batı+enstrumanları> Erişim Tarihi: 18.02.2015

<https://www.google.com.tr/search?q=ilk+piyano+resmi&espv> Erişim Tarihi 10.01. 2015

<https://www.google.com.tr/search?q=mağara+resimleri&espv> Erişim Tarihi: 16.11.2014

<https://www.google.com.tr/search?q=rönesans+resimleri&espv=> Erişim Tarihi: 10.01.2014