

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
AKDENİZ UYGARLIKLARI ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ

**MÜZİK İKONOĞRAFİSİ PERSPEKTİFİNDEN 15. YÜZYILDA FRANKO-
FLAMAN RESİM SANATININ İTALYAN SANATINA ETKİSİ**

Seda BAKIR

Danışman

Doç. Dr. Ekin KAYNAK İLTAR

Akdeniz Ortaçağ Araştırmaları Ana Bilim Dalı
Doktora Tezi

Antalya, 2025

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
AKDENİZ UYGARLIKLARI ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ

MÜZİK İKONOĞRAFİSİ PERSPEKTİFİNDEN 15. YÜZYILDA FRANKO-FLAMAN
RESİM SANATININ İTALYAN SANATINA ETKİSİ

Seda BAKIR

Danışman
Doç. Dr. Ekin KAYNAK İLTAR

Akdeniz Ortaçağ Araştırmaları Ana Bilim Dalı
Doktora Tezi

Antalya, 2025

(Onay Sayfası)
(Baskıya Gidecek Tezlere Orijinal İmzalı İmza Sayfası Enstitü Tarafından
Verilecektir.)

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
AKDENİZ UYGARLIKLARI ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

..... bu çalışması, jürimiz tarafından Akdeniz Araştırmaları
Anabilim Dalı Doktora Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	:	(İmza)
Üye (Danışmanı)	:	(İmza)
Üye	:	(İmza)
Üye	:	(İmza)
Üye	:	(İmza)

Tez Başlığı:

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : / /2021

Mezuniyet Tarihi : / /2021

Prof. Dr. Tuncer DEMİR
Müdür

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	
Öğrenci Numarası	
Anabilim Dalı	
Programı	() Yüksek Lisans () Doktora
Danışmanının Unvanı, Adı-Soyadı	
Turnitin Ödev Numarası	
Tez Başlığı	

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Enstitüsü Müdürlüğüne

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak Sayfası, b) Giriş, c) Genel Bilgiler, d) Gereç ve Yöntem, e) Bulgular ve f) Sonuç ve Öneriler kısımlarından oluşan toplam ...sayfalık kısmına ilişkin, Turnitin adlı intihal tespit programından Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esaslarında belirlenen filtrelemeler uygulanarak yukarıda detayları verilen ve ekte sunulan rapor alınmıştır.

Uygulanan filtrelemeler ve Yüzdelik Karşılıkları:

- 1- Alıntılar hariç:
- 2- Alıntılar Dahil:

Akdeniz Üniversitesi “Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları”nı inceledim ve bu Uygulama Esasları’nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ad Soyad, İmza

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR

(Unvan, Ad Soyad, Tarih, İmza)

Açıklamalar

- 1- Tez Çalışması Orijinallik Raporu tezin yalnızca “Kapak Sayfası”, “Giriş”, “Genel Bilgiler”, “Gereç ve Yöntem”, “Bulgular”, “Tartışma”, “Sonuç ve Öneriler” bölümlerinden oluşan kısmın tek bir dosya olarak intihal engelleme yazılımına yüklenmesi ile alınır.
- 2- Yazılıma yükleme yapılırken “Dosya Başlığı” (document title) olarak tez başlığının tamamı, “Yazar Adı” (author's first name) olarak öğrencinin adı, “Yazar Soyadı” (author's last name) olarak öğrencinin soyadı bilgisi yazılır.
- 3-İsteğe bağlı ayarlar kısmından; “Ödevleri şuraya gönder?” seçeneği mutlaka **DEPO YOK** şeklinde işaretlenmesi gerekmektedir;
- 4- Benzerlik oranında tüm sorumluluk öğrenciye aittir.
- 5- Tez savunma sınavı sonrasında başarılı bulunan öğrenci, tez savunma sınavı tarihi sonrasında tezde yapılmış muhtemel değişiklikleri içeren dosya kullanılarak alınmış ikinci bir intihal raporundaki bilgiler kullanılarak hazırlanmış ve tez danışmanı tarafından onaylanarak imzalanmış ikinci bir Raporu ve Beyanı Enstitüye teslim etmekle yükümlüdür

AKADEMİK BEYAN

T.C

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ

AKDENİZ UYGARLIKLARI ARAŞTIRMA ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ;

Doktora Tezi olarak sunduğum “Müzik İkonografisi Perspektifinden 15. Yüzyılda Franko-Flaman Resim Sanatının İtalyan sanatına Etkisi” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını beyan ederim.

Seda BAKIR

İÇİNDEKİLER

İçindekiler

İÇİNDEKİLER	i
ŞEKİLLER LİSTESİ	ii
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİK İKONOGRAFİSİ

1.1. İkonografinin Tanımı	5
1.2. Müzik İkonografisinin Tanımı ve Gelişimi	9
1.3. İkonografinin yöntemi	14
1.3.1. Ön- İkonografik İnceleme (Birincil veya Doğal Anlam)	16
1.3.2. İkonografik Analiz (İkincil veya Uzlaşımsal Anlam)	18
1.3.3. İkonolojik İnceleme	19
1.4. Ortaçağ'da Enstrümanların İkonografik Temsili	21

İKİNCİ BÖLÜM

İTALYAN RESİM SANATI

2.1. İtalyan Resim Sanatının Temelleri ve Gelişimi	24
2.2. İtalya'da Franko Flaman Ekolünün Gelişimi	47
2.3. İtalyan Resminde Franko Flaman Üslubu	50
2.4. Franko-Flaman Ekolüyle Etkileşen İtalyan Ressamlar	60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İTALYA VE FRANKO-FLAMAN RESMİNDE MÜZİK İKONOGRAFİSİ

3.1 İlahi Müzik Temsili: Melek koroları ve Azizler, Dünyevi ve Saray Müziği	64
3.2. Müzik İkonografisinin Kullanım Amaçları	65
3.2.1. İtalyan Resminde Müzik İkonografisi	65
3.3. Franko- Flaman Resminde Müzik İkonografisi	87

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MÜZİKAL İMGELERDE FRANKO- FLAMAN VE İTALYAN KARŞILAŞTIRMASI

SONUÇ	136
KAYNAKÇA	139
EKLER	153

ŞEKİLLER LİSTESİ

Resim 1: Luca della Robbia, Cantoria (1431–1438). Mermer üzerine yüksek kabartma, 660 × 560 cm. Museo dell’Opera del Duomo, Floransa. 66

Resim 2: Luca della Robbia, Cantoria Paneli – Dans Eden Gençler (1431–1438). Mermer üzerine yüksek kabartma, 66 × 66 cm. Museo dell’Opera del Duomo, Floransa.....67

Resim 3: Luca della Robbia, Cantoria Paneli – Dans Eden Gençler (1431–1438). Mermer üzerine yüksek kabartma, 66 × 66 cm. Museo dell’Opera del Duomo, Floransa.....67

Resim 4: Luca della Robbia, Cantoria Paneli – Tef Çalan ve Dans Eden Gençler (1431–1438). Mermer üzerine yüksek kabartma, 66 × 66 cm. Museo dell’Opera del Duomo, Floransa.....68

Resim 5: Luca della Robbia, Cantoria Paneli – Zil Çalan Çocuklar (1431–1438). Mermer üzerine yüksek kabartma, 66 × 66 cm. Museo dell’Opera del Duomo, Floransa.....68

Resim 6: Luca della Robbia, Cantoria Paneli – Şarkı Söyleyen Gençler (1431–1438). Mermer üzerine yüksek kabartma, yaklaşık 66 × 66 cm. Museo dell’Opera del Duomo, Floransa.....69

Resim 7: Giovanni Bellini, San Giobbe Altarpiece (San Giobbe Sunak Panosu) (yak. 1487). Yağlı boya, tuval üzerine aktarılmış ahşap panel, yaklaşık 471 × 258 cm. Gallerie dell’Accademia, Venedik, İtalya.....72

Resim 8: Giovanni Bellini, San Giobbe Altarpiece – Detail of Music Making Angels (yak. 1480–1487). Yağlı boya, orijinal olarak ahşap panel üzerine, daha sonra tuvale aktarılmış. Detay için ayrı ölçü belirtilmemiştir; ana eser yaklaşık 471 × 258 cm’dir. Gallerie dell’Accademia, Venedik, İtalya. Orijinal Konumu: San Giobbe Kilisesi, Venedik.....73

Resim 9: Antonello da Messina, San Gregorio Poliptiği (1473). Tempera ve yağlı boya karışımı, ahşap panel üzerine, yaklaşık 194 × 202 cm. Museo Regionale di Messina, İtalya. Konu: Madonna ve Çocuk, Aziz Gregorius, Aziz Benedictus, Müjde Sahnesi.....74

Resim 10: Antonello da Messina, San Gregorio Poliptiği (Merkez Panel: Tahtta Oturan Madonna) (1473). Ahşap panel üzerine boya, 129 × 76 cm. Museo Regionale di Messina (Messina Bölge Müzesi), İtalya.....76

Resim 11: Domenico Ghirlandaio, The Coronation of the Virgin (yaklaşık 1486–1490). Tuval üzerine tempera, boyut belirtilmemiştir. San Girolamo Kilisesi, Narni, İtalya.....82

Resim 12: Piero della Francesca, La Natività (The Nativity) (yaklaşık 1470–1475). Yağlı boya ve tempera, ahşap panel üzerine, 124.5 × 122.6 cm. The National Gallery, Londra, Birleşik Krallık.....84

Resim 13: Hubert van Eyck (başlangıç) ve Jan van Eyck (tamamlayıcı), Ghent Altarpiece (The Adoration of the Mystic Lamb) (1420'lerin ortası – 1432). Ahşap panel üzerine yağlı boya, açık hâliyle yaklaşık 350 × 461 cm. Sint-Baafskathedraal (Aziz Bavo Katedrali), Ghent, Belçika.....90

Resim 14: Jan van Eyck Ghent Altarpiece (detay: The Adoration of the Mystic Lamb/Org).....92

Resim 15: Jan van Eyck Ghent Altarpiece (detay: The Adoration of the Mystic Lamb/Arp).....93

Resim 16: Jan van Eyck Ghent Altarpiece (detay: The Adoration of the Mystic Lamb/Vielle).....94

Resim 17: Jan van Eyck Ghent Altarpiece (detay: The Adoration of the Mystic Lamb/Melekler Korosu).....97

Resim 18: Rogier van der Weyden, The Virgin and Child with Two Music-Making Angels (yaklaşık 1450–1460). Ahşap panel üzerine yağlı boya, 31.9 × 22.9 cm. Museum of Fine Arts, Houston, ABD. Kaynak: Museum of Fine Arts, Houston.....102

Resim 19: Hans Memling, The Mystic Marriage of Saint Catherine (yaklaşık 1479–1480). Ahşap panel üzerine yağlı boya, 67 × 72.1 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, ABD Kaynak: Metropolitan Museum of Art.....107

Resim 20: The Mystic Marriage of Saint Catherine (detay: Portatif org ve Arp).....105

Resim 21: Hugo van der Goes, Portinari Altarpiece (yaklaşık 1475–1478). Ahşap panel üzerine yağlı boya, açık hâliyle yaklaşık 253 × 586 cm. Galleria degli Uffizi, Floransa, İtalya.....107

Resim 22: Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights (Dünyevi Zevkler Bahçesi) (yaklaşık 1490–1510). Meşe panel üzerine yağlı boya, 220 × 389 cm. Museo del Prado Madrid,İspanya.....110

Resim 23: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay: Lavta).....114

Resim 24: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay: Kulaklar).....115

Resim 25: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay:Arp).....115

Resim 26: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay: Popo Müziği).....117

Resim 27: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay: Hurdy-gurdy).....118

Resim 28: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay: Üçgen).....119

Resim 29: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights(detay: Gayda).....119

Resim 30: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay: Davul, trompet, flüt.....120



ÖZET

Bu doktora tezi, 15. yüzyıl sanatında müzik ikonografisi çerçevesinden hareketle, Franko-Flaman resim geleneğinin İtalyan sanatındaki etkilerini çok katmanlı biçimde analiz etmektedir. İnceleme, sanat tarihi, ikonografi ve müzikoloji disiplinlerinin kesişiminde, farklı coğrafi geleneklerin nasıl görsel bir diyalog kurduğunu gözler önüne sermektedir.

Franko-Flaman sanatı, detaycılığı, zengin sembolizmi, ışık-gölge oyunlarındaki ustalığı ve minyatür etkisi yaratan yüzeysel derinliğiyle tanımlanır. Bu görsel üslup, özellikle Jan van Eyck, Rogier van der Weyden ve Hans Memling gibi sanatçılar aracılığıyla, Kuzey Avrupa’da kuvvetli bir ikonografik repertuar geliştirmiştir. Melek müzisyenler, portatif orglar, telli çalgılar ve çok sesli koro sahneleri, sadece dini temsillerin bir parçası değil, aynı zamanda Tanrı’ya yönelmiş armonik bir kozmolojinin ifadesidir. Bu yaklaşım, musica mundana (evrensel müzik) – musica humana (ruhsal düzen) – musica instrumentalis (işitilen ses) ayrımında temellenen Boethiusçu gelenekle iç içedir.

İtalya’da ise özellikle 1470 sonrası dönemde, bu Kuzey etkileri belirginleşir. Giovanni Bellini, Piero della Francesca, Antonello da Messina gibi sanatçılar, Franko-Flaman okuluna özgü detaycılığı, ışık-gölge derinliğini ve sembolik yoğunluğu, İtalyan klasik kompozisyon anlayışıyla harmanlamışlardır. Bu etkileşim, yalnızca teknik düzeyde değil, müzikal ikonografideki figür yerleşimleri, çalgı seçimleri, melek tiyolojileri ve kompozisyonun litürjik boyutu açısından da gözlemlenebilir. Örneğin, Bellini’nin *San Giobbe Altarpiece*’i, kuzeydeki Ghent Sunak Panosu’na biçimsel olarak benzer bir düzlemde çalgılı meleklerle donatılmıştır. Ancak İtalyan hümanizmiyle birleştiğinde bu melekler, artık yalnızca kutsal koroyu değil, aynı zamanda klasik antikite estetiğini de yansıtır hâle gelir.

Franko-Flaman etkisi, yalnızca bireysel sanatçılar üzerinden değil, Floransa, Venedik ve Napoli gibi merkezlerdeki sipariş sistemleri, ticari ilişkiler ve koleksiyoncu çevreleri yoluyla kurumsal olarak da İtalyan sanatına sirayet etmiştir. Bu çerçevede, kuzeyde gelişen ikonografik müzik dili, İtalyan sanatçıların görsel anlatımını hem zenginleştirmiş hem de dönüştürmüştür.

Tez, bu etkileşimi hem ikonografik hem de kavramsal düzeyde analiz ederek, müziğin görsel temsili yoluyla kültürel aktarım ve sentez süreçlerini açığa çıkarır. Müzik imgeleri; çalgı çalan melekler, ilahi serenatlar, çoban melodileri, ahenk içindeki lavta çalgıcıları gibi sahnelerle, sadece sesin temsili değil, dönemin teolojik, felsefi ve estetik düşünce dünyasının da aynası hâline gelmiştir.

ABSTRACT

This doctoral thesis analyzes the influence of the Franco-Flemish painting tradition on Italian art in a multi-layered manner, based on the iconography of music in 15th-century art. The study reveals how different geographical traditions establish a visual dialogue at the intersection of art history, iconography, and musicology.

Franco-Flemish art is characterized by its attention to detail, rich symbolism, mastery of light and shadow, and superficial depth that creates a miniature effect. This visual style, particularly through artists such as Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, and Hans Memling, developed a strong iconographic repertoire in Northern Europe. Angel musicians, portable organs, stringed instruments, and polyphonic choir scenes are not only part of religious representations but also expressions of a harmonious cosmology oriented toward God. This approach is intertwined with the Boethius tradition based on the distinction between *musica mundana* (universal music), *musica humana* (spiritual order), and *musica instrumentalis* (audible sound).

In Italy, these Northern influences became particularly pronounced after 1470. Artists such as Giovanni Bellini, Piero della Francesca, and Antonello da Messina blended the detail, light-shadow depth, and symbolic intensity characteristic of the Franco-Flemish school with the Italian classical compositional approach. This interaction can be observed not only at the technical level, but also in terms of the placement of figures in musical iconography, the choice of instruments, angel typologies, and the liturgical dimension of the composition. For example, Bellini's *San Giobbe Altarpiece* is decorated with musical angels on a formal plane similar to that of the *Ghent Altarpiece* in the north. However, when combined with Italian humanism, these angels no longer reflect only the sacred choir but also the aesthetics of classical antiquity.

The Franco-Flemish influence permeated Italian art not only through individual artists but also institutionally through the commission systems, commercial relations, and collector circles in centers such as Florence, Venice, and Naples. In this context, the iconographic musical language that developed in the north both enriched and transformed the visual narrative of Italian artists.

The thesis analyzes this interaction at both the iconographic and conceptual levels, revealing the processes of cultural transmission and synthesis through the visual representation of music. Musical images, such as scenes depicting angels playing instruments, divine serenades, shepherd melodies, and lute players in harmony, became not only a representation of sound but also a mirror of the theological, philosophical, and aesthetic thought of the period.

ÖNSÖZ

Bu tez, müzik ikonografisi perspektifinden 15. yüzyılda Franko-Flaman resim sanatının İtalyan sanatına etkisini incelemektedir. Tezde, dönemin önde gelen ressamalarının eserleri ikonografik, kültürel, teolojik ve teknik boyutlarıyla ele alınmış; Kuzey ve Güney Avrupa sanat gelenekleri arasındaki etkileşim detaylı biçimde analiz edilmiştir. Özellikle müzik temalı ikonografik unsurlar, dönemin sanatsal üretiminde kültürler arası aktarımın belirleyici bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir.

Bu süreçte bilgi, birikim ve sonsuz desteğiyle bana yol gösteren danışman hocam Doç. Dr. Ekin Kaynak ILTAR başta olmak üzere, tez konumu ders döneminde belirlememe yardımcı olan en zor zamanlarımda bile desteğimi esirgemeyen, ilham kaynağım Doç. Dr. Ebru Nalan Sülün hocama, Tez içeriğinin en iyi şekilde oluşmasına desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Mesut Erdem Çöloğluna, savunma jürimde katılımlarından dolayı onur duyduğum, doktora eğitimimi başından sonuna kadar engin bilgisi, tecrübesi ve gerçekten muhteşem hocalığıyla şekillendiren sevgili Prof. Dr. Arda Arıkan hocama, Doç. Cenk Berkant, Doç. Dr. Terlan Mehdiyeva hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Bu tezi yazım aşmasında kaybettiğim, hayat boyu destekleriyle ilerlediğim sevgili ANNEM ve BABAMA ithaf ediyorum. Zorlu ders dönemi ve tez yazım aşaması geçirdiğim süreçte yanımdan hiç ayrılmayan, sonsuz destek ve kardeşliğini esirgemeyen sevgili Doç. Sevgünur Tandoğdu Kılıç, isimlerini tek tek yazmamın uzun süreceği dostlarıma ve son olarak sabrı, desteği, sevgisi ve bana olan inancıyla ayakta kalmamı sağlayan sevgili eşim Ercan Bakır ve canım kızım Ekin Bakır'a sonsuz teşekkür ederim.

Bu tez, uzun bir akademik yolculuğun ürünü olup, hem sanat tarihi hem de müzikoloji alanında yeni bakış açıları kazandırmayı amaçlamaktadır.

SedaBAKIR

Eskişehir, 2025

GİRİŞ

476 yılında Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşüyle başlayan ve 1453'te Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu'nun Osmanlılar tarafından yıkılmasıyla sona erdiği kabul edilen Ortaçağ, Avrupa tarihinde yaklaşık bin yılı kapsayan uzun, katmanlı ve çok boyutlu bir dönemdir. Bu çağ, yalnızca savaşlar, veba salgınları, feodal yapılar, haçlı seferleri ve din merkezli toplumsal düzenler ile değil, aynı zamanda bu yapıları dönüştüren kültürel, sanatsal ve entelektüel hareketlerle de karakterize edilmiştir. Bazı tarihçiler bu dönemin başlangıcını 410 yılında Vizigotların Roma'yı yağmalamasıyla veya 313'te Milano Fermanı'nın yayımlanmasıyla başlatırken; sona erişini de 1492'de Kristof Kolomb'un Amerika'yı keşfi ya da 1517'de Martin Luther'in Reform hareketini başlatması gibi olaylarla ilişkilendirmiştir (Backman, 2003:3-5). Bu durum, Ortaçağ'ın başlangıç ve sonunun mutlak tarihlerle değil, çeşitli coğrafi ve düşünsel dönüşüm süreçleriyle şekillendiğini göstermektedir. Tüm bu kırılmalar, özellikle sanat ve müzik alanında hem dini hem de dünyevi temsillerin çeşitliliğini artırarak, Gotik, Romanesk, Bizans ve erken Rönesans gibi tarzların gelişmesine olanak tanımıştır. Böylece Ortaçağ, dogmatik yapısına karşın sanatsal ve müzikal yeniliklerin serpilip çoğaldığı, bölgesel stillerin ve sembolik anlatıların zenginleştiği bir yaratıcılık dönemine dönüşmüştür. Müzik ve sanat arasındaki bu yenilik ve çeşitlilik ilişkisi tarih boyunca birçok akademisyen ve meraklı için ilgi çekici bir konu olmuştur (Caviness, 1993: 23).

Müzik ve sanat, duyguları, fikirleri, hikayeleri ve değerleri aktarabilen iki ifade biçimidir. Ayrıca birbirlerini etkileyip ilham vererek yeni yaratıcılık ve iletişim biçimleri yaratabilirler. Müzik ve sanat tarihinin en büyüleyici dönemlerinden biri olan Ortaçağ'da, özellikle Kuzey Avrupa'da zengin ve çeşitli bir müzik kültürünün ortaya çıktığı ve geliştiği bilinmektedir. Gregoryen ilahisi, organum, motet, polifoni, troubadour şarkıları ve daha fazlası gibi çeşitli müzik türlerinin gelişimine tanıklık edilmiştir. Bu türler Ortaçağ dünyasında meydana gelen Hristiyanlığın yükselişi, feodal sistem, haçlı seferleri, skolastisizm, Gotik tarz ve Rönesans gibi dini, siyasi, sosyal ve kültürel değişimlerden etkilenmiştir (Hoppin, 1978: 240; Bukofzer, 1947: 126).

Ortaçağ müzik kültürü el yazmaları, resimler ve heykeller gibi görsel sanatlarda da yansıtılmış ve temsil edilmiştir. Bu sanat eserleri genellikle müzik sahnelerini, enstrümanları icracıları ve sembolleri tasvir ederek zengin ve çeşitli bir müzik ikonografisi alanı yaratmıştır. Müzik ikonografisi, icracıların ve bestecilerin portreleri, enstrümanların illüstrasyonları, müzik yapma durumları ve müzikal imgelerin metaforik veya alegorik amaçlarla kullanımı gibi müzikal konuların görsel temsilinin incelenmesidir. Emanuel Winternitz'in tanımıyla da müzik ikonografisi, “müziğin ve müzik aletlerinin sanat eserlerindeki temsiliyle ilgilenen sanat tarihi

dalıdır”. Enstrümanların türleri ve işlevleri, müzisyenlerin rolleri ve kimlikleri, müzik türleri ve tarzları, müzik icrasının yapıldığı ortamlar ve yerler ile müziğin anlamları ve değerleri gibi dönemin müzik kültürünün ve uygulamalarının çeşitli yönlerini ortaya koyabilir. Aynı zamanda müzik ve sanat arasındaki etkileşim ve etkileri de gösterebilir; örneğin müziğin sanatsal üslup ve tekniklere nasıl ilham verdiği ya da onlardan nasıl etkilendiği, müzik ve sanatın aynı ya da farklı mesajları nasıl ifade ettiği ya da pekiştirdiği ve müzik ve sanatın aynı ya da farklı kitlelerle nasıl iletişim kurduğu ya da onlara nasıl hitap ettiği gibi (Winternitz,1979: 31).

Günümüzde ise Ortaçağ ikonografi çalışmaları müziğin el yazmaları, resimler, heykeller ve vitraylar gibi çeşitli ortamlarda tasvir edilme biçimini ve dönemin müzik kültürünü ve uygulamalarını nasıl yansıttığını inceler. Ayrıca bestecilerin eserlerinde müzikal sembol ve motifleri nasıl kullandıklarını, ressamı sanatı üslup ve teknik açısından nasıl etkilediklerini analiz eder. Müzik ikonografisi, beşeri bilimlerden iki disiplinin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan araştırma alanlarının en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilir. Müzikologlar, 150 yılı aşkın bir süre boyunca, enstrümanların ve tarihsel performans uygulamalarının yeniden inşasına rehberlik edecek görsel kanıt arayışıyla sanat eserlerine yönelmişlerdir (Rasmussen,1970: 34). Temelde temsili nitelikte olduğu anlaşılan resimler, örneğin Julius Rühlmann veya Hugo Leichtentritt tarafından güvenilir tarihsel kaynaklar olarak kullanılmıştır. Yirminci yüzyılda, Warburg Okulu'nun etkisi altında, bu çalışma alanı “müzik ikonografisi” olarak bilinen bağımsız bir araştırma alanına dönüştü. Tarihsel enstrümanların yeniden inşasından daha fazlasını hedefleyen müzikal temsillerin ideolojik içeriği artık odak noktası haline geldi. Resimler, fikirler tarihine, örneğin bir dönemin müzik anlayışına dair içgörüler ortaya koyabilen eserler olarak analiz edildi (Seebass, 1980: 23).

İkonografi ve ikonolojinin disipline dahil edilmesiyle birlikte, müzikoloji ve sanat tarihi arasındaki bağlantı sağlam bir şekilde kurulmuştur. Müzik ikonografisinin temel yöntemleri hem müzikolojiden (müzik teorisi ve organoloji) hem de sanat tarihinden (ikonografi ve ikonoloji) türetilmiştir. Dolayısıyla müzikal ikonografi, bu iki beşeri bilim dalı arasındaki disiplinlerarası bir ilişki üzerine kurulmuştur (Rasmussen, 1970: 21). Bu karşılıklı ilişki, son kısmı Yunanca “betimleme” anlamına gelen graphein ve “resim” anlamına gelen eikōn kelimelerinden oluşan “müzik ikonografisi” için yapılan çoğu tanımda vurgulanmaktadır. 1984 yılında Reinhold Hammerstein (1910-2010) müzik ikonografisi iki disiplinin birleştiği bir alan olarak tanımlamıştır: müzikoloji ve sanat tarihi. Hammerstein'in sözleriyle bu alan, genel olarak görme dünyası ile işitme dünyası arasındaki ilişkinin' damgasını vurduğu bir sektördür. 1997 yılında, ilk müzikal ikonografi dergisi olan Imago Musicae'nin editörü Tilmann Seebafi alanın zorluklarını şu şekilde özetlemiştir: Müzik ikonografisi hem sanat-tarihi hem de müzikoloji

uzmanlığı gerektirir. Her ikisine de sahip olmayan kişi, ister görsel aracın kendine has özelliklerini yanlış değerlendirdiği için, ister gerekli organolojik, terminolojik ya da sosyo-tarihsel bilgiden yoksun olduğu için olsun, analitik zorluklarla karşılaşacaktır. Bu nedenle Seebafi, müzikoloji ve sanat tarihinin yöntemlerini ve uzmanlığını uygulayarak sanat eserinin içsel ipuçlarını takip etmek gerektiği sonucuna varmıştır. Aksi takdirde, sanat eserinin anlamının tam olarak kavranamayacağı uyarısında bulunmuştur (Ruccius, 2014: 405).

Pek çok Franko-Flaman besteci ve ressam İtalya'ya, özellikle Venedik ve Floransa gibi merkezlere göç ederek müzik ikonografisinin temelini oluşturan müzikoloji ve sanat tarihi disiplinlerindeki sanatsal üretimin kaynaşmasına katkıda bulundu. Bu sanatçıların göçü, Flanders ve Akdeniz bölgeleri arasında fikir, teknik ve sanatsal tarz alışverişini kolaylaştırdı. El yazması tezhipleri, pano resimleri, resim sanatı, çok sesli müzik ve sanatsal yeniliklerdeki katkılarıyla tanınan Franko-Flaman Ekolü, 15. yüzyılda sanatsal ortamın şekillenmesinde önemli bir rol oynadı. Josquin des Prez, Guillaume Dufay, Adrian Willaert gibi besteciler ve Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel the Elder gibi Franko-Flaman besteci ve ressamlar sanatsal yaratımlarında müziğin karşılıklı etkilerini ve temsillerini eserlerine yansıtarak bu sanatsal disiplinler arasında ortak etki, tematik kesişim ve kültürel alışverişin oluşumunu sağlamışlardır (Atlas, 1998:134; Panofsky, 1953: 169).

Bu tez çalışması müzik ikonografisi çerçevesinde Franko-Flaman sanatının İtalyan sanatı üzerindeki etkisini 15. Yüzyıla sınırlamıştır. Ortaçağ'da müziğin tarihi, kültürü ve sanatsal üsluplarla imgelerin, sembolik anlamların kullanılma biçimi çözümlemeyi hedeflemektedir. Aynı zamanda belirli sanatsal hareketleri, ortak teknikleri ve belgelenmiş kültürel alışveriş örneklerini inceleyerek, 15. Yüzyılda Akdeniz sanatının, özellikle İtalya'daki Franco-Flaman ressamlar ve besteciler arasındaki görsel ve işitsel etkileşimlere odaklanarak katkılarının kalıcı mirasının altını çizmeyi amaçlamaktadır. Bu inceleme yoluyla tez, 15. Yüzyıldaki Franco-Flaman Ekolü ile İtalyan sanatı arasındaki dinamik etkileşimi aydınlatmayı ve bu dönüştürücü dönemde Akdeniz sanatının zengin dokusunu şekillendiren sanatsal geleneklerin kaynaşmasını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Bu araştırma birkaç nedenden ötürü önemlidir: Bu tez, nispeten az araştırılmış ve yeterince takdir edilmemiş bir alan olan Ortaçağ müzik ikonografisi üzerine mevcut literatüre önemli bir katkı sunmaktadır. Farklı bölgelerin, türlerin ve dönemlerin müzikal temsillerini kapsayan bu çalışma, daha önceki araştırmalarda genellikle parçalı ya da sınırlı biçimde ele alınan konulara kapsamlı ve karşılaştırmalı bir analiz getirerek alandaki önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Çalışmanın ayırt edici yönlerinden biri de, hem görsel hem de işitsel kaynakları ve yöntemleri bütünleştiren multidisipliner bir yaklaşım benimsemesidir; bu, mevcut müzik

ikonografisi literatüründe nadiren rastlanan bir yöntemsel derinlik sunmaktadır. Özellikle Ortaçağ Kuzey Avrupa'sının müzik kültürüne ve uygulamalarına dair yeni perspektifler sağlayan bu yaklaşım, dönem müziğinin daha doğru ve katmanlı bir şekilde anlaşılmasına imkân tanımaktadır. Modern izleyiciler tarafından sıklıkla yanlış yorumlanan ya da ihmal edilen Ortaçağ müziği ve sanatı, bu bağlamda yeniden değerlendirilmekte; böylece hem tarihsel hem estetik düzeyde daha doğru bir takdir zemini inşa edilmektedir. Franko-Flaman Ekolü ile İtalyan sanatı arasındaki kültürel etkileşimlere ışık tutan analizler, yalnızca sanatsal geleneklerin coğrafyalar arasında nasıl aktarıldığını göstermekle kalmayıp, aynı zamanda kültürel dönüşüm süreçlerini anlamaya yönelik daha geniş bir çerçeve sunmaktadır. Bu çerçevede, Franko-Flaman etkisinin sanatsal füzyon yoluyla teknik, üslup ve ikonografik motiflerin birleşiminde nasıl belirleyici olduğu ortaya konulmakta; söz konusu etkileşimin Rönesans sanat ortamını biçimlendirmedeki katkısı detaylı biçimde değerlendirilmektedir. Tez, bu sanatsal etkinin sınır ötesi dinamiklerini çözümlemek amacıyla birincil kaynakları, tarihî belgeleri ve sanatsal eserleri detaylı biçimde analiz ederek bilimsel niteliğini pekiştirmektedir.

Bu tarihsel ve kavramsal çerçeveden hareketle, çalışmanın yöntemsel yaklaşımı da açıklığa kavuşturulmalıdır. Zira kullanılan yöntemler ve analitik bakış açıları, hem ikonografik çözümlemelerin derinliğini hem de elde edilen yorumların geçerliliğini doğrudan belirlemektedir.

Bu doktora tezi, nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yapılandırılmış olup, temelinde tarihsel, yorumlayıcı ve betimleyici analiz yaklaşımlarını bir araya getiren çok katmanlı bir yöntemsel çerçeveye sahiptir. Çalışmanın amacı, 15. yüzyılda müzik ikonografisi perspektifiyle Franko-Flaman ve İtalyan sanatındaki karşılıklı etkileşimleri ortaya koymaktır. Bu bağlamda, ikonografik çözümleme yöntemi merkezde olmakla birlikte, sanat eserleri yalnızca görsel nitelikleri üzerinden değil, aynı zamanda onları şekillendiren sosyo-kültürel, dini ve estetik bağlamlarla ilişkilendirilerek incelenmiştir. Tarihsel yöntem sayesinde dönemsel koşullar, belgeler ve sanatçıların yaşam öyküleri dikkate alınmış; yorumlayıcı yaklaşım aracılığıyla imgelerin sembolik anlam katmanları çözülmeye çalışılmış; betimleyici analizle de eserlerin biçimsel özellikleri ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu yöntemsel çeşitlilik, hem Kuzey Avrupa'nın ayrıntıcı ve sembolik anlatımı hem de İtalya'nın hümanist ve perspektif odaklı yaklaşımı arasındaki farklılıkların daha açık bir biçimde değerlendirilmesini sağlamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİK İKONOĞRAFİSİ

1.1. İkonografinin Tanımı

İkonografi, etimolojik olarak Yunanca eikon (imge) ve graphia (yazım) kelimelerinin birleşiminden türemiştir. Bu kökene dayanarak, ikonografi terimi “imge yazımı” veya “imge oluşturma” olarak açıklanabilir. Ancak, sanat tarihi bağlamında ikonografi, daha dar ve teknik bir anlam kazanmıştır. Erwin Panofsky’nin (1892-1968) çalışmalarıyla bilimsel bir yöntem haline getirilen ikonografi, sanat eserlerinde betimlenen olayları, figürleri, düzenlemeleri ve kalıpları inceleyen disiplin olarak tanımlanır (Tükel ve Yüzgüller, 2014: 13).

Sonu “grafi” ile biten kelimelerin tanımlayıcı ve sınıflandırıcı bir anlamı olmasından dolayı ikonografi kelimesinin genel hatlarıyla ne anlama geldiği anlaşılır. İkonografi kelimesinde olduğu gibi yine Grekçe “ekion” ve “logos” sözcüğünden ortaya çıkmış ikonoloji, düşünce anlamına gelen “loji” eki sebebiyle yorumlayıcı bir nitelik taşımaktadır (Panofsky, 1955: 26).

Tarihsel olarak, 'ikonografi' ve 'ikonoloji' terimleri genellikle net bir anlama oturmamış ve birbirinin yerine kullanılmıştır. Bununla birlikte, ikisi arasında bir ayrım yapılabilmektedir: modern anlamda ikonografi, bir sanat eserinin temasının veya konusunun çıkarıldığı verilerin toplanması, sınıflandırılması ve analizini içermektedir. Öte yandan ikonoloji, ikonografinin sonuçlarından yola çıkarak, bir sanat eserinin varlığının temelini ve tüm anlamını açıklamaya çalışır. İkonolog, daha geniş kültürel arka plana atıfta bulunarak, bir sanat eserinin belirli bir kültürün belirtisi olarak görülebilecek özelliklerini tespit eder. Anlamlı sanatsal ifadenin her biçimi prensipte ikonografik ve ikonolojik incelemeye açık olmakla birlikte uygulamada, özellikle motiflerin, temaların ve tiplerin tarihsel sürekliliği ve dönüşümü incelenerek, figüratif imgeler ve mimari üzerine odaklanılır. Araştırmacı, söz konusu eserin tarihsel bağlamının farkında olmalıdır ve örneğin açıkça ortaçağ kavramları 17. yüzyıl resimlerine dahil edildiğinde veya dini ve seküler türler iç içe geçtiğinde bir “ikonografik yanılgı” da ortaya çıkma riskiyle karşı karşıyadır (Lash, 1996: 662).

Ortaya çıktığı dönemde, araştırma alanının nihai başlığı olan “müzik ikonografisi” henüz icat edilmemişti. Daha sonraki alt alanlardan biri olan, müzik enstrümanlarının ve tarihsel performans pratiklerinin görsel temsiller yardımıyla yeniden yapılandırılması, aslında organoloji araştırma alanı içinde gelişmiştir. 'Musikwissenschaft' (müzikoloji) teriminin gelişmesi ve 1826'da Almanya'da ilk müzik profesörlüklerinin kurulmasıyla birlikte, müzik ikonografisi ile ilgili çalışmalar organolojide giderek yaygınlaşmaya başlamıştır. Örneğin, Guido Adler'in 1885 tarihli müzikoloji alt disiplinleri sınıflandırmasında, bu çalışmalar tarihsel

blokta “Müzik Enstrümanlarının Tarihi” başlığı altında listelenmiştir. “Müzik ikonografisi” bileşik teriminin kullanılmaya başlanması, konunun kademeli olarak kurumsallaştığına işaret etmektedir. İlk kez 1922 yılında William Barclay Squire tarafından müzisyen portrelerinden oluşan bir koleksiyon için kullanılmıştır. 1954 yılında Albert G. Hess bu terimi, icra pratiği ve enstrüman rekonstrüksiyonu için “önemli bir belgesel kaynak” işlevi görmesi amaçlanan bir resim koleksiyonuna uygulamıştır. Repertoire international d'iconographie musicale'in açıkça müzik ikonografisine adanmış ilk kurum olarak kurulduğu 1971 yılından bu yana, terim ikonografik ve ikonolojik çalışmaları da içerecek şekilde daha geniş bir şekilde tanımlanmıştır (Ruccius, 2014: 405).

Belirtildiği üzere, çoğulculuk müzik ikonografisi araştırmalarının mevcut durumunun karakteristik bir özelliği olsa da, teorik olarak iki farklı ana yaklaşım ayırt edilebilir. “Geleneksel” dal, görünür müzik notalarının ve tasvir edilen kişilerin tanımlanmasına ilişkin sorular da dahil olmak üzere, öncelikle organolojik yönlerin ve tarihsel müzik performansı uygulamalarının analizi ve yorumlanmasına odaklanır. Bu yaklaşımı temsil eden ilk örneklerden ikisi, Martin Gerbert'in (1720-1793) 1774 tarihli *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus* adlı eserinde Ortaçağ'daki müzik icrası uygulamalarını yeniden yapılandırmak için yazılı belgelere ek olarak görsel kaynakları kullanması ve Guillaume Andre Villoteau'nun (1759-1839) Yunanistan ve Mısır'daki tarihi ve çağdaş müzik uygulamalarına odaklanan bir müzik etnografisi çalışmasında görsel kaynakları kullanan ilk akademisyen olarak görünen çalışmasıdır.

Diğer dal ise, Aby Warburg (Abraham Moritz Warburg) (1866-1929) ve ekolünün başarılarına dayanan, Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968) ve Edgar Wind (1900-1971) tarafından daha da geliştirilen ve özellikle müzik ikonografisi söz konusu olduğunda Emanuel Winternitz (1898-1983), Howard Mayer Brown (1930-1993) ve Richard D. Leppert tarafından geliştirilen müzik ikonografik kaynaklarının sosyo-kültürel bir bakış açısıyla incelenmesi ve yorumlanmasıyla ilgilidir. Erwin Panofsky'nin çalışmaları, özellikle 1939'da yayımlanan *Studies in Iconology (İkonoloji Çalışmaları)* adlı kitabıyla ikonografi araştırmalarına ayrıntılı, ancak çok eleştirilen bir metodolojik perspektif getirmesi bakımından özel bir etkiye sahiptir (Baldassarre, n.d.: 83)

İkonografi çalışmaları, tarihsel olarak aslında Panofsky'den de önceye dayanmaktadır. Yöntemin gerçek öncüsü belki de Alman sanat tarihçisi Aby (Abraham Moritz) Warburg'dur. İkonografi, Warburg'un çalışma alanına giren iki araştırmacı, Fritz Saxl ve Erwin Panofsky tarafından saptanarak düzenlenir (Tükel ve Yüzgüller, 2014: 17).

Aby Warburg'un (1866-1929) çevresindeki akademisyenlerin ikonografik ve ikonolojik yöntemlerinin bütünleştirilmesiyle müzik ikonografisi bağımsız bir disiplin haline gelmeye başlamıştır. Bu disiplin geniş anlamda bir analiz, düşünce tarihinde müzikle ilişkili bir varlık olarak düşünülen ses ve görüntü arasındaki ilişkiyi araştırır.

Aby Warburg'un çalışmalarıyla öncülük ettiği ikonografi yöntemi ilk kez Erwin Panofsky tarafından yazılan 'İkonografi ve İkonoloji' adlı makalede tanımlanmıştır. Panofsky'e göre İkonografi "sanat tarihinin, sanat eserlerinin biçiminden ziyade konusu ya da anlamıyla ilgilenen dalıdır". Kısaca İkonografi, imgelerin betimlenmesiyle ilgilenir. James W.McKinnon'a göre ise ikonografinin temel konusu fikirlerle ilgilidir ve en basit tanımıyla "sanat eserlerindeki konunun tanımlanmasıdır" (Lassetter, 1991: 45).

Panofsky'nin bakış açısına göre sanat yapıtı içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde yani dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durumu vb. olguları ile birlikte ele alınıp incelenmelidir. Ona göre ikonografi, bir sanat yapıtının anlaşılır ve alıcıya iletilebilir olması için gerekli görsel ve imgesel bilgileri toplayan, tanımlayan, tasnif eden ve böylelikle içeriğin anlaşılabilmesine ve sonraki aşamada yani ikonoloji aşamasında ayrıntılı, derin ve tarihsel bir yorumlamaya geçebilmesine zemin hazırlayan bir çözümleme çalışmasıdır.

Metin Sözen ve Uğur Tanyeli ise ikonografiyi, "dinsel içerikli sanat yapıtlarında betimlenen dinsel olay veya kişilerle ilgili tipleşmiş, hatta bir ölçüde standartlaşmış biçim düzenlerini veya kalıplarını inceleyen bilimsel disiplin" olarak tanımlar (Sözen ve Tanyeli, 2007, 112).

Panofsky günümüz sanat tarihi yönteminin de temelini oluşturan üç inceleme düzeyi tasarlamıştır. Bu aşamalardan ilki "ön-ikonografik tanımlama" olarak adlandırılır. Bu, nesneleri en yalın biçimleriyle tanımdır. Yani sanat yapıtının biçim olarak algılanması, çizgi, biçim, renk ve hacim oluşumlarının belli nesneler ya da olaylar olarak tanınmasıdır. İkinci inceleme aşamasını ise "ikonografik çözümleme" olarak adlandırılan aşama sanat yapıtında betimlenmiş olan biçimlerle, tema ve kavramlar arasında bir bağ kurulması, imgelerin çözümlenerek öykü ve alegorilerin saptanma aşamasıdır. Üçüncü inceleme aşaması "ikonolojik yorum"dur ki, bu sanat yapıtının içeriğini ortaya koymak ve değerlendirmektir. Bu aşamada sanat yapıtının olduğu dönemin kültürel niteliklerinin, sanatçının kişiliğinin ve bu kültür ortamının oluşumuna katkıda bulunduğu sanat yapıtının içerdiği "anlam"ın da irdelenmesi gerekmektedir. Böylece, bir sanat yapıtının ikonolojik yorumlanması, bu yapıtı aynı zamanda yaratıldığı çağın kültürünü ve dünya görüşünü, sanatçısının kişiliğini yansıtan bir belge haline de getirmektedir (Tükel veYüzgüller, 2014: 17).

Tarihsel olarak ikonografi ve ikonoloji terimleri değişimli ve aslında net bir zemine oturmadan kullanılmıştır. 20.Yüzyılda yazılmış kaynaklarda bile kavramsal ve yöntemsel olarak çeşitli ikilemlerin ve tartışmaların olduğu gözlemlenmektedir. Fakat bu iki kavramı tanımlarken aralarında bir ayırım yapabilmek mümkündür: “modern anlamda ikonografi, bir sanat eserinin temasını veya konusunu içeren verilerin toplanması, sınıflandırılması ve analiz edilmesidir. Öte yandan ikonoloji, ikonografi ile elde edilen verilerin sonuçlarından başlayarak, bir sanat eserinin varlığının temelini ve tüm anlamını açıklamaya çalışır” (Lash’dan aktaran Saraçoğlu 2019: 27).

Arkeolojik çalışmalarda, antik anıtların konu ve motiflerinin sınıflandırılması sıklıkla ikonografik analizlerle desteklenmiştir. Aynı dönemde, ikonoloji terimi çoğunlukla ikonografi anlamında kullanılmış ve genellikle portrelerin sistematik tanımını ifade etmiştir (Lash, 2017:657).

İkonolojiye yönelik ilk sistematik araştırmaların 16. yüzyılda Roma’da Cesare Ripa tarafından gerçekleştirildiği bilinmektedir. Ripa’nın “Iconologia” adlı eseri, Roma kiliselerindeki sanat yapıtlarının sembolik ve alegorik betimlemelerini ve tanımlamalarını içeren ilk temel kaynaklardan biridir. İlk olarak 1593 yılında resimsiz olarak yayımlanan eser, 1603 yılında üç yüz yeni alegorik tema ve görsellerle birlikte tekrar basılmıştır. Bu çalışma, birçok şair, yazar ve sanatçı için araştırma ve ilham kaynağı olmuş, geniş bir kabul görmüştür (Bredford, 2008: 67). Ripa’nın dini perspektifle geliştirdiği bu yaklaşım, sonraki yıllarda sanat ve kültür tarihi, edebiyat, müzik ve özellikle arkeoloji gibi farklı disiplinlerde çeşitli öncü araştırmacılar tarafından geliştirilerek uygulanmıştır (Lash, 2017: 665).

19. yüzyılın sonlarından itibaren de Morelli, Riegl, Warburg ve Wölfflin sanat tarihinin ilkelerin ortaya koyarak bir anlamda sanat tarihinin kurucuları olmuşlardır. Bu dönem, bir bilim dalı olarak sanat tarihinin temellerinin atıldığı dönemdir (Tükel ve Yüzgüller, 2014: 14).

Modern sanat tarihinin entelektüel gelişiminin izlenmesine ise Heinrich Wölfflin kuşağı ile başlamak gerekir. Çünkü bu kuşağın kuramcıları 20. Yüzyıla girerken sanatın sınırlarını çizmiş, sanat tarihini belli dönemlere ayırmış sanat yapıtlarının ortak özelliklerini saptamaya ve biçimleri incelemeye çalışmışlar, böylece sanat tarihinin bir bilimsel disiplin olabilmesinin temellerini atmışlardır.

Müzik ve resim, kataloglama ve indeksleme sorunlarının ötesine geçen bir bağlamda değerlendirildiğinde, yaratıldıkları ve takdir edildikleri dönemlerin sosyal dokusuna ilişkin büyüleyici ipuçları sağlar. Basitçe söylemek gerekirse, genel olarak sanat, yüksek ve alçak kültür ayırımı yapmaksızın, tarihi ortaya çıkarır ve onu oluşturur. Resim ve müziğin bu geniş

bağlamda incelendiği devam etmekte olan bir çalışmanın ilk değerlendirmesi, ortaya çıkabilecek keşifleri göstermektedir (Baldassarre, 1998: 49).

Batı sanatı özellikle Ortaçağ'da, dinsel olguları daha çok simgesel yoldan vermeyi amaçlamış, böylelikle Ortaçağ Hristiyan sanatı içinde ayrıntılı bir simge ve alegori dili yaratmıştı. Mimarlık yapılarının plan şemalarından, barındırdıkları heykel ve resimlerin sıralanışına kadar her şey simgelere dayalı ikonografik bir düzen içinde ele alınmıştır (Tükel ve Yüzgüller, 2014: 15).

1.2. Müzik İkonografisinin Tanımı ve Gelişimi

Müzik ikonografisi, müzikle ilgili konuların görsel temsiline incelenmesiyle ilgilidir. Başlıca malzemeleri arasında icracıların ve bestecilerin portreleri, enstrümanların illüstrasyonları, müzik yapma ortamları ve müzikal imgelerin metaforik veya alegorik ima amacıyla kullanımı yer alır. Dolayısıyla, himaye, kabul tarihi, sosyal ve entelektüel tarih, felsefe ve estetik konularının yanı sıra organoloji, müzik teorisi, performans pratiği ve bağlamları ve sanatsal tarzlar ve sembolik anlamların incelenmesi gibi daha katı teknik konular da dahil olmak üzere hem müzik hem de görsel sanatlar çalışmaları için önemli bir kaynaktır (Buckley, 1998: 5).

Ortaçağ'da ise müzik yapımının görsel temsilleri, sanatın birçok dalında karşımıza çıkar. Bu temsillerin en bilinen örnekleri resim ve heykel gibi geleneksel sanat formlarında yer alırken, özellikle geç Ortaçağ'da goblen ve vitray gibi daha işlevsel sanat eserlerinde de kayda değer örnekler bulunur. Bu tür görsel malzemeler, sadece müziğin ve enstrümanların tasvirini değil, aynı zamanda dönemin dini, toplumsal ve kültürel dinamiklerini de yansıtır.

On üçüncü yüzyılda Paris'te üretilmiş bir müzik el yazmasında (Floransa, Biblioteca Medicea-Laurenziana, F. 29, fol. 29r), Boethius'un üçlü müzik bölümü, çift bölmeli üç kayıt olarak görselleştirilmiştir. Her defterin sol bölmesinde, Boethius'un *De Institutione Musica*'da tanımladığı üç müzik kategorisinden birine işaret eden kişileştirilmiş Müzik figürü yer alır: *musica mundana* (kozmos imgesiyle temsil edilen kürelerin müziği), *musica kumana* (bir grup şarkıcı tarafından seslendirilen, insan bedeni tarafından üretilen müzik) ve *musica instrumentalis* (bir çalgıcı tarafından temsil edilen, çalgılar tarafından seslendirilen müzik).

Müzik yapımının ve enstrümanların tasvir edildiği en erken Ortaçağ Batı temsillerinden biri, Kral Davut'un arp veya helis çalarken resmedildiği sahnelerdir. Bu tasvirler genellikle Mezmurlar'ın önsözlerinde yer alır ve Davut'un müzisyen olarak sembolik rolünü öne çıkarır. Tezhipli Mezmurlar, erken Ortaçağ boyunca Latin Batı'da müzik ikonografisinin en zengin ve önemli kaynaklarından biri olmuştur. Görsel belgeler olarak bu eserler, müzik yapımının dini

ve kültürel bağlamını temsil etmenin ötesinde, dönemin entelektüel yaşamına dair derin ipuçları sunar. Aynı dönemde İslam sanatında da müzik tasvirleri önemli bir yer tutar. Bu tasvirler arasında genellikle fildişinden yapılmış boynuzlar dikkat çekerken, 13. yüzyıldan itibaren trompet ve ud gibi enstrümanlar daha yaygın hale gelmiştir. İslam sanatındaki bu tasvirler, kültürlerarası etkileşimlerin ve dönemin müzik mirasının zenginliğini gözler önüne serer.

12. yüzyıldan itibaren müzik tasvirleri, sanatın farklı alanlarında daha geniş bir bağlamda görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde yalnızca enstrümanlar ya da müzisyen figürleri değil, aynı zamanda müziğin alegorik, teolojik ve kozmolojik anlamlarını içeren daha karmaşık ikonografik anlatımlar da gelişmeye başlamıştır (Bergeron, 1998: 112). 13. yüzyılda müzik temsilleri, hem seküler hem de kutsal bağlamlarda daha yaygın hale gelmiş ve el yazmaları, vitraylar, duvar resimleri, kilise eşyaları gibi farklı yüzeylerde yer almaya başlamıştır. Bu eğilim, 14. ve 15. yüzyıllarda artarak devam etmiş; özellikle ahşap koro sıralarının alt bölümlerinde yer alan oymalı misericordlarda, müzik sahneleri önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Başlangıçta yalnızca işlevsel amaçlarla tasarlanmış olan misericordlar, zamanla ikonografik anlamlar taşıyan ve özellikle litürjik müzik uygulamalarını resmeden sanatsal yapılar haline gelmiştir. Günümüze ulaşan en eski misericordlardan biri, 1308-1311 yılları arasında inşa edilen Köln Katedrali'ndeki örnektir ve bu yapı, Batı Avrupa'daki erken gotik müzik ikonografisinin önemli bir örneğini teşkil etmektedir (Bergeron, 1998: 118). Frederic Billiet'nin de belirttiği gibi, misericordlar yalnızca işlevsel mimari elemanlar değil, aynı zamanda ilahi icralarına sahne olan izole mekânların görsel zenginliğini yansıtan ve dönemin enstrümantal kültürünü detaylı biçimde belgeleyen ikonografik kaynaklardır.

Ortaçağ'da müziğin, liberal sanatların görsel temsilleri içinde de önemli bir yeri olduğu görülür. Bu tasvirler sıklıkla müziği alegorik biçimde kişileştirir. Chartres Katedrali'nin batı cephesindeki güney portalında bulunan, helis çalan Musica figürü, bu tür temsillerin çarpıcı bir örneğidir. Bu 12. yüzyıl heykeli, müziği soyut bir kavram yerine, tanımlanabilir bir figür olarak sunar ve böylece müzik yapımının kültürel ve entelektüel bağlamını güçlendirir. Benzer bir yaklaşım, 13. yüzyılda Paris'te üretilmiş bir müzik el yazmasında da görülür. Bu el yazmasında Boethius'un müzik teorisi, üç farklı kategoriye ayrılarak görselleştirilmiştir. Bu kategoriler, kürelerin müziği olarak bilinen musica mundana, insan bedeninin uyumu ile ilişkilendirilen musica humana ve enstrümanlarla üretilen musica instrumentalis olarak sıralanır. Bu temsiller, Boethius'un **De Institutione Musica** adlı eserinde yer alan kavramların hem metinsel hem de görsel bir karşılığıdır.

Müzik ikonografik kaynaklarını bilimsel bir amaçla incelemeye yönelik ilk girişimler on sekizinci yüzyıla kadar uzanmaktadır. Örneğin Martin Gerbert (1720-1793), 1774 yılında

Ortaçağ'daki müzik icrası pratikleri üzerine yaptığı çalışmada yazılı belgelere ek olarak görsel kaynakları da kullanmış, otuz yıl sonra ise Guillaume Andre Villoteau (1759-1839), Yunanistan ve Mısır'daki tarihi ve çağdaş müzik pratiklerine odaklanan bir müzik etnografisi çalışmasında görsel kaynaklara başvuran ilk bilim insanı olmuştur. Villoteau'nun başarıları, öncelikle hem organolojik yönlerin hem de müzik icrası pratiklerinin analizi ve yorumlanmasına odaklanan bir müzik ikonografisi araştırma geleneğine aittir. Organoloji ve müzik ikonografisinin bu şekilde bir araya getirilmesi, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın başlarında Fransız müzik ikonografisi araştırmalarında yaygınlaşan müzik ikonograflarının güçlü bir ilgi alanı olmaya devam etmektedir. Ancak yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Fransız müzik ikonografisi, müzikal konuları içeren görsel kaynakları daha sistematik bir şekilde ve müzikolojik ve sanat tarihi konularıyla daha yakından bağlantılı olarak ele almaya başlamıştır. Müzik ikonografisi tarihindeki diğer etkili dal, Aby Warburg (1866-1929) tarafından kurulan ve öncelikle sanat eserlerinin belirli bir dönemin zeitgeist'ini sunan tarihsel belgeler olarak okunabileceği önermesine odaklanan okuldur (Baldassarre, 2010: 9). Warburg'un bu önermesi, sanat ve kültür tarihine olduğu kadar müzik ikonografisine de derin bir teorik katkı sağlamış ve görsel materyallerin tarihsel bağlamda analiz edilmesine yönelik yeni bir anlayışın temelini oluşturmuştur. Warburg'un çevresindeki akademisyenlerin ikonografik ve ikonolojik yöntemlerinin bütünleştirilmesiyle müzik ikonografisi bağımsız bir disiplin haline gelmeye başlamıştır. Bu disiplin geniş anlamda bir analiz, düşünce tarihinde müzikle ilişkili bir varlık olarak düşünülen ses ve görüntü arasındaki ilişkiyi araştırır. Resimler, birbirinin yerine geçen unsurlar olarak anlaşılmıştır.

Müzik ikonografisi araştırmalarında, kullanılan örneklerin çoğunluğunun (yüksek) Batı sanatına ait olmasına rağmen, görsel belgelerin sanatsal değerlerinden bağımsız olarak birincil kaynaklar olarak önem taşıdığı açıkça belirtilmelidir. Müzik ikonografisi, görsel nesnelerin sanatsal değerine değil, bu nesnelerin sunduğu bilginin niteliği ve kapsamına odaklanır. Bu bağlamda, sanat tarihi ve müzikoloji gibi disiplinlerde araştırma kategorileri genellikle eserlerin sanatsal değeri ve yazarlarına güçlü bir vurgu yaparken, müzik ikonografisi, görsel kaynağın ikonografik ve ikonolojik içeriğini analiz etmeyi temel odak noktası olarak benimser.

Bununla birlikte, yüksek kültüre ait olduğu kabul edilen görsel nesnelerin, müzik ikonografisi çalışmalarında hâlâ temel kaynaklar arasında yer aldığı gerçeği inkâr edilemez. Bu yoğunlaşmayı yalnızca elitizm olarak nitelendirmek yanıltıcı olur; zira bu durumun tarihsel ve pratik nedenleri bulunmaktadır. Tarihsel olarak, müzik ikonografisi araştırmaları, özellikle Batı müziği ve sanat eserlerinin baskın olduğu bir dönemde, müzik tarihine dair çalışmalarla yakından bağlantılı bir şekilde gelişmiştir. Bu durum, aynı zamanda metodolojik perspektiflerin

de Batı merkezli yaklaşımlardan etkilenmesine neden olmuştur. Pratik açıdan ise, bu odaklanma, müzeler ve sanat koleksiyonları aracılığıyla kaynak malzemelere kolay erişim imkânının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu erişilebilirlik, müzik ikonografisi araştırmalarının yüksek sanatın analizi ve yorumlanması ile ilişkilendirilmesini güçlendirmiş ve bu ilişkinin sürekliliğini sağlamıştır. Günümüzde de bu etki, müzik ikonografisi çalışmalarının metodolojik yaklaşımlarını ve kaynak kullanımını şekillendirmeye devam etmektedir.

Ortaçağ'daki müzik ikonografisi, sadece müzik yapımının görsel belgelenmesi değil, aynı zamanda müziğin dini, toplumsal ve felsefi anlamlarının sanat yoluyla ifade edilmesidir. Bu temsiller, dönemin entelektüel ve kültürel zenginliğini anlamak için eşsiz bir kaynak sunar. Tezhipli Mezmurlar, misericordlar ve temel sanatların görsel temsilleri gibi eserler, müzik ikonografisinin hem pratik hem de soyut boyutlarını keşfetmek için vazgeçilmezdir (Hourihane, 2017: 945).

Müzik ikonografisi araştırmaları, görsel belgelerin sunduğu bilgilere odaklanırken, tarihsel bağlamda yüksek kültür nesnelerinin araştırmanın temel taşlarından biri olmasını sağlayan koşulları da dikkate alır. Bu durum, disiplinin tarihsel gelişimi ve kaynaklara erişim olanaklarıyla doğrudan ilişkilidir (Baldassarre, (n.d.): 79).

Sanat tarihinde geniş kabul gören ve böylece müzikolojiden sanat tarihine bir teori akışı sağlayan ilk büyük müzik ikonografisi çalışmalarından biri Hammerstein'in 1974 tarihli *Diabolus in musica* adlı kitabıdır. Kitabın doruk noktasını Hieronymus Bosch'un *Müziyenler Cehennemi* tablosunun analizi oluşturmaktadır. Müziğin ikonografisini bağımsız bir araştırma alanı olarak müzikolojiye dâhil etme girişimi, görsel sanatlardan elde edilen kanıtların müzik tarihçisi için yalnızca aksesuar, süsleyici veya açıklayıcı bir unsur olmadığı; aksine doğru anlaşılmadığında müzik ve dönemin müzik anlayışına ilişkin temel ve yeni gerçekleri aktarma potansiyeline sahip olduğu inancına dayanmaktadır.

Bugün bu alan, kültürler arasındaki alışveriş sorusu gibi, mevcut tartışmaların üretken bir parçası olmaya devam etmektedir. Müzik ikonografisinin vaka tarihi, beşeri bilimlerin ortaya çıktığı dönemde, iki disiplin arasındaki alışverişin yeni ve bağımsız bir çalışma alanı ürettiğini göstermektedir. Resimlerin içkin gücü, araştırma alanının kuruluşunun arkasındaki ana itici gücü. Müzikal ikonografi, akademisyenlerin eserleri yeni bir bakış açısıyla ve daha geniş bir ufukla verimli bir şekilde analiz etmelerine yardımcı olmuş, resimleri daha kesin bir şekilde tanımlamalarına, belirli bir kültürel alan içinde bağlamsallaştırmalarına ve böylece müzikolojik uzmanlığı sanat tarihi yaklaşımıyla birleştirerek daha sağlam yorumlar üretmelerine olanak sağlamıştır (Ruccius, 2014: 411).

Müzik ikonografisi hem sanat-tarihi hem de müzikoloji uzmanlığı gerektirir. Her ikisine de sahip olmayan kişi, ister görsel aracın kendine has özelliklerini yanlış değerlendirdiği için, ister gerekli organolojik, terminolojik ya da sosyo-tarihsel bilgiden yoksun olduğu için olsun, analitik zorluklarla karşılaşacaktır.

Görsel sanatlarda enstrümanların ve müzisyenlerin tasvirine odaklanan Müzik ikonografisi imgelerin analizi, betimlenmesi ve kataloglanmasını içerir. Yirminci yüzyılın son yarısında ikonografinin diğer türlerine göre daha yakın zamanda gelişen bu alan temel yayınlarının çoğuna ve kurumsal örgütlenmeye sahne olmuştur. 1 Repertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM) 1971 yılında işbirliğine dayalı bir dernek olarak kurulmuş ve New York Şehir Üniversitesi'ndeki Research Çenter for Music iconography (RCMI) 1984 yılında Barry S. Brooke tarafından kurulmuştur (Hourihane, 2017: 943).

Müzik ve resim, yalnızca kataloglama ve indeksleme süreçlerinin ötesine geçerek değerlendirildiğinde, yaratıldıkları ve takdir edildikleri dönemlerin toplumsal yapısına dair önemli ipuçları sunar. Daha geniş bir perspektifte ele alındığında, sanat, yüksek ve popüler kültür ayrımı gözetmeksizin, tarihsel süreçleri hem yansıtan hem de biçimlendiren bir araç olarak görülmektedir. Resim ve müziğin bu kapsamlı bağlamda incelenmesine yönelik devam eden bir çalışmanın ilk değerlendirmesi, bu disiplinler arası yaklaşımın sunabileceği olası keşiflerin altını çizmektedir (Baldassarre, 1998: 49).

Müzikal ikonografi, ortaya çıktığı dönemde henüz bağımsız bir araştırma alanı olarak adlandırılmamıştı. Daha sonraki alt disiplinlerinden biri olan müzik enstrümanlarının ve tarihsel performans pratiklerinin görsel temsiller yardımıyla yeniden yapılandırılması, başlangıçta organoloji alanında gelişmiştir. “Musikwissenschaft” (müzikoloji) teriminin ortaya çıkışı ve 1826 yılında Almanya'da ilk müzik profesörlüklerinin kurulmasıyla birlikte, müzik ikonografisi alanındaki çalışmalar organoloji içinde daha yaygın hale gelmiştir. Bu bağlamda, Guido Adler'in 1885 tarihli müzikoloji alt disiplinleri sınıflandırmasında, bu tür çalışmalar “Müzik Enstrümanlarının Tarihi” başlığı altında tarihsel bir kategori olarak tanımlanmıştır.

“Müzik ikonografisi” teriminin kullanımı, bu araştırma alanının kademeli olarak kurumsallaşmasına işaret etmektedir. İlk kez 1922 yılında William Barclay Squire, bu terimi müzisyen portrelerinden oluşan bir koleksiyon için kullanmıştır. 1954 yılında Albert G. Hess, bu terimi icra pratiği ve enstrüman rekonstrüksiyonu bağlamında, “önemli bir belgesel kaynak” işlevi görececek bir resim koleksiyonuna atıfta bulunarak genişletmiştir.

1971 yılında Repertoire International d'Iconographie Musicale'nin (RIIM) kurulmasıyla birlikte, müzik ikonografisi açıkça bu alana adanmış ilk bağımsız kurum kimliğini kazanmıştır. O tarihten bu yana, terim ikonografik ve ikonolojik çalışmaların bir birleşimi olarak, daha geniş

kapsamlı bir disiplin şeklinde tanımlanmıştır. Böylelikle, müzik ikonografisi, hem görsel temsillerin analizi hem de tarihsel bağlamda yorumlanması için temel bir araştırma alanı haline gelmiştir. (Ruccius, 2014: 405).

İlerleyen zamanlarda Panofsky, 1939'daki revizyonundan farklı amaçlarla da olsa, Logos makalesinde ikonografi ile ikonoji arasında, “içsel içerik” ile “içsel anlam” arasında önemli bir ayrım yapmıştır. İçerik (ya da konu) “nesneye özgü” bir şeydir, anlam ise bakanın “bireysel üreticinin, bireysel halkın ve bireysel toplulukların eşit ölçüde karakteristik özelliği olan dünyaya yönelik temel bir tutumun kasıtsız ve bilinçaltında açığa çıkması” yoluyla keşfettiği bir şeydir (Patton ve Fernandez, 2022: 68).

Müzik ikonolojisinin başlıca kullanım alanlarından biri, geçmişin performans uygulamalarını ortaya çıkarmaktır. Performans pratiği terimi, icracıların bir enstrümanı nasıl tuttukları, belirli el ve parmak pozisyonları, topluluklarda hangi enstrümanların kullanıldığı ve bunların göreceli yerleşimi gibi yazılı bir notada sabitlenemeyen teknikleri içerir. Performans pratiği, bir performans ortamının hem akustik hem de sosyal yönlerini içerir: yeri (örneğin içeride veya dışarıda); vesilesi (festival, evlilik, vb.); ve izleyicinin boyutu, topluluğu ve davranışı. Resimler, müzik yapımının bu unsurları için kelimelerin sağlayamayacağı kanıtlar sunar. Örneğin, bir orkestrayı tasvir eden bir sanat eseri, her bir parçayı kaç sanatçının çaldığını (puanlamanın belirlenmesinde önemlidir), müzisyenlerin uzamsal düzenini, bir continuo grubunun çalıp çalmadığını ve yapısının ne olduğunu; ve hangi aksesuarların kullanıldığını (müzik sehpaları, sessizler, vb.) gösterecektir. İcra pratiği aynı zamanda müzisyenin sosyal statüsünü ve toplumun besteciye, icracıya ve genel olarak müziğe bakışını da kapsar. Örneğin, kenarları brokarla süslenmiş saten bir üniforma giyen bir saray kemancısının portresi, bize bu icracının toplumdaki statüsü hakkında en azından kısmen bilgi verir. Benzer şekilde, Brueghel'in bir gayda tutan ve diğer köylülerin arasında dans eden bir tovvnsman'ı, çoğu yazılı anlatımda eksik olan birçok özel ayrıntıyı (müziğin ortamı, enstrümanın ayrıntıları vb. hakkında) aktarabilir (Lassetter, 1991: 94).

1.3. İkonografinin yöntemi

Müzik ikonografisi, müzik tarihçiliği ile sanat tarihçiliğini bir araya getiren disiplinlerarası bir alandır. Bu alan, müzikolojinin alt dallarından olan müzik teorisi ve organoloji ile sanat tarihinin ikonografi ve ikonoloji yöntemlerinden beslenir. “Müzik ikonografisi” terimi, Yunanca kökenli iki sözcükten oluşur: “eikōn” (resim) ve “graphein” (betimlemek). Bu alanın temel amacı, görsel sanatlarda yer alan müziksel temsilleri,

ikonografik sembolleri ve çalgı tasvirlerini tarihsel, kültürel ve teorik bağlamlarında analiz etmektedir.

Müzik ikonografisi alanının tarihsel temelleri 18. yüzyıla kadar uzanır. Martin Gerbert (1720–1793), Ortaçağ müzik icrasına ilişkin araştırmalarında hem yazılı belgeleri hem de görsel kaynakları kullanan öncü isimlerden biri olarak kabul edilir. Onu izleyen Guillaume André Villoteau (1759–1839), Mısır'daki müziksel gelenekleri belgelediği etnomüzikolojik çalışmasında görsel malzemeleri etkin bir biçimde kullanan ilk bilim insanlarından biri olmuştur. Bu girişimler, organoloji ve müziksel pratiklerin ikonografik olarak yorumlanmasına yönelik temel yaklaşımları ortaya koymuştur.

20. yüzyılda müzik ikonografisinin kuramsal çerçevesi daha sistematik hale gelmiştir. Reinhold Hammerstein (1910–2010), bu alanı müzikoloji ve sanat tarihinin birleştiği bir kesişim noktası olarak tanımlamış ve müzik ikonografisini işitme ile görme dünyası arasındaki görsel temsil ilişkisi üzerinden ele almıştır. Tilman Seebass (1939–) ise, müzik ikonografisinin disiplinler arası yapısına dikkat çekmiş ve bu alanda çalışan araştırmacıların hem sanat tarihi hem de müzikoloji alanında donanımlı olmaları gerektiğini vurgulamıştır. Emanuel Winternitz, John Walter Hill ve Christian Meyer gibi araştırmacılar da özellikle Ortaçağ ve Rönesans dönemine ait müziksel imgeler üzerine yaptığı çalışmalarda bu yaklaşımı desteklemiştir. Nitekim *müziksel ikonografi*, yalnızca bir betimleme alanı değil, aynı zamanda görsel materyalin kültürel bağlamda kavramsallaştırıldığı bir yorum alanı olarak da değerlendirilmiştir (Seebass, 1986'dan aktaran Sunar, 2020: 36).

Müzik ikonografisi çalışmalarında kullanılan temel yaklaşım, sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin (1892–1968) geliştirdiği ikonografik analiz yöntemine dayanmaktadır. Panofsky'nin yöntemi, sanat eserlerinin üç aşamalı analizine olanak tanır: ön-ikonografik betimleme, ikonografik analiz ve ikonolojik yorumlama. Bu sistematik yapı, yalnızca sanatsal formun yüzeydeki estetik boyutunu değil, aynı zamanda eserin tarihsel, kültürel ve entelektüel bağlamlarını da değerlendirmeye olanak tanır.

Ön-ikonografik betimleme aşamasında, eserde yer alan figürler, nesneler ve durumlar doğrudan gözlem yoluyla tanımlanır. İkonografik analiz ise bu görsel öğelerin geleneksel anlamlarını, dini ve mitolojik bağlamlarını ortaya koyar. Son aşama olan ikonolojik yorumlama ise sanat eserinin içsel anlamına, kültürel, sosyal ve felsefi yapısına odaklanır. Panofsky'nin bu yaklaşımı, sembollerin tarihsel ve toplumsal arka planını göz önünde bulundurarak, sanatın yalnızca biçimsel değil aynı zamanda anlam yüklü bir dil olduğunu ortaya koyar.

Panofsky'nin ikonografik yöntemini benimseyen araştırmacılar, müzik ikonografisi alanında da bu yöntemi kullanarak çalgı tasvirleri, ilahi figürlerle müzik ilişkisi, melekler,

azizler ve Meryem Ana gibi dini karakterlerin müzikle olan ilişkisini analiz etmişlerdir. Bu yaklaşım sayesinde müzik, yalnızca işitsel değil aynı zamanda görsel kültürün bir parçası olarak incelenmiştir.

Sonuç olarak, müzik ikonografisi, görsel temsiller yoluyla müzik tarihine ışık tutan, disiplinlerarası bir bilim dalı olarak önem kazanmıştır. Panofsky'nin yöntemiyle derinleşen bu alan, hem ikonolojik hem de müzikolojik analizleri birleştirerek tarihsel müzik kültürünün daha bütüncül anlaşılmasına katkıda bulunmaktadır.

1.3.1. Ön- İkonografik İnceleme (Birincil veya Doğal Anlam)

Erwin Panofsky'nin ikonografik analiz yöntemi, sanat eserlerinin anlamlarını keşfetmek için sistematik bir yaklaşım sunar. Bu yöntemin ilk adımı olan ön-ikonografik betimleme, bir sanat eserinin yüzeydeki görsel unsurlarını anlamaya yönelik temel bir süreçtir. Bu aşama, bir eserin birincil veya doğal anlamını ele alır ve eser üzerindeki olgusal öznelerin (örneğin insanlar, hayvanlar, nesneler) yanı sıra bu öznelerin oluşturduğu ilişkileri (durumlar ya da olaylar) tanımlamaya odaklanır. Panofsky, bu unsurları “saf formlar” olarak tanımlamış ve bu saf formların, sanat eserinin sanatsal motifler dünyasını oluşturduğunu ifade etmiştir. Ön-ikonografik betimleme, eserin görsel unsurlarının en temel düzeyde tanınmasını hedefler. Bu süreç, tarihsel veya kültürel bağlamdan bağımsız olarak, yalnızca eserin görsel unsurlarına odaklanır. Bir sanat eserini anlamak için bu aşamada günlük yaşamdan edinilmiş pratik deneyim ve nesnelere aşinalık yeterlidir. Örneğin, bir Çarmıha Gerilme sahnesini ele alırken, eserin kültürel ya da dini bağlamına girmeden önce, bir haça çivilenmiş bir figür ve çevresindeki diğer figürler gibi görsel unsurlar betimlenir. Bu betimleme, herhangi bir sembolik ya da derin anlam çözümlemesine başlamadan önce, eserin yüzeydeki unsurlarını net bir şekilde tanımlama amacı taşır (Panofsky, 1939: 20).

Bu aşama, sanat eserinin temel yapısının kavranmasına olanak tanır. Sanatçının kullandığı figürler, nesneler, renkler ve kompozisyon unsurları, bu bağlamda yalnızca fiziksel varlıklar olarak tanımlanır. Örneğin, bir ressamın portresinde yer alan bir çiçek, bu aşamada yalnızca bir bitki olarak algılanır ve herhangi bir sembolik anlam yüklenmez. Bu süreç, sanat eserinin doğrudan görsel öğelerine odaklanarak, daha derin analizlere zemin hazırlar (Panofsky, 1996: 5).

Panofsky, ön-ikonografik betimleme sürecinde olgusal ve dışavurumcu unsurları birbirinden ayırmayı vurgulamıştır. Olgusal unsurlar, insan figürleri, hayvanlar, nesneler ve bunların fiziksel ilişkilerini içerir. Örneğin, bir tablodaki sandalye, masa ya da bir kitabın varlığı, bu unsurlar arasında sayılabilir. Dışavurumcu unsurlar ise jestler, duruşlar ve atmosfer

gibi, sahnedeki duygusal veya dramatik ifadeleri yansıtan görsel ipuçlarını kapsar. Bu ayrım, eserin yüzeydeki görsel formlarını anlamak için kritik bir rol oynar (Elsner ve Lorenz, 2012: 492).

Bu unsurların tanımlanması, yalnızca eserin yüzeysel yapısını analiz etmekle sınırlı kalmaz, aynı zamanda daha derin bir ikonografik ve ikonolojik inceleme için bir temel oluşturur. Bu aşamada pratik deneyim, yani bireyin günlük yaşamda karşılaştığı görsel motifler ve biçimlere aşinalığı önemli bir rol oynar. Ancak Panofsky, yanlış yorumlamaları önlemek adına, bu sürecin tarihsel bağlamla zenginleştirilmesi gerektiğini de vurgulamıştır.

Ön-ikonografik betimleme sürecini somutlaştırmak için bir Çarmıha Gerilme sahnesi örneği ele alınabilir. Bu tür bir sahnede, ilk adım, haça gerilmiş bir figürü ve çevresindeki diğer figürleri betimlemektir. Haç, insan figürleri, belki bir manzara ya da bir şehir arka planı, bu aşamada tanımlanması gereken temel unsurlardır. Eserin kültürel veya dini bağlamına dair bir yorum yapılmaz; yalnızca görünen unsurlar ve bunların fiziksel özellikleri üzerinde durulur. Bu, eserin doğal biçimlerini tanımlayarak, daha derin bir analiz için sağlam bir temel oluşturur.

Benzer şekilde, bir portreyi ele alırken, figürün duruşu, kıyafetleri, arka plandaki nesneler ve bunların düzenlenişi ön-ikonografik betimleme sürecinin bir parçasıdır. Örneğin, bir ressamın bir çiçeği resmetmesi, bu aşamada yalnızca çiçeğin fiziksel varlığı olarak değerlendirilir; sembolik veya kültürel anlamları bu aşamada analiz edilmez (Baldassarre, 2000: 34).

Ön-ikonografik betimleme, bir sanat eserini anlamak için temel bir adım olsa da, bu süreç tek başına eserin daha derin anlamlarını çözümlmek için yeterli değildir. Ancak, görsel unsurların doğru bir şekilde tanımlanması, yanlış yorumlamaları önler ve ikonografik ve ikonolojik analiz için gerekli altyapıyı sağlar. Bu aşama, tarihsel bağlam veya kültürel arka plana girmeden önce, sanat eserinin fiziksel varlıklarının sistematik bir şekilde tanınmasını mümkün kılar. Panofsky'ye göre, bu adım, görsel unsurların “saf formlar” olarak algılanması ve tanımlanmasını içermesi açısından, ikonografik ve ikonolojik incelemelerin temel taşıdır.

Bu bilgiler ışığında ön-ikonografik betimleme, bir sanat eserinin yüzeydeki görsel unsurlarını anlamaya yönelik bir başlangıç noktasıdır. Bu aşama, sanat eserinin derin sembolik anlamlarına ulaşmadan önce, görsel motiflerin tanınmasını ve doğru bir şekilde bağlamlandırılmasını sağlar. Panofsky'nin metodolojisi çerçevesinde bu süreç, pratik deneyime dayalı bir analiz yöntemi sunar ve sanat eserlerinin kapsamlı bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanır.

1.3.2. İkonografik Analiz (İkincil veya Uzlaşım Sal Anlam)

Sanat eserlerinin anlamını çözümleme sürecinde, ikonografik analiz, Panofsky'nin yöntemine göre ikinci aşamayı oluşturur. Bu aşama, bir sanat eserinin ikincil ya da geleneksel anlamını araştırarak, eserde yer alan motiflerin, sembollerin ve kompozisyonların tarihsel, dini veya kültürel bağlam içinde nasıl anlamlandırıldığını inceler. İkonografik analiz, görsel unsurların yalnızca fiziksel varlıkları olarak tanımlanmasının ötesine geçerek, bu unsurların taşıdığı anlamları ve geleneksel bağlamlarını ortaya çıkarır. Bu süreçte, sanat eserinin yaratıldığı dönemin kültürel, tarihsel ve toplumsal koşulları büyük bir önem taşır.

İkonografik analiz, bir sanat eserindeki figürler, olaylar ve sembolleri yorumlayarak, bunları belirli bir kültürel veya tarihsel bağlama yerleştirmeyi hedefler. Bu aşamada, görsel unsurların ifade ettiği temalar ve kavramlar analiz edilir. Semboller ve motifler, genellikle eski metinler, mitolojik hikâyeler, dini öğretiler veya toplumsal gelenekler ışığında yorumlanır. Örneğin, bir tablo veya heykeldeki Madonna figürü, Hristiyanlık bağlamında Meryem Ana'yı temsil ederken, yanında resmedilmiş bir güvercin Kutsal Ruh'u simgeler. Benzer şekilde, bir aslan figürü, Batı sanatında genellikle güç ve cesareti temsil ederken, Doğu sanatında koruyucu bir varlık olarak farklı bir sembolik anlama sahip olabilir (Elsner ve Lorenz, 2012: 498).

Bu analiz, sanat eserlerinin yalnızca estetik değerlerini değil, aynı zamanda kültürel işlevlerini ve tarihsel bağlamlarını da anlamaya yönelik disiplinlerarası bir yaklaşımı gerektirir. Sembollerin ve motiflerin tarihsel anlamlarını çözümlemek için edebi ve kültürel kaynaklara aşinalık kritik bir rol oynar. Bu aşama, bir sanat eserinin yaratıldığı dönemin entelektüel ve toplumsal koşullarını incelemeyi de içerir.

İkonografik analiz, genellikle sanat eserlerindeki görsel unsurları tanımlamak ve anlamlandırmak için yazılı metinlere, sözlü geleneklere veya tarihsel kaynaklara başvurur (Panofsky, 1955: 29; Gombrich, 1972: 45). Bu sürecin amacı, görsel motiflerin ve kompozisyonların, eserin yaratıldığı dönemdeki toplumsal ve kültürel işlevini ortaya koymaktır. Örneğin, Çarmıha Gerilme sahnesini ele aldığımızda, bu sahnedeki görsel unsurların anlamını çözümlemek için İncil gibi dini metinler rehber olarak kullanılabilir (Janson, 1995: 102).

Panofsky (1955: 32), ikonografik analiz sürecinde, görsel unsurların tarihsel ve kültürel bağlamlarını çözümlemenin önemini vurgular. Bu süreçte kullanılan semboller ve kompozisyonlar, sanatçının yaşadığı dönemin toplumsal değerlerini, entelektüel birikimini ve dini inançlarını yansıtır. Örneğin, bir sanat eserinde kullanılan bir zeytin dalı barışı, bir yılan figürü ise tehlike veya kötülüğü sembolize edebilir. Bu tür semboller, farklı kültürel bağlamlarda farklı anlamlar taşıyabilir (Gombrich, 1972: 48). İkonografik analiz, bu

sembollerin tarihsel anlamlarını ve farklı kültürlerdeki kullanım biçimlerini inceleyerek, eserin daha geniş bir bağlamda yorumlanmasını sağlar.

Örneğin, Batı sanatında sıkça kullanılan kuğu figürü, Antik Yunan mitolojisinde güzellik ve zarafeti temsil ederken, Hristiyan ikonografisinde genellikle saflık ve manevi yenilenme ile ilişkilendirilir (Panofsky, 1955: 36; Baxandall, 1988: 54). Bu sembolün farklı bağlamlarda taşıdığı anlamlar, ikonografik analizin kapsamını genişletir ve sanat eserinin yaratıldığı dönemin entelektüel ve kültürel zenginliğini anlamamıza yardımcı olur.

Bir sanat eserinde yer alan görsel unsurları ikonografik olarak analiz etmek, yalnızca bu unsurların fiziksel varlıklarını tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda bu unsurların tarihsel ve kültürel bağlamlarını anlamayı da içerir. Örneğin, bir Madonna ve Çocuk tablosunda, Meryem Ana'nın mavi bir pelerin giymesi, onun saflığını ve ilahi anneyi temsil eder. Bunun yanı sıra, tabloda bir güvercin figürünün yer alması, Hristiyanlıkta Kutsal Ruh'un varlığını ifade eder. Bu semboller, eserin dini bağlamını anlamlandırmamızı sağlar ve eserde yer alan unsurların yalnızca görsel birer motif değil, aynı zamanda derin sembolik anlamlar taşıyan unsurlar olduğunu ortaya koyar.

İkonografik analiz, bir sanat eserinin ikincil ya da geleneksel anlamlarını çözümleyerek, bu eserin tarihsel ve kültürel bağlamdaki yerini anlamayı mümkün kılar. Panofsky'nin metodolojisine göre bu süreç, sanat eserindeki sembolleri, temaları ve anlatıları analiz ederek, eserin daha geniş bir toplumsal ve entelektüel bağlama oturtulmasını sağlar. Bu analiz, yalnızca sanat eserinin görsel unsurlarını tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda bu unsurların tarihsel ve kültürel bağlamlarını araştırarak, eserin taşıdığı anlamı derinleştirir. İkonografik analiz, sanat tarihi çalışmalarında vazgeçilmez bir araç olarak, görsel sanatların tarihsel ve kültürel işlevlerini anlamamıza önemli katkılar sunar.

1.3.3. İkonolojik İnceleme

Erwin Panofsky'nin ikonografik analiz yöntemi, sanat eserlerinin derin anlamlarını çözümlemek amacıyla üç aşamalı bir yaklaşım önerir. Bu yöntem, ön-ikonografik betimleme ve ikonografik analiz aşamalarından sonra en yüksek seviyeye, yani “ikonolojik yorumlama”ya ulaşır. İkonolojik yorumlama, sanat eserinin yalnızca yüzeysel ya da sembolik unsurlarını değil, aynı zamanda yaratıldığı dönemin tarihsel, kültürel ve ideolojik bağlamını incelemeyi amaçlar. Bu süreçte, sanat eserleri, bir dönemin felsefi, dini ve toplumsal yapılarıyla ilişkilendirilir ve eserin içsel anlamına ulaşılmaya çalışılır.

Panofsky'ye göre ikonolojik yorumlama, bir sanat eserinin “içsel anlamını ya da içeriğini” keşfetmeye yönelik bir süreçtir. Bu aşama, yalnızca eserdeki motiflerin veya

sembollerin tanımlanmasıyla sınırlı değildir; aynı zamanda bu motiflerin dönemin entelektüel ve kültürel atmosferiyle nasıl bir bağ kurduğunu anlamayı gerektirir. Panofsky, bu süreci açıklarken, bir sanat eserinin yaratıcılarının düşüncelerini ve eserlerin içsel anlamlarını dönemin zeitgeist'i (zamanın ruhu) çerçevesinde ele almanın önemini vurgular (Panofsky, 1972, 18).

Bu aşamada sanat eseri, yalnızca bireysel bir yaratım değil, aynı zamanda bir dönemin düşünsel ve toplumsal ifadelerini yansıtan bir araç olarak değerlendirilir. İkonolojik yorumlama, hem sanatçının bireysel niyetlerini hem de sanat eserini şekillendiren daha geniş toplumsal, felsefi ve dini bağlamları anlamaya çalışır. Bu bağlamda, Panofsky'nin metodolojisi, sanat eserlerini hem yaratıcılarının hem de içinde bulundukları kültürel bağlamın bir ürünü olarak ele alır.

İkonolojik yorumlama, genellikle “sentetik sezgi” olarak adlandırılan bir yaklaşıma dayanır. Bu süreç, sanat eserinin anlamını tarihsel ve kültürel bağlamda yorumlamak için hem analitik hem de sezgisel bir anlayışı birleştirir. Bu yöntemin, bir eseri dönemin ideolojik yapıları ve kültürel değerleri ışığında değerlendirdiğini belirtir (Lash, 1996: 662-664). Panofsky'nin ikonolojik yaklaşımı, bir sanat eserini yalnızca yüzeysel bir görsel temsil olarak değil, aynı zamanda daha geniş bir kültürel ve entelektüel bağlam içinde yorumlamayı mümkün kılar.

Örneğin, Rönesans dönemi resimlerindeki figürlerin anatomik doğruluğu, yalnızca bir teknik başarı olarak değerlendirilmemelidir. Bu tür betimlemeler, aynı zamanda dönemin hümanist düşüncelerini ve insan merkezli felsefi anlayışını yansıtır (Kemp, 1990: 58). Bu bağlamda, bir eserin ikonolojik yorumu, onu şekillendiren felsefi ve entelektüel bağlamın derin bir analizini gerektirir (Gombrich, 1972: 67).

Bir Çarmıha Gerilme sahnesini ele aldığımızda, ikonolojik yorumlama, bu sahnenin dini ve toplumsal bağlamlarını anlamayı içerir. Ön-ikonografik betimleme sürecinde, bir haça çivilenmiş bir figürün varlığı tespit edilirken (Panofsky, 1955: 29), ikonografik analiz bu figürün İsa'yı temsil ettiğini ve sahnenin İncil anlatılarına dayandığını ortaya koyar (Baldassarre, n.d.: 83). İkonolojik yorumlama ise bu sahnenin, dönemin dini inançları ve toplumsal değerleriyle nasıl bir ilişki kurduğunu inceler (Kemp, 1990: 62). Örneğin, 15. yüzyıl Avrupa'sında bir Çarmıha Gerilme tasviri, yalnızca Hristiyanlık inancını değil, aynı zamanda dönemin insanın acı çekme ve kurtuluş anlayışını yansıtır (Gombrich, 1972: 70). Bu, eserin hem dini hem de felsefi bağlamdaki anlamını derinleştirir.

Panofsky'nin metodolojisinde, ikonolojik yorumlama süreci, bir sanat eserinin, yaratıldığı dönemin entelektüel atmosferiyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu anlamayı gerektirir. Örneğin, Rönesans resimlerinde görülen perspektif kullanımının yalnızca teknik bir yenilik

olarak değil, aynı zamanda dönemin bireycilik ve bilimsel merak gibi hümanist değerlerini yansıtan bir unsur olarak değerlendirilmesi gerekir. Bu, sanatın bir dönemin zeitgeist'ini nasıl yansıttığını ve dönemin ideolojik yapılarıyla nasıl şekillendiğini anlamamıza yardımcı olur.

İkonolojik yorumlama, bir sanat eserinin derinlemesine anlaşılmasını sağlayan bir analiz aşamasıdır. Bu süreç, bir eserin yalnızca yüzeysel anlamlarını değil, aynı zamanda onu şekillendiren tarihsel, kültürel ve ideolojik bağlamları da dikkate alır. Panofsky'nin ikonolojik yaklaşımı, sanat eserlerini, yaratıldıkları dönemin toplumsal ve entelektüel değerlerinin bir yansıması olarak ele alır. Bu yöntem, sanat tarihinin disiplinlerarası bir çerçevede incelenmesine katkıda bulunarak, sanat eserlerinin daha geniş kültürel ve tarihsel bağlamda nasıl anlamlandırılabilceğini göstermektedir ([http-1](http://1)).

1.4. Ortaçağ'da Enstrümanların İkonografik Temsili

Müzik ikonografisi çalışmaları, ilk olarak Rönesans döneminde, antik kültürlerle duyulan ilgi doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Bu alandaki ilk girişimler, mitolojik kaynaklarda müzikle ilişkili alegorik motifleri araştıran hümanist bilginlerin çalışmalarıyla şekillenmiştir. Özellikle Musalar, Apollon, Orpheus, Venüs ve Merkür'ün çocukları gibi figürler ile hayvan müzisyenler gibi mitolojik sahneler, sanat eserlerinde sıkça temsil edilen temalar olmuştur. Bu ikonografik yaklaşımlar, sanat tarihinin yanı sıra müzikolojik araştırmalara da yön vermiştir (Winternitz, 1979: 21).

Vincenzo Galilei'nin *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) adlı eseri, Antik Yunan müziğinin teorik temellerine ve bu temsillerin Rönesans dönemi müzik anlayışı üzerindeki etkisine dikkat çeken önemli bir örnektir. Benzer biçimde, Cesare Ripa'nın *Iconologia* (1593) adlı eseri, müzik dahil olmak üzere çok sayıda soyut kavramın alegorik temsilleri üzerine sistematik görsel açıklamalar içermekte ve sanatçılar tarafından sıklıkla bir kaynak olarak kullanılmaktadır (Seebass, 1986: 41).

Bu dönemde Raphael gibi sanatçılar da klasik dünyaya ait motiflere yönelmiş, antik heykel ve lahitleri inceleyerek eserlerine entegre etmiştir. Örneğin Raphael'in *Parnassus* freskindeki müziksel sahnelerde Roma dönemine ait Musalar lahdinde yer alan enstrümanlardan ilham aldığı bilinmektedir (Bergeron, 1998: 62). Bu tür görsel alıntılar, 17. yüzyılda müzik aletleri ve icra pratikleri üzerine çalışan bilim insanları için büyük bir bilgi kaynağı haline gelmiştir. Özellikle Michael Praetorius (*Syntagma Musicum*, 1619), Marin Mersenne (*Harmonie Universelle*, 1637) ve Filippo Bonanni (*Gabinetto Armonico*, 1722) gibi isimler, hem antik hem çağdaş ikonografik belgelerden faydalanarak müzik aletlerini detaylı biçimde kataloglamışlardır.

Bu alışmalar, günümüze ulaşamayan veya eksik kalan enstrümanların rekonstrüksiyonu ve dönem müzik pratiğinin yeniden inşası için vazgeçilmez kaynaklar sunmuştur (Lasocki, 2006: 15). Böylelikle ikonografi, sadece sanat tarihi değil, aynı zamanda müzik tarihi, performans araştırmaları ve çalgı bilimi açısından da merkezi bir disiplinlerarası alan haline gelmiştir.

İkonografik materyal koleksiyonları, Rousseau ve Burney gibi 18. yüzyıl antikacıları tarafından kapsamlı bir şekilde araştırılan antik dünya, Mısır, Yakın Doğu, Yunanistan ve Roma'daki müzik uygulamaları hakkında bilgi için özellikle zengin bir kaynak sağlamıştır. Modern zamanlarda, 19. yüzyılın sonlarından itibaren nadir kitapların tıpkıbasımlarının yapılması ve yeniden basılması sayesinde daha sistematik araştırmalar mümkün olmuştur. Buhle, Kinsky, Galpin, Schlesinger, Panum, Ltgendorff, Sachs, Winternitz, Harrison ve Rimmer, Montagu, Remnant, Steger, Bachmann, Seebass, Hammerstein, McKinnon, Brown, Salmen gibi organoloji ve ikonografi üzerine önemli eserler ortaya çıkmıştır (Buckley, 1998: 6).

Ortaçağ döneminin büyük bir kısmında neredeyse hiç enstrümantal müzik günümüze ulaşmamıştır, bunun nedeni alışılmadık olmasından değil, geleneksel olarak yazılı hale getirilmemesinden kaynaklanmaktadır. algıcılar hem içeride hem de dışarıda her yerde bulunurdu ve özellikle ziyafetler ve tören alayları gibi şenliklerde ne çıkarlardı. Tek başlarına ya da gruplar halinde çalınan algılar dansa ve farklı türlerde şarkı söylemeye eşlik ederdi. Bir algı, sadece bir fiğrn müzisyen olduğunu belirtmek için sembolik bir nitelik olarak işlev görebilirdi. Buna ek olarak, Kral Davut'un ortak özelliği olan arp gibi bazı enstrümanların figuratif çağrışımları vardı. Genel olarak, enstrüman imgeleri dini bağlamalarda çok katmanlı sembolizm ile bir dizi anlama sahipti. Kutsal sanatta enstrümanların birçok temsili Mezmur 150'deki bir ayete dayanmaktadır: “Onu trampet sesiyle vn, Onu mezmur ve arp ile vn. Onu timbrel ve koro ile vn: Onu yaylılar ve orglarla vn. Onu yüksek sesli zillerle vn.” On dördüncü yüzyıl sonu Venedik'inden Bakire'nin Taç Giyme Töreni diptiğinin sağ yaprağında görüldüğü gibi, bu metinde bahsedilen enstrümanlar sıklıkla bir arada temsil edilir. Ortaçağ'ın sonlarında, müzik performansının giderek profesyonelleşmesiyle birlikte seküler müzisyenlerin görsel sanatlardaki varlığı da artmıştır. Birçok müzisyen imgesi, müzisyenlerin yaşadıkları şehirlerdeki ve saraylardaki sosyal konumlarını temsil etmekte ve ifade etmektedir (Hourihane, 2017: 945).

İncil'den ayetleri gösteren çalgı resimlerine ek olarak, bazı çalgı tasvirleri teoloji ve İncil tefsirinden etkilenmiştir. Cluny'deki üçüncü manastır kilisesinin (1095'te adanmıştır) yarım daire şeklindeki sütün başlıklarından birinde, plainchant'ta kullanılan kilise modlarına atıfta bulunan yazıtlarla birlikte enstrüman çalan müzisyenler tasvir edilmiştir.- Bir yüzde, Kuzey

Avrupa'nın en eski ud görüntüsü olabilecek bir şey sunulmaktadır. Bir başka yüzde ise lir ve arpın özelliklerini birleştiren bir enstrüman tasvir edilmiştir ki bu gerçekçi olmayan bir enstrüman tasviridir, ancak farklı formların tamamen sembolik bir karışımı olması amaçlanmış olabilir. Üflemeli çalgılar genellikle ziyafet, alay ve müjdecilerin trompet çaldığı laik şenlik sahnelerinde temsil edilmiştir. Aziz Michel de Cuxa'daki manastırda bulunan ve şu anda Manastırlar Müzesi'nde yer alan sütun başlıklarından birinde çıplak, dans eden bir borazancının tasviri, Ortaçağ eğlencecileri tarafından icra edilen seküler müziği çağrıştırmaktadır

Müzik yapımının ve enstrüman tasvirlerinin en eski Ortaçağ Batı temsilleri, Kral Davut'un ya arpyla (ve bazen helisiyle) tek başına ya da diğer müzisyenlerle birlikte, genellikle Mezmurlar'ın önsözlerinde yer alan resimleridir. Tezhipli Mezmurlar, erken Ortaçağ'da Latin Batı'da müzik ikonografisi için en zengin tek kaynaktır.- Aynı dönemin İslam sanatı, genellikle fil dışından yapılmış boynuzlar olarak tanımlanan çok sayıda üflemeli çalgı tasviri içerir; on üçüncü yüzyıldan itibaren trompet ve ud daha yaygındır.- On ikinci yüzyıla gelindiğinde, müzik tasviri tüm sanatlara daha geniş bir bağlamda nüfuz etmiş ve daha karmaşık anlamlar kazanmıştır. On üçüncü yüzyılda hem seküler hem de kutsal, farklı boyutlarda ve hemen hemen her tür nesne ve yüzeyde müzik temsilleri çoğaldı; bu yaygınlık on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda da devam etti ve hatta arttı (Hourihane, 2017: 945).

Organoloji ile müzik ikonografisinin bu entegrasyonu, 19. ve 20. yüzyılın başlarında Fransız müzik ikonografisi araştırmalarında yaygın bir yaklaşım haline gelmiştir. Bununla birlikte, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Fransız müzik ikonografisi, müzikal temaları içeren görsel kaynakları daha sistematik bir yöntemle incelemiş ve bu analizleri müzikoloji ve sanat tarihi bağlamında daha yakın bir ilişki içinde ele almıştır.

Schrade'ye göre bu yöntem sadece modları görselleştirmenin bir yolu değildi. Onları, ortaya çıktıkları dönemde yaygın olan müzik anlayışının bir sembolü olarak anlamıştır. Bu nedenle, sadece müzik teorisiyle değil, aynı zamanda temsil biçimleri ve sembolik içerikleriyle de yoğun bir şekilde ilgilenmiştir. Örneğin ikinci mod bir kadın figürü olarak tasvir edilmiştir. Kadın zilleri çalarken vücudu hafifçe sola doğru eğilmiştir. Schrade bunun melodia anfracta'yı sembolize eden vexationes'i temsil etmek için yapıldığını iddia eder. Çağdaş müzik teorisine göre bu, Arezzo'lu Guido'nun da belirttiği gibi sıçramalar (anfractis) içeren ikinci kilise modunda bir melodi anlamına gelir. “Schrade müzik teorisindeki uzmanlığını kullanarak kadın figürünün duruşunu ikna edici bir şekilde figura anfracta olarak yorumlamıştır” (Ruccius, 2014: 411).

İKİNCİ BÖLÜM

İTALYAN RESİM SANATI

2.1. İtalyan Resim Sanatının Temelleri ve Gelişimi

İtalyan resim sanatının erken Orta Çağ ile karşılaştırılması, biçimsel, teknik ve ikonografik öğeler açısından belirgin farklılıkları ortaya koymaktadır. Özellikle 15. yüzyıldan itibaren Avrupa sanatında epistemolojik ve estetik tutumların yeniden tanımlandığı bir anlayış gözlemlenmektedir. Bu dönem, sadece sanatsal üretimin değişime uğradığı bir süreç değil, aynı zamanda sanat anlayışlarının toplumsal, siyasal ve kültürel yapılarla olan karşılıklı etkileşimini gösteren bir dönemeçtir (Pacini, 2019: 5).

Erken dönem İtalyan resim anlayışı, dini temaları ön planda tutan Bizans mozaiklerinin katı kompozisyonlarından yoğun olarak etkilenmiştir. Bu etki, sanat eserlerine maneviyat ve sembolizm kazandırmıştır.

13. yüzyılda Cimabue ve Giotto gibi sanatçılar, figüratif derinlik sağlamayı amaç edinmiş ve duygusal ifadeyi esas alarak Rönesans'ın ilk temellerini atmışlardır.

Bu sanatçılar, Bizans etkisinden sıyrılarak daha natüralist bir üsluba yönelmişlerdir (Kleiner, 2016: 456).

İtalyan resim sanatının gelişiminde doğrusal perspektif anlayışı ve chiaroscuro gibi tekniklerin harmanlanması önemli bir rol oynamıştır. Bu teknikler, sanat eserlerinde üç boyutlu bir algı yaratmayı mümkün kılmıştır. Öklidyen geometri ve perspektif anlayışı, insan gözünün kavrayamadığı olguları taklit etmekten öte, görsel gerçekliği somutlaştırmayı amaçlamıştır. Orta Çağ Avrupa'sı, bu geometrik anlayışı Tanrı'nın görüşüyle özdeşleştirerek, görsel gerçekliği somutlaştırmak açısından bir referans noktası olarak kabul etmiştir (Kline, 2008: 12).

Doğrusal perspektif, bu dönemde sadece simgesel değil, aynı zamanda maddeyi doğru bir şekilde yeniden üretmeyi sağlamak amacıyla da kullanılmıştır. Bu teknik, belirli bir modelden üç boyutlu bir kopya yapılabilmesini mümkün kılmıştır (Nettekoven, 2024: 78).

İlk Rönesans gözlemcileri, doğrusal perspektifi bir mucize olarak nitelendirmiş ve Tanrı'nın dokunuşu olarak tanımlamışlardır. Bu teknik, Batı Rönesans sanat anlayışının Batılı olmayan kültürler üzerinde etkili olmasının temel sebeplerinden biri olarak kabul edilmektedir. Doğrusal perspektifin simgesel anlatılara göre daha gerçekçi bir görsel algı deneyimi sunması, farklı kültürler arasında da popülerlik kazanmasına neden olmuştur (Panofsky, 1991: 67).

E.H. Gombrich, doğrusal perspektifin kimi yönleriyle gerçek dışı kabul edilebileceğini, ancak buna rağmen insanlarda gerçeğe yakın imgeler üretme arzusunu tetikleyen güçlü bir araç olduğunu belirtmiştir (Seddik, 2019: 45). Bu bağlamda, dönemin resim anlayışındaki değişim, farklı kültürlerin görsel algılarını dönüştüren doğal bir sürecin yansıması olarak

değerlendirilebilir. Gombrich'e göre, sanat tarihi ile bilim tarihi eşzamanlı ilerler. Bu paralellik, özellikle İtalyan sanatında açıkça görülmektedir. İtalyan ressamların perspektif anlayışındaki değişim, sadece Antik Yunan geometrisine dayanmaz; aynı zamanda Orta Çağ'ın yüzeysel ve derinlikten yoksun tasvir anlayışından uzaklaşıp mekânı üç boyutlu algılamaya yönelik bir dönüşüm içerir. Giotto ve Brunelleschi'nin perspektif kuramları, sadece sanatsal değil, aynı zamanda mühendislik ve mimarlık alanlarında da etkili olmuştur. Brunelleschi'nin geliştirdiği doğrusal perspektif, özellikle şehir planlaması ve mimari tasarımda kullanılmış, Floransa Katedrali'nin kubbesi bu anlayışın önemli bir simgesi haline gelmiştir (Kleiner, 2016: 470).

Leon Battista Alberti, perspektif kurallarını formüle eden bir hümanist olarak, mimarların ve ressamların bakış açıları arasındaki farklara dikkat çekmiş ve Brunelleschi'nin resimsel anlayışından etkilenmemeleri gerektiğini belirtmiştir. Alberti, ressamların gölgeleme ve çizgiler aracılığıyla figürlerin ön plana çıkarılmasını vurgulamış ve sanatçıların doğru açıları koruyarak ölçüm yapmalarının gerekliliğini savunmuştur. Alberti'nin bu görüşleri, sanat ve mühendislik arasındaki ilişkiyi ve her iki alanın birbirini nasıl dönüştürdüğünü anlamamızda önemli bir katkı sağlamaktadır (Alberti, 1435: 58).

Rönesans ile başlayan gelişmeler, Avrupa'nın birçok büyük ulusu tarafından takip edilmiştir. Rönesans'ın İtalya'da başlaması, diğer Batı ülkeleri tarafından İtalya'nın modernist sanat akımları konusunda bir öncü konumunda olmasını sağlamıştır. İtalya'nın yarattığı bu yeni kültürel zenginlik, Avrupa uluslarına yol göstermiştir. İtalya, Rönesans'ın oluşumuna zemin hazırlamış; sanatta, bilimde, düşüncede, antik kültür ve modern dünya arasında önderlik yaparak bu bilincin bir bütün halinde Almanya, Fransa ve İngiltere gibi ülkelere yayılmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, İtalya hem kültürel hem de siyasal olarak Rönesans'ın bu coğrafyada oluşumuna öncülük etmiştir (Tansuğ, 1995: 36).

Ortaçağ'ın sonlarında, Avrupa'da sanatı domine eden bu sanat anlayışı, süslü ve gösterişli bir üslupla tanımlanıyordu. Parlak renkler ve altın varakların yoğun olarak kullanıldığı bu tarz, saray zevklerini yansıtıyordu. Milan ve Ferrara gibi aristokrat İtalyan şehirlerinde, daha naürist Rönesans stillerinin diğer bölgelerde kök salmaya başlamasına rağmen bir süre daha varoluşunu sürdürüyordu.

1450'lerin ortalarına gelindiğinde, özellikle Floransa'da, hem sanatçılar hem de mecra sahipleri yeni konular ve yaklaşımlar benimsemeye başlamıştı. Bu dönüşüm yalnızca tematik değil, aynı zamanda estetik, mekânsal ve ideolojik düzlemde de önemli kırılmaları beraberinde getirmiştir. Sanatın artık yalnızca kutsalı tasvir etmekle sınırlı bir araç değil, bireyin düşünsel ve duyuşal dünyasını temsil eden bir ifade aracı olması gerektiği düşüncesi yaygınlık kazanmaya başlamıştı (Burke, 1998: 50).

Bu süreçte, şehir devletlerinin güçlenmesi, zengin patronaj sistemleri ve kültürel merkezlerin ortaya çıkması sanatı hem kurumsal hem de düşünsel düzeyde dönüştürmüştür. Floransa'nın bu dönemdeki en güçlü ailesi olan Medici'ler, sanatı siyasi, dini ve kültürel bir propaganda aracı olarak etkin şekilde kullanmıştır. Cosimo de' Medici ve Lorenzo il Magnifico gibi figürler, yalnızca Fra Angelico, Filippo Lippi ve Benozzo Gozzoli gibi geleneksel temaları işleyen sanatçıları değil; aynı zamanda Sandro Botticelli gibi, mitolojik ve hümanist içeriklere yönelen sanatçıları da himaye etmişlerdir (Cole, 2015: 112).

Özellikle Botticelli'nin *La Primavera* (c. 1482) ve *Venüs'ün Doğuşu* (c. 1486) gibi yapıtlarında, klasik mitolojiye dayalı içeriklerin Hristiyan dünyasına yeni bir estetik ve etik değer sistemiyle entegre edilmesi dikkat çekicidir. Bu tür kompozisyonlar, hümanist entelektüellerin, örneğin Marsilio Ficino'nun yazılarıyla da paralel olarak, birey, aşk, doğa ve kozmik düzen arasındaki ilişkileri yeniden düşünme arayışının sanattaki izdüşümüdür (Burke, 1998: 68; Gombrich, 1995: 188).

Hümanist düşüncenin etkisiyle birlikte, antik Yunan ve Roma edebiyatına ve felsefesine olan ilgi canlanmış, insanın duyu, akıl ve bedenle dünyayla kurduğu ilişkinin merkezî konuma gelmesi, ikonografik anlatıda da yeni katmanların oluşmasına yol açmıştır. Bu da figür kompozisyonlarında bireysel ifadenin, anatomik doğruluğun ve doğa içindeki varoluşun daha görünür kılınmasına neden olmuştur (Cole, 2015: 120).

Öte yandan, bu ideolojik dönüşümü mümkün kılan en önemli teknik devrimlerden biri kuşkusuz doğrusal perspektifin geliştirilmesidir. Filippo Brunelleschi tarafından matematiksel olarak formüle edilen bu sistem, Leon Battista Alberti'nin *De Pictura* (1435) adlı teorik eseriyle yaygınlık kazanmış ve resim sanatını bilimsel doğruluk temelinde yeniden yapılandırmıştır. Bu teknik, yalnızca mekanın optik olarak nasıl temsil edileceğini değil, aynı zamanda izleyicinin resmin içeriğine nasıl yönlendirileceğini belirleyen bir sistematik haline gelmiştir (Gombrich, 1995: 165, Kemp, 2000: 47).

Bununla birlikte, perspektif yalnızca mekânsal inandırıcılığı artırmakla kalmamış, aynı zamanda figürlerin doğayla kurduğu ilişkiyi derinleştirmiştir. Sanatçılar, manzara betimlerinde artık idealize edilmiş altın zeminli arka planlar yerine, gözleme dayalı coğrafi ve atmosferik gerçekliği yansıtan doğal alanlar kullanmaya başlamışlardır. Bu da izleyicide yalnızca dinsel bir huşu değil, duysal bir empati ve mekânsal katılım hissi yaratmayı amaçlayan bir yaklaşımdır (Gombrich, 1995: 183).

Söz konusu dönüşüm yalnızca estetik bir evrim değil, aynı zamanda ikonografik temsilde de yeni önceliklerin oluşması anlamına gelir. Meryem Ana artık yalnızca kutsal doğurganlığı değil, aynı zamanda ideal kadınlık ve annelik imgeleri üzerinden bir erdem modeli

olarak tasvir edilmiştir. Bu durum, Botticelli'nin *Madonna del Magnificat* (c. 1481) gibi eserlerinde hem klasik form hem de Hristiyan ikonografisinin birleşiminde açıkça izlenebilir (Cole, 2015: 130–133).

Leonardo, insan ve doğayı dikkatlice gözlemleyerek, dönemin sanatçıları hayrete düşüren yenilikler ortaya koymuştur (Hartt, 1987: 310). Venedikli ressam, özellikle Bellini ve Giorgione ile birlikte, doğaya özgü sezgisel, hatta şiirsel bir yaklaşımı benimsemişlerdir. İnsan figürü, Rönesans ile birlikte yeni bir anlayışla ele alınmış, antik çağdan bu yana ilk kez sanatçılar büyük ölçekli eserler resmetmiş ve toplum kalıplarından uzak heykeller inşa etmişlerdir. Bazı sanatçılar, Castagno da dahil olmak üzere, klasik heykellerden alınan pozlamaları benimsemişlerdir. Portrelerde ise önemli bir değişim yaşanmış, bireyler karakter ve kişiliklerini ortaya koyan üç çeyrek bakış açılarıyla resmedilerek benliklerini daha güçlü bir şekilde ifade etmişlerdir (Hartt, 1987: 268).

Ortaçağ İtalya'sına özgü tutarlı ya da gelişen bir sanatın olup olmadığı, sanat tarihi yazımında hâlâ tartışmalı bir başlıktır. Ancak, modern İtalya'nın coğrafyasını oluşturan bölgelerin, Ortaçağ'da değişen dönemsel önem anlarına sahip olduğu ve bu önemin sanatsal ifadeyle teşvik edildiği konusunda geniş bir akademik uzlaşısı mevcuttur. Özellikle Amalfi, Venedik ve Napoli gibi şehirlerde görülen sanatsal çeşitlilik, yalnızca estetik tercihlerin değil, siyasi, dini ve ticari ilişkiler üzerinden biçimlenen bölgesel kimliklerin de görsel ifadesidir (Curta, 2024: 5; Cheeke, 2011: 439).

Bu bölgesel sanat üretimi, Ortaçağ boyunca sadece yerel ihtiyaçlara göre şekillenmemiş; aynı zamanda pan-Avrupa kültürel ve dini etkileşimlerle de uyum içinde gelişmiştir. Komünlerin doğuşu, sivil kimlik oluşumu ve dini reform süreçleri, sanat üretiminin ana eksenini belirleyen başlıca tarihsel momentumlardır. Özellikle papalık ve imparatorluk güçlerinin çatıştığı Roma, sanatın hem bir temsil aracı hem de siyasi güç gösterisi haline geldiği örneklerle doludur (Curta, 2024: 9). Bu çerçevede değerlendirildiğinde, sanatsal üretimin bir yandan yerel ihtiyaçlara, diğer yandan ise evrensel dini sembolizme yanıt verdiği bir ortam oluşmuştur.

Sanat tarihçileri, bu uzun dönemi kronolojik olarak Erken, Orta ve Geç Ortaçağ olarak üçe ayırmakta ve her bir dönemi Romanesk, Gotik gibi üslup kategorileriyle tanımlamaktadır. Söz konusu alt dönemler yalnızca tarihlendirme amacı taşımaz; aynı zamanda farklı teknik ve ikonografik eğilimlerin ortaya çıktığı özel koşulları temsil eder. Mozaik, fresk, panel resmi, heykel ve el yazması süslemeleri gibi çok çeşitli mecra türleri, dönemin sanatsal üretimini hem işlevsel hem de temsili boyutlarda zenginleştirmiştir (Boydell ve Brewer, 2020: 12).

Bu bağlamda, Bizans etkisiyle şekillenmiş erken dönem resim anlayışında görülen stilizasyon, zamanla yerini daha natüralist yaklaşımlara bırakmıştır. Cimabue gibi sanatçılar, altın zeminli Bizans kompozisyonlarına kısmi bir derinlik kazandırarak yeni bir anlatım biçimi yaratmış; ancak bu figürler hâlâ sembolist düzlemde kalmıştır. Buna karşın Giotto, özellikle “Aziz Francis’in Hayatları” fresklerinde dramatik sahneler ve doğa ile bütünleşmiş insan figürleri kullanarak sanatta yeni bir evre başlatmıştır. Onun çalışmaları, perspektif, hacim ve mekânsal ilişki gibi kavramların sanata entegre edilmesini sağlamış, böylece Rönesans’ın öncüllerinden biri olarak kabul edilmiştir (Pizzorusso, 2020: 431).

Bu dönüşüm sadece sanatsal tercihler düzeyinde kalmamış; aynı zamanda dini ikonografinin yeniden tanımlanmasını da beraberinde getirmiştir. Tanrı ve aziz figürleri artık insan duygularıyla temsil edilmeye başlamış, böylece kutsallık izleyiciyle daha empatik bir düzlemde buluşmuştur. Bu noktada Giotto’nun Lamentation ve Stigmata gibi sahneleri, hem ikonografi hem de teoloji bakımından dönüm noktaları olarak değerlendirilmektedir.

Sanat tarihindeki bu evrilmenin jeolojik bağlamı da göz ardı edilemez. Giotto’nun fresklerinde kullanılan kaya formasyonlarının, bölgesel jeolojik yapı ile birebir uyum gösterdiği gözlemlenmiştir. Özellikle Umbria ve Toskana çevresinde gözlemlenen kayaç dokuları, yalnızca peyzaj anlatımı için değil, doğaya karşı geliştirilen bilimsel duyarlılığın da bir göstergesidir (Pizzorusso, 2020: 427). Bu yönüyle Giotto, yalnızca bir sanatçı değil, aynı zamanda gözlemci bir doğa tarihçisi kimliğine de sahiptir.

Ortaçağ İtalya’sında resmin yalnızca bireysel üretim değil, aynı zamanda kolektif bir kültürel pratik olduğu unutulmamalıdır. Kiliseler ve manastırlar, hem sanatsal üretimin gerçekleştiği hem de bu üretimin halka sunulduğu sosyal mekânlardı. Fresk ve secco teknikleriyle uygulanan İncil sahneleri, aziz hikâyeleri ve alegorik anlatılar, bu yapılarda yaşayan topluluklar için görsel bir vaaz niteliği taşıyordu. Böylelikle sanat, litürjik bir işlevin ötesine geçerek, kolektif hafızanın bir aracı haline gelmişti (Oxford Bibliographies, 2013: par. 2).

Bu dönemde etnik çeşitlilik, figüratif temsillerde sınırlı bir görünürlük kazansa da, sanatın evrensel insani duygu aktarımı sayesinde izleyiciyle olan ilişkisi derinleşmiştir. Giotto’nun figürlerinde etnik özelliklerden çok, insan ruhunun evrensel tezahürleri ön plandadır. Bu estetik yaklaşım, dönemin dini anlayışıyla da örtüşerek, insanı kutsal olana yaklaştıran bir mecra olarak işlev görmüştür.

Ortaçağ İtalya’sındaki sanatsal üretim, yalnızca estetik arayışların bir sonucu değil; dini, toplumsal, politik ve coğrafi dinamiklerin çok katmanlı bir sentezidir. Cimabue’den Giotto’ya,

mozaikten freskoya, kutsaldan doğala yönelen bu dönüşüm, sanatın hem teolojik bir araç hem de kültürel bir temsil sistemi olarak işlev gördüğü bir çağın izdüşümüdür.

Fresk tekniği, pigmentlerin ıslak kireç sıvası üzerine uygulanmasıyla gerçekleştirilir ve bu yöntem, boyanın sıva ile bütünleşerek uzun ömürlü olmasını sağlar. Secco tekniğinde ise pigmentler kuru sıva üzerine uygulanır ve genellikle bağlayıcı maddelerle sabitlenir. Her iki teknik de Ortaçağ boyunca yaygın olarak kullanılmıştır (Berrie, 2010: 245).

Ortaçağ İtalya'sına özgü tutarlı ya da gelişen bir sanatın olup olmadığı, sanat tarihi yazımında hâlâ tartışmalı bir başlıktır. Ancak, modern İtalya'nın coğrafyasını oluşturan bölgelerin, Ortaçağ'da değişen dönemsel önem anlarına sahip olduğu ve bu önemin sanatsal ifadeyle teşvik edildiği konusunda geniş bir akademik uzlaşısı mevcuttur. Özellikle Amalfi, Venedik ve Napoli gibi şehirlerde görülen sanatsal çeşitlilik, yalnızca estetik tercihlerin değil, siyasi, dini ve ticari ilişkiler üzerinden biçimlenen bölgesel kimliklerin de görsel ifadesidir (Curta, 2024: 5; Cheeke, 2011: 439).

Bu bölgesel sanat üretimi, Ortaçağ boyunca sadece yerel ihtiyaçlara göre şekillenmemiş; aynı zamanda pan-Avrupa kültürel ve dini etkileşimlerle de uyum içinde gelişmiştir. Komünlerin doğuşu, sivil kimlik oluşumu ve dini reform süreçleri, sanat üretiminin ana eksenini belirleyen başlıca tarihsel momentumlardır. Özellikle papalık ve imparatorluk güçlerinin çatıştığı Roma, sanatın hem bir temsil aracı hem de siyasi güç gösterisi haline geldiği örneklerle doludur (Curta, 2024:10). Bu çerçevede değerlendirildiğinde, sanatsal üretimin bir yandan yerel ihtiyaçlara, diğer yandan ise evrensel dini sembolizme yanıt verdiği bir ortam oluşmuştur.

Sanat tarihçileri, bu uzun dönemi kronolojik olarak Erken, Orta ve Geç Ortaçağ olarak üçe ayırmakta ve her bir dönemi Romanesk, Gotik gibi üslup kategorileriyle tanımlamaktadır. Söz konusu alt dönemler yalnızca tarihlendirme amacı taşımaz; aynı zamanda farklı teknik ve ikonografik eğilimlerin ortaya çıktığı özel koşulları temsil eder. Mozaik, fresk, panel resmi, heykel ve el yazması süslemeleri gibi çok çeşitli mecra türleri, dönemin sanatsal üretimini hem işlevsel hem de temsili boyutlarda zenginleştirmiştir (Boydell ve Brewer, 2020: 12).

Bu bağlamda, Bizans etkisiyle şekillenmiş erken dönem resim anlayışında görülen stilizasyon, zamanla yerini daha natüralist yaklaşımlara bırakmıştır. Cimabue gibi sanatçılar, altın zeminli Bizans kompozisyonlarına kısmi bir derinlik kazandırarak yeni bir anlatım biçimi yaratmış; ancak bu figürler hâlâ sembolist düzlemde kalmıştır. Buna karşın Giotto, özellikle “Aziz Francis’in Hayatları” fresklerinde dramatik sahneler ve doğa ile bütünleşmiş insan figürleri kullanarak sanatta yeni bir evre başlatmıştır. Onun çalışmaları, perspektif, hacim ve

mekânsal ilişki gibi kavramların sanata entegre edilmesini sağlamış, böylece Rönesans'ın öncülerinden biri olarak kabul edilmiştir (Pizzorusso, 2020: 431).

Bu dönüşüm sadece sanatsal tercihler düzeyinde kalmamış; aynı zamanda dini ikonografinin yeniden tanımlanmasını da beraberinde getirmiştir. Tanrı ve aziz figürleri artık insan duygularıyla temsil edilmeye başlamış, böylece kutsallık izleyiciyle daha empatik bir düzlemde buluşmuştur. Bu noktada Giotto'nun Lamentation ve Stigmata gibi sahneleri, hem ikonografi hem de teoloji bakımından dönüm noktaları olarak değerlendirilmektedir

Sanat tarihindeki bu evrilmenin jeolojik bağlamı da göz ardı edilemez. Giotto'nun fresklerinde kullanılan kaya formasyonlarının, bölgesel jeolojik yapı ile birebir uyum gösterdiği gözlemlenmiştir. Özellikle Umbria ve Toskana çevresinde gözlemlenen kayaç dokuları, yalnızca peyzaj anlatımı için değil, doğaya karşı geliştirilen bilimsel duyarlılığın da bir göstergesidir (Pizzorusso, 2020: 427). Bu yönüyle Giotto, yalnızca bir sanatçı değil, aynı zamanda gözlemci bir doğa tarihçisi kimliğine de sahiptir.

Ortaçağ İtalya'sında resmin yalnızca bireysel üretim değil, aynı zamanda kolektif bir kültürel pratik olduğu unutulmamalıdır. Kiliseler ve manastırlar, hem sanatsal üretimin gerçekleştiği hem de bu üretimin halka sunulduğu sosyal mekânlardı. Fresk ve secco teknikleriyle uygulanan İncil sahneleri, aziz hikâyeleri ve alegorik anlatılar, bu yapılarda yaşayan topluluklar için görsel bir vaaz niteliği taşıyordu. Böylelikle sanat, litürjik bir işlevin ötesine geçerek, kolektif hafızanın bir aracı haline gelmişti (Oxford Bibliographies, 2013: par. 2).

Bu dönemde etnik çeşitlilik, figüratif temsillerde sınırlı bir görünürlük kazansa da, sanatın evrensel insani duygu aktarımı sayesinde izleyiciyle olan ilişkisi derinleşmiştir. Giotto'nun figürlerinde etnik özelliklerden çok, insan ruhunun evrensel tezahürleri ön plandadır. Bu estetik yaklaşım, dönemin dini anlayışıyla da örtüşerek, insanı kutsal olana yaklaştıran bir mecra olarak işlev görmüştür (Ladis, 2001: 84).

Sanatçı atölyeleri, Rönesans dönemi boyunca bilgi ve tekniklerin kuşaktan kuşağa aktarımında temel bir yapı taşını oluşturmuştur. Usta-çırak ilişkisine dayalı bu sistem yalnızca sanatsal becerilerin muhafazasına değil, aynı zamanda ikonografik normların ve bölgesel üslupların gelişimine olanak tanımıştır. Bambach'a göre, İtalyan atölyeleri yalnızca üretim alanı değil, aynı zamanda pedagojik bir ortam işlevi de görmüştür; genç sanatçılar burada hem desen hem de malzeme kullanımı konusunda sistematik bir eğitim almışlardır (Bambach, 1999: 94–98). Aynı doğrultuda, Cole, büyük ölçekli siparişlerin üstesinden gelmek için iş bölümü ilkesine dayanan bu sistemin, ortak bir estetik ve anlatı dili geliştirilmesinde etkili olduğunu vurgular (Cole, 1995: 52).

Öte yandan, Ortaçağ İtalyan duvar resimlerinde kullanılan pigmentler ve bağlayıcı malzemeler, bölgesel kaynaklara ve ticaret yollarına bağlı olarak belirgin farklılıklar göstermiştir. Berrie, özellikle fresk tekniğinde kullanılan mineral bazlı pigmentlerin ve kireç esaslı sıvaların bölgeden bölgeye değiştiğini, bunun da teknik palet üzerinde doğrudan etkili olduğunu belirtir (Berrie, 2010: 119). Bu uygulamalar, dönemin sanatçıların yerel kaynaklara ne derece bağımlı olduğunu gösterdiği gibi, teknik farklılıkların ikonografik anlatımı nasıl şekillendirdiğine dair ipuçları da sunmaktadır.

Söz konusu fresk tekniklerinin tarihî kaynaklarından biri olan Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte* adlı eserinde fresk uygulamaları için gerekli adımları detaylı şekilde aktarır. Cennini'ye göre, yaş sıva üzerine uygulanan boya pigmentlerinin doğal olması, resmin dayanıklılığı ve estetik kalıcılığı açısından büyük önem taşır (Cennini, 2004: 22).

Bu duvar resimlerinin günümüzdeki restorasyonu, yalnızca estetik açıdan değil; aynı zamanda malzeme bilimi, sanat tarihi, kimya ve ikonografi disiplinlerinin ortak çalışmasını gerektiren bilimsel bir süreçtir. Philippot, restorasyonun yalnızca görsel bütünlüğü korumakla kalmayıp, aynı zamanda eserin tarihsel kimliğini de korumayı hedeflediğini ve bunun için disiplinlerarası bir yaklaşımın zorunlu olduğunu savunur (Philippot, 1996: 218).

Batı sanat tarihinin zengin dokusu içerisinde, Gotik dönemden Erken Rönesans'a geçiş, yalnızca teknik ve stilistik bir dönüşüm değil, aynı zamanda kültürel, düşünsel ve epistemolojik bir kırılmayı da temsil etmektedir. Gotik dönem, yüksek kemerli yapılar, renkli vitraylar ve dramatik heykeller aracılığıyla dini duyguları yoğunlaştırırken; Erken Rönesans, insan merkezli düşünceyle, mekânsal derinlik, natüralizm ve antik klasik formlara yönelişi teşvik etmiştir (Kavaler, 2006: 300).

Gotik sanat ile Rönesans sanatı arasındaki ayrım, yalnızca biçimsel üslup farklılıklarıyla değil, aynı zamanda dönemlerin zihinsel ve epistemolojik iklimleriyle de yakından ilişkilidir. Gotik sanat, Tanrısal olanı yüceltmeyi ve ruhani deneyimi öne çıkarmayı amaçlarken; Rönesans sanatı, insanı Tanrı'nın sureti olarak merkeze alarak antroposantrik bir yaklaşım geliştirmiştir. Perspektifin bilimsel olarak kullanımı, insan anatomisinin gözleme dayalı olarak resmedilmesi ve ışık-gölge oyunlarının mekânsal gerçeklik üretmek için kullanılması, bu sanatsal paradigmanın radikal bir biçimde dönüşüm geçirdiğini göstermektedir (Medley, 2017: 144; Gombrich, 1995: 203).

Erken Rönesans'ın özellikle Floransa'da filizlenmiş olması ise, bu bölgenin sosyal, ekonomik ve entelektüel altyapısıyla doğrudan ilişkilidir. Medici ailesi öncülüğünde gelişen bankacılık ve ticaret sistemleri, sanatçıları ekonomik olarak desteklerken; hümanist düşünce ise, sanat üretimini yalnızca zanaat temelli olmaktan çıkarıp, entelektüel bir etkinlik olarak

yeniden tanımlamıştır. Bu dönüşüm, sanatçının toplumsal konumunu değiştirmiş; onu yalnızca bir uygulayıcı değil, aynı zamanda düşünsel ve gözlemsel niteliklere sahip yaratıcı bir birey haline getirmiştir (Burke, 2013:73).

Ortaçağ İtalya'sında sanat, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil; dini inançlar, politik yapılar ve coğrafi dinamiklerin iç içe geçtiği çok katmanlı bir kültürel üretim biçimiydi. Cimabue'nin Bizans etkisinden ayrılarak daha natüralist yaklaşımlar geliştirmesi, Giotto'nun fresklerinde dramatik anlatımı öne çıkarması ve mozaikten freskoya geçişteki teknik dönüşümler, Gotik'ten Rönesans'a doğru ilerleyen bu değişimin görsel tarihini oluşturur. Gombrich'in de belirttiği gibi, Giotto ile birlikte “gözlem” sanatın merkezine oturmuş; bu durum hem görsel anlatının hem de izleyiciyle kurulan ilişkinin doğasını dönüştürmüştür (Gombrich, 1995:184).

Bu iki dönem arasındaki karşıtlık, sadece üslup açısından değil, aynı zamanda dönemin zihinsel iklimiyle de ilişkilidir. Gotik sanat, Tanrısal olanı yüceltmeye odaklanmışken, Rönesans sanatı insanı Tanrı'nın sureti olarak merkezine almıştır. Perspektifin ustalıklı kullanılması, insan bedeninin anatomik olarak doğru biçimde resmedilmesi, ışık ve gölgenin mekânsal gerçeklik yaratmak amacıyla kullanılması gibi gelişmeler, sanat anlayışındaki paradigma değişimini açıkça göstermektedir (Medley, 2017: 113).

Erken Rönesans'ın özellikle Floransa'da filizlenmiş olması, bu bölgedeki sosyal, ekonomik ve entelektüel yapıyla doğrudan ilişkilidir. Bankacılık, ticaret ve hümanist düşünce bu dönüşümü beslemiş; sanatçılar, yalnızca zanaatkâr değil, aynı zamanda düşünür ve gözlemci kimliğiyle eser üretmeye başlamıştır. Bu evrim, sanatın hem üretim biçimlerini hem de toplumdaki rolünü köklü biçimde değiştirmiştir.

Ortaçağ İtalya'sındaki sanatsal üretim, yalnızca estetik arayışların bir sonucu değil; dini, toplumsal, politik ve coğrafi dinamiklerin çok katmanlı bir sentezidir. Cimabue'den Giotto'ya, mozaikten freskoya, Gotik'ten Rönesans'a geçişte şekillenen bu görsel anlatı, hem tarihsel bir bellek alanı hem de kültürel bir dönüşüm mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Gotik mimaride yer alan vitray pencereler, yalnızca yapısal estetiği tamamlayan öğeler değil; aynı zamanda didaktik bir işlev de üstlenen görsel anlatı araçlarıdır. Özellikle Chartres Katedrali örneğinde görüldüğü üzere, bu renkli cam kompozisyonlar, okuma-yazma bilmeyen halk kitleleri için dini hikâyelerin görsel temsili olarak işlev görmektedir (Panofsky, 1951: 38–41). Türk sanat tarihçisi Mazhar Şevket İpşiroğlu da, bu tür yapıtların halkla din arasındaki ilişkiyi pekiştirdiğini ve “görsel vaaz” niteliği taşıdığını vurgular.

Heykel sanatına baktığımızda, Gotik dönemde Romanesk'in sert, sembolik ve soyut figür anlayışının giderek terk edilerek, yerini daha natüralist, duygusal ve insani temsillere

biraktığı görülmektedir. Bu geçiş, figürlerde daha detaylı anatomik çözümlemelerin ve yüz ifadelerindeki duygu aktarımının ön plana çıkmasına olanak tanımıştır (Frankl, 2000: 214). Sezer Tansuğ, bu dönüşümün “ruhaniyeti insani forma indirgeme çabası” olduğunu belirtmektedir (Gombrich, 2004: 198).

Gotik sanat yalnızca mimari ve heykelde değil, el yazması kitap süslemelerinde de belirgin bir biçimde kendini gösterir. Bu dönemde üretilen dua kitapları, saat kitapları ve mezmurlar, illüminasyon sanatı ile zenginleştirilmiş; dini bağlılık ile estetik beğenin iç içe geçtiği nesnelere dönüşmüştür (Alexander, 1992: 63). Nurhan Atasoy, özellikle dua kitaplarında yer alan minyatürlerin, “kişisel ibadetin görsel rehberleri” olarak işlev gördüğünü belirtir.

Bu bağlamda, Nicola Pisano, Cimabue ve özellikle Giotto gibi sanatçılar, Gotik anlayışı Rönesans’ın natüralizmine evrilten kilit figürlerdir. Giotto’nun fresklerinde görülen mekân kullanımı, ışık-gölge etkileri ve hacimsel figür anlayışı, Rönesans’ın temellerini atan uygulamalar olarak değerlendirilir (Christiansen, 2013: 28). Mazhar Ş. İpşiroğlu, Giotto’yu “figürü kutsal ikon olmaktan çıkarıp yaşayan bir birey haline getiren ilk sanatçı” olarak tanımlar.

14.yüzyılda İtalya’da doğduğu düşünülen Erken Rönesans, sanatta insan merkezli bakış açısının yükselişini simgelemektedir. Antik Yunan ve Roma’nın düşünce ve kültürel mirasına duyulan hayranlık ile şekillenen bu dönemde, insan olma durumu, varoluş sancıları, bireysel ifade yöntemleri ve doğal gözlem biçimleri sanatın merkezinde yer almışlardır. Sanattaki anlayışlarındaki bu dönüşüm, hümanizm anlayışının salt olarak sanata yansımaları olarak görülmektedir. Sanatçılar, figürleri daha gerçekçi ve duygusal biçimde betimlemeye başlamış, insan anatomisi üzerine yapılan detaylı çalışmalar bu süreçte figüratif çalışmalarda ele alınan figürlere canlılık kazandırmıştır (Cohen, 2000: 384).

Bu dönemde kullanılan perspektif teknikleri, sanatçıların iki boyutlu yüzeylerde üç boyutlu mekân algısı yaratabilmelerini sağlamıştır. Özellikle Masaccio’nun eserlerinde bu tekniğin başarıyla uygulandığı görülmüştür. Işık-gölge karşıtlığının (chiaroscuro) ustalıkla kullanılması, resimlere derinlik ve hacim kazandırarak izleyiciyle doğrudan duygusal bağ kurulmasını amaçlamıştır. Botticelli’nin sade olarak nitelendirilen çizgileri ve mitolojik temalara olan yönelimi, bu yeni estetik anlayışın somut örneklerinden biri olarak ele alınabilir. Piero della Francesca’nın resimlerine değinecek olursak perspektif ve geometrik denge, perfectionist bir disiplinle harmanlanmıştır.

Gotik ve Erken Rönesans sanatı karşılaştırıldığında, Gotik sanat ilahi olanın yüceltilmesini hedeflerken, Erken Rönesans bu kutsallığı insani bir zemine taşımıştır. Gotik figürler çoğu zaman daha keskin yapılarda ve stilize edilmiş formdadırlar; buna karşın

Rönesans sanatçıları, insan vücudunu anatomik doğrulukla betimlemeye önem vermiştir ve gözle görülen dışında gerçeklik algısının dışında yer alan temalardan kaçınmışlardır. Aynı şekilde, Gotik dönemde kullanılan renkler yoğun ve semboliktir, ancak ışığın doğallığına dair kaygılar daha azdır. Rönesans'ta ise ışık, derinlik yaratmak ve gerçekliği artırmak için bir araç olarak kullanılmıştır.

Giotto'nun Scrovegni Şapeli'ndeki freskleri, Gotik sanattan Rönesans'a geçişin kesin örneği olarak ele alınabilir (Baxandall, 1988: 32–35). Anlatı gücü kuvvetli olsa da, mekânsal derinlik konusunda sınırlı kalmıştır. Oysa Masaccio'nun *Vergi Parası* adlı freskinde, perspektif ve chiaroscuro teknikleri aracılığıyla figürler gerçek bir mekânda varlık kazanır. Piero della Francesca'nın *Diriliş* freski ise hem simetrik yapısı hem de figürleriyle Rönesans'ın olgunluk döneminin temsilini ortaya koymaktadır (Gombrich, 1995: 233).

Gotik dönemde dini yapıların ve anlatıların ön planda olması, bu sanat anlayışının temel belirleyicisiydi. Ancak Rönesans'la birlikte dini temalar bireysel ve insani bir yorum kazanmış, kutsal olan dünyevileşmiştir. Bu değişim, yalnızca sanatsal bir evrim değil; Avrupa'nın düşünsel ve kültürel dönüşümünün de doğrudan yansımasıdır. Gotik sanatta tanrısal temalar sembolik olarak yüceltilirken, Rönesans'ta insanın Tanrı'nın sureti olduğu kabulü hakim olmuş ve bu da perspektif, anatomi ve ışık gölge kullanımı gibi yeniliklerle somutlaşmıştır. Bu paradigma değişikliği, sanat anlayışında teolojik merkezden insancıl merkeze geçişi simgeler.

Her iki dönemin modern sanat tarihindeki önemi büyüktür. Gotik sanatın detaycılığı ve sembolik dili, günümüzde anlatı estetiğine ilham kaynağı olurken, Rönesans'ın perspektif, anatomi ve kompozisyon teknikleri hâlâ sanatçı ve akademisyenler tarafından etkin şekilde kullanılmaktadır. Bu bağlamda Gotik ile Rönesans arasındaki geçiş, Batı sanatının yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda düşünsel bir dönüşümünün de habercisidir.

Rönesans, özellikle Floransa, Roma ve Venedik gibi kültürel merkezlerde filizlenmiş; antik Yunan–Roma kültürünün yeniden keşfiyle birlikte insan figürünün gerçekçi temsili, doğanın bilimsel gözlemlenmesi ve sanatçının entelektüel kimliği öne çıkmıştır. Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raphael gibi sanatçılar perspektif, anatomi ve ışık-gölge tekniğinde ulaştıkları ustalıkla yalnızca estetik bir devrim gerçekleştirmemiş; aynı zamanda modern sanat tarihine “anti-estetik” eğilimlerin tohumlarını da ekmişlerdir (Britannica, n.d.; Art in Context, 2021).

Bu dönüşümün merkezinde yer alan teknik devrimlerden biri, kuşkusuz doğrusal perspektifin keşfidir. Filippo Brunelleschi tarafından geliştirilen ve Leon Battista Alberti'nin kuramsallaştırdığı bu yöntem, resim yüzeyinde üç boyutlu mekân yansımaları yaratılmasına olanak sağlamış, sanatçıya sahneyi matematiksel doğrulukla kurgulama imkânı sunmuştur

(Edgerton, 1975: 7). Perspektifin bu sistematik kullanımı, sanat algısında köklü bir kırılmaya yol açarak, izleyiciye gerçekliği yeniden yapılandırılmış bir bakışla sunma olanağı tanımıştır. Bu bağlamda, dönemin sanat anlayışı artık sadece ruhsal değil aynı zamanda zihinsel bir temsiliyetin de aracı hâline gelmiştir; bu eğilim, bilginin ve gözlemin öncelenmesiyle doğrudan ilişkilidir (Edgerton, 1975: 20).

Söz konusu dönüşüm, yalnızca İtalyan sanatında değil, tüm Avrupa’da etkisini göstermiş; Kuzey ve Güney Avrupa arasındaki kültürel etkileşim, Rönesans sanatının yönünü belirlemiştir (Panofsky, 1953: 67). Özellikle İtalya’da geliştirilen perspektif teknikleri ile Kuzeyli ressamların ustalıklı kullandığı yağlı boya arasında kurulan sentez, sanat tarihinde melez bir estetik ortaya çıkarmıştır. Bu sentezin somut örneklerinden biri, Gentile da Fabriano’nun 1423 tarihli *Müneccim Kralların Tapınması* adlı eseri ile Hugo van der Goes’un 1476–78 tarihli *Portinari Altarpiece* adlı yapıtıdır (Meiss, 1951: 98). Floransa’daki Santa Trinita Kilisesi’nde, Palla Strozzi ailesine ait bir şapel için sipariş edilen *Müneccim Kralların Tapınması*, Uluslararası Gotik üslubun zarafetini taşıırken; figürlerin bireyselleştirilmiş yüz ifadeleri, altın zeminli arka plan ve gösterişli kıyafetler, Flaman minyatür sanatının etkilerini açıkça yansıtır. Fabriano’nun bu eserinde Boucicaut Master olarak bilinen aydınlatmalı el yazmalarından etkilenmiş olması, dönemin görsel anlatı biçimlerinin uluslararası boyutunu ortaya koyar (Panofsky, 1953: 72).

Sanatın aristokratik bir beğeni çerçevesinde statü sembolü hâline geldiği bu yapıt, Gotik gelenekle şekillenen sembolik anlatımın Rönesans doğalcılığı ile nasıl iç içe geçtiğini gösteren önemli bir örnektir. Böylelikle geçiş dönemi, yalnızca yeni tekniklerin benimsenmesiyle değil, aynı zamanda sanata yüklenen anlamın da yeniden inşasıyla belirginleşmiştir. Rönesans’ın doğuşu, sanatçının yalnızca Tanrı’nın yeryüzündeki temsilcisi değil, aynı zamanda gözlemleyen, düşünen ve yeniden kurgulayan bir birey olarak tanımlandığı yeni bir çağın kapılarını aralamıştır.

Hugo van der Goes’un “Portinari Altarpiece” adlı eseri, İtalyan sanatına Kuzey Avrupa realizminin somut olarak görülebileceği eserlerdendir. Floransa’daki Medici Bankası’nda çalışan Tomasso Portinari tarafından sipariş edilen eser, 1478’de tamamlanarak 1483’te İtalya’ya ulaştığında büyük yankı uyandırmıştır. Eserin büyük boyutu, dramatik anlatımı ve yoksulluğu yücelten yapısı, geleneksel İtalyan sanatı için alışılmadık bir yaklaşım sergilemiştir. Meryem’in çıplak toprak üzerinde diz çökmesi, Müneccim Krallar yerine çobanların merkeze alınması, İtalyan sanatında yaygın olmayan unsurlar olarak dikkat çekmiştir. Alt sınıfa yapılan bir atıftır ve sanatın asristokratik kitleyi ele alması duruma kesin bir tepki olarak nitelendirilmektedir (Tırpan,2021: 288).

15. ve 16. yüzyıllar, Kuzey ve Güney Avrupa arasında zengin ve karmaşık bir etkileşime sahne olmuştur. Bu dönemde İtalyan toplulukları Kuzey Avrupa'da, Hollandalı ve Flaman toplulukları ise İtalya'da yaşamaktaydı. Bu durum, Pan-Avrupa düzeyinde bir kültürel alışveriş ortamı yaratarak sanatın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Nuttal, 2004: 32).

Sanatçılar, kilisenin, aristokrasinin ve kent yöneticilerinin diplomatik, siyasi, askeri ve kültürel yaşamını yansıtmak amacıyla istihdam edilmiştir. Bu tutum özellikle saraylarda ve dönemin ticaret merkezlerinde yoğun bir şekilde hissedilmiştir. Rekabet, prestij arayışı ve himaye ilişkileri sanatsal üretim alanında yoğunca hissedilmiştir. Soyluların askeri ve diplomatik algılar doğrultusunda Avrupa kıtasını dolaşması, kilisenin dini itibarını yeniden kazanmaya yönelik çabaları, doğudan gelen egzotik ticari malların yayılması ve Kuzey ile Güney'de hümanist dünya görüşünün yükselmesi, sanatçıları, heykeltıraşları ve mimarları yeni sanatsal formlar yaratmaya teşvik etmiştir. Bu hareketlilik, Batı sanatının dinamik dönemlerinden biri olarak kabul edilen Rönesans anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Andrea Mantegna tarafından 1465-1474 yılları arasında Ludovico Gonzaga için yapılan “Camera Picta” (Camera degli Sposi) fresk odası, bireylerin kendi yaşamlarını ve başarılarını biyografik resimsel anlatımla ölümsüzleştirme fenomeninin bir yansıması olarak kabul edilir. Bu eser, Rönesans'ın sanat, toplum ve bireysel kimlik arasındaki dinamik ilişkilerini ortaya koyan en önemli eserlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Hem Kuzey hem de Güney Avrupa, sanatsal üretimlerinde insan duygusunu ve natüralist temsili ön plana koymuştur (Murray, 1963: 396). Bu bağlamda, Giotto'nun Scrovegni Şapeli'ndeki fresk döngüsü sanat tarihine yön veren en önemli eserlerden biri olarak kabul edilmektedir.

Sanatsal teknikler açısından erken dönem Kuzey-Güney etkileşimi, yağlı boya kullanımının yayılması ile gerçekleşmiştir. Kuzeyli sanatçılar, pigmentleri yoğunlaştırmak üzere yumurta sarısı yerine yağ bazlı bağlayıcıları tercih etmiş ve bu teknik, ahşap paneller üzerinde daha incelikli, gerçekçi ton geçişlerine olanak sağlamıştır. Zamanla bu yöntem, tuval üzerinde de uygulanmaya başlanmış ve sanatın doğadan esinlenen anlayışına büyük katkı sağlamıştır. Hollandalı ressam, Padova ve Venedik'te çalışmış, aynı zamanda Burgonya Sarayı'ndaki İtalyan prensler de prestijlerini artırmak amacıyla van Eyck, van der Weyden ve van der Goes gibi Kuzeyli ustalara siparişler vermiştir.

Bu dönemde, İtalyan sanatçılar da Kuzeyli ustalardan etkilenmiştir. Örneğin, Raphael, Memling'in üç çeyrek bakış açısını kullanarak İtalyan portreciliğini dönüştürmüştür (Lane, 2013: 62). Leonardo da Vinci, Kuzeyli manzara ressamlarının atmosferik perspektif anlayışını benimsemiş, bunu doğrusal perspektif ilkeleriyle birleştirerek ve sfumato tekniğiyle yumuşak geçişler ekleyerek sanatta yeni bir seviyeye ulaşmıştır (Nuttal, 2004: 66).

Eğer sanatın dönüşümüne en büyük katkıyı sağlayan unsurun “teknik mi, yoksa yapısal düzen mi?” olduğu sorulursa, bu noktada Kuzey Avrupa, yağlı boya tekniğiyle derinlik ve renk katkısı sunarken, Güney Avrupa ise perspektif yasaları ve klasik güzellik, oran ve uyum anlayışının zaferini getirmiştir. Giotto, 1305 yılında Scrovegni Şapeli’ni boyadığında, çağdaşları tarafından büyük övgüyle karşılanmıştır. Petrarca, Boccaccio, Cennini, Ghiberti ve Vasari, Giotto’nun resme yeniden ışık kazandırdığını savunmuştur (Harrison, 1995: 328). Onun bu üne kavuşması, Rönesans’ın “büyük birey” kültü ile de paralellik göstermektedir (Hope ve McGrath, 1981:312). Vasari’nin “Sanatçıların Hayatları” (The Lives of the Artists) adlı eseri, sanatçılara edebi figürler kadar prestij kazandıran bu hareketin önemli bir parçası olmuştur. Hatta Dürer, yalnızca İtalya’da bir prens gibi muamele gördüğünden yakınmıştır.

Giotto’nun sanatı üzerinde en belirleyici unsur, insan merkezli anlatım biçimidir. Ortaçağ resim geleneğinin hiyerarşik ve durağan kompozisyonlarını terk ederek, figürlerine hareket ve duygusal ifade kazandırmıştır. Bu sayede, Hz. İsa’nın yaşamına ve çilesine dair sahneler, izleyiciye dramatik bir anlatı sunan görsel bir tiyatroya dönüşmüştür. Kompozisyonlarında yer alan melek figürleri dahi, olaylara verdikleri bireysel tepkiler aracılığıyla insanileştirilmiş ve duygusal anlamda derinleştirilmiştir (Hoffman, 2017: 135).

Giotto, hümanist sanat anlayışı doğrultusunda, dini resimlerde duygusal yankıları en ince ayrıntısına kadar işleyerek kurtuluş yolunu sanatsal olarak ifade etmeye çalışmıştır. Altın fon yerine mavi gökyüzü, katmanlı haleler yerine kayalar ve tepeler kullanarak olayları gerçek zaman ve mekân içinde resmetmiştir. Onun üç boyutlu anlatımı, Pisa’daki Pisano’nun kürsülerindeki kabartmalarda da öncü bir şekilde görülmüştür (Lubbock, 2006: 42). Bu nedenle Giotto, Rönesans boyunca sanatın izleyeceği yolu belirlemiş ve sanatçılara Tanrısal olanı insan aracılığıyla ifade etme gerekliliğini göstermiştir. Tanrısallığın insan aracılığıyla yeryüzünde görünmesi gerektiği fikri, Kuzey Avrupa’da Jan van Eyck’in “Arnolfini Düşünü” ve Robert Campin’in “Meryem’e Müjde” (Merode Triptych) triptiği gibi eserlerde somutlaştırılmıştır. Campin’in natüralist betimlemeleri, Claus Sluter’in heykel sanatına dayanan bir gerçekçilik anlayışından ilham almıştır (Müller, 2014: 86).

Bu eserlerde kutsallık, insani duygular yoluyla değil, gerçekçilik ve doğallık ile elde edilmiştir. Meryem’e Müjde sahnesindeki yapısal düzen incelendiğinde, hem merkezi panelde hem de yan panellerde bir çeşit Hristiyan “Feng Shui” sistemine benzeyen, “doğru yaşamının doğru dua etmeye götürdüğü” anlayışını yansıtan bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu anlatıda, kutsal doğum sahnesi bir ev ortamında tasvir edilmiş ve sıradan ev eşyaları bile kutsal hale getirilmiştir. Kutsal Ruh’un gelişiyile birlikte hem mekân hem de figürler kutsallık kazanmıştır (Lane, 2013: 36).

Panofsky'nin Kuzey Rönesans'ındaki sembollerin belirsiz ve muğlak olduğu yönündeki görüşünün aksine, bu dönem eserlerinde kullanılan sembollerin çoğu bilinçli olarak açık ve anlaşılır bir biçimde kurgulanmıştır (Panofsky, 1960: 86). Rönesans'la birlikte görsel temsil, metinsel anlatının yerini almaya başlamış; özellikle ev içi sahneler, kutsal bir bağlam kazanarak dini deneyimin yeni bir biçimi hâline gelmiştir. Maneviyatın gündelik yaşama entegre edilmesi, bu yeni ikonografik anlayışın temelini oluşturmuştur.

Sanat tarihindeki bu dönüşümün dikkate değer örneklerinden biri, Gentile da Fabriano'nun 1423 tarihli *Müneccim Kralların Tapınması* ile Hugo van der Goes'un 1476–1478 yılları arasında tamamladığı *Portinari Altarpiece* adlı eserlerinin karşılaştırılmasıdır. Fabriano'nun eseri, Santa Trinita'daki aile şapeli için Palla Strozzi tarafından sipariş edilmiş olup, Kuzey İtalyan saray tarzının bir ifadesi ve aynı zamanda Fransa ile Burgonya saray sanatına duyulan estetik borcun görsel bir kanıtı olarak değerlendirilebilir (Baxandall, 1980: 52; Campbell, 2004: 118). Gentile'in bu eserde, Boucicaut Master olarak bilinen önemli bir aydınlatmalı el yazmasından etkilenmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Söz konusu yapıt, Uluslararası Gotik üslubun Floransa'daki klasikleşmiş sanat anlayışıyla eşdeğer estetik değerler taşıdığını göstermektedir (Syson, 1998: 203).

Eserin zengin altın çerçevesi, ihtişamlı kıyafetleri, bireyselleştirilmiş yüz ifadeleri (özellikle doğrudan izleyiciye bakan bağışçının yüzü) ve Münecim Kralların Hz. İsa'ya olan bağlılığını tasvir eden teması, zengin bir himayeciye doğrudan hitap etmektedir. Bağışçı, kendisini adil bir hükümdar olarak yansıtarak otoritesini pekiştirmeyi amaçlamıştır. Ayrıca, predella panosunda tasvir edilen Mısır'a kaçış sahnesi, resim sanatında erken dönem natüralist manzara örneklerinden biridir ve içinde derinleşen tepeler, mavi gökyüzü ve tanımlanabilir bir topografya barındırmaktadır. Floransa'daki Medici Bankası'nda çalışan Tomasso Portinari tarafından sipariş edilen Hugo van der Goes'un büyük ölçekli "Portinari Altarpiece" adlı eseri, 1483 yılında Floransa'ya ulaştığında büyük bir yankı uyandırmıştır. Eserin boyutunun yanı sıra, ton ve konu itibarıyla yoksulluk erdemini yüceltiyor gibi görünmesi dikkat çekicidir. Meryem'in çıplak toprak üzerinde diz çökmesi ve İtalya resminde alışılmışın dışında bir şekilde Münecim Krallar yerine çobanların merkeze alınması, İtalyan sanatında köylü figürüne duyulan güvensizliğe ters düşen radikal bir yaklaşımdır.

Portinari'nin, yoksulluğu savunan Fransisken Gözlemci Tarikatı'nı desteklediği bilinmektedir. Bu bağlamda, o dönemin dürüst bankerleri için en büyük ikilemlerden biri, kilisenin kâr ve tefeciliği günah sayan öğretileri ile büyük servetleri arasındaki çelişkiyi nasıl dengeleyecekleriydi. Bu nedenle, sanat eserlerine verdikleri siparişler, bazen gerçekten tövbe etme niyetlerinin, bazen de sahte bir dindarlık görüntüsü yaratma çabalarının bir yansıması

olarak değerlendirilmiştir. Portinari'nin ise samimi olduğu düşünölmekte ve bu siparişı, oğlunun doğumuna duyduğu sevinç ve sonraki nesillere bırakacağı bir miras olarak görölmektedir (Wolftthal, 2007:185).

Portinari'nin siparişı üzerine yapılan bu eserde, sanatsal gerçekçilik oldukça ileri bir seviyeye taşınmıştır. Azizler yaşlı ve yorgun, çobanlar ise kaba görünümlü, koyu tenli köylöler olarak betimlenmiştir. Bu durum, Brueghelvari bir gerçekçiliğe işaret etmektedir ve 16. yüzyılda İtalyan sanatının idealize edilmiş natöralizme yönelirken, Kuzey sanatının sert gerçekçiliğe doğru ilerleyeceğini öngörmektedir (Panofsky, 1971: 134). Bu farkı, Matthias Grünewald'ın 1515 tarihli *Isenheim Altarpiece* eseri ile Michelangelo'nun 1499 tarihli *Pietà* heykeli arasındaki karşıtlıkta açıkça görmek mümkündür. Grünewald'ın *Isenheim Altarpiece* adlı eseri, çarmıha gerilmiş İsa'nın grotesk bir betimlemesi ile acıyı doğrudan yansıtan bir gerçekçilik sunarken, Michelangelo'nun *Pietà* adlı eseri acı ve kederi idealize ederek, izleyiciyi yüceltilmiş bir ruhsal deneyime taşımaktadır (Hartt, 1987: 411). Michelangelo, Laokoon Grubu'nun keşfi ile birlikte, sanatsal anlayışında Antik Roma estetiğini yeniden keşfetmiş ve bunu Hristiyan tutkusu ile harmanlayarak, son derece güçlü ve etkileyici heykeller üretmiştir (Kemp, 1990: 45). İdealize edilmiş güzelliğe dönüş arayışı, yalnızca heykel sanatında değil, mimarlık ve resim alanlarında da kendini göstermiştir. Filippo Brunelleschi ve Donatello, klasik sanatın kökenlerini araştırmak amacıyla Roma'nın harabelerini detaylı bir şekilde incelediler. Pantheon'un kubbesi dâhil olmak üzere, birçok yapının ölçömlerini çıkardılar ve Vitruvius'un *De Architectura* adlı eserini kopyalayarak perspektifin temel yasalarını formöle ettiler (Edgerton, 1975: 22).

Brunelleschi, perspektifin kurallarını yeniden keşfetmekle kalmayıp, aynı zamanda bunları sistematik hâle getirerek bir bilim dalı hâline getirmiştir. Resimler artık katı kurallar çerçevesinde, paralel çizgilerin tek bir kaçış noktasına yöneldiği sıkı bir doğrusal perspektif sistemine göre oluşturulmaya başlandı. Bu keşif, Batı sanatında mekânsal algının köklü bir değişime uğramasına ve resim sanatının üç boyutlu bir gerçeklik hissi kazanmasına olanak sağlamıştır. Rönesans'ın etkisi Kuzey Avrupa'da ilk olarak Fransa Kralı I. François'nin sanata verdiği himaye yoluyla hissedilmeye başlanmıştır. İtalya ile yapılan savaşlar nedeniyle Milano'dan Napoli'ye kadar uzanan seyahatleri sırasında İtalyan sanatına hayran kalan I. François, Leonardo da Vinci, Raphael, Titian, Fra Bartolommeo ve Sebastiano del Piombo'nun eserlerini satın almıştır. Leonardo da Vinci, hayatının son dönemlerinde onun için çalışmaya başlamış ancak bu süreç, sanatçının yaşamının sonuna denk gelmiştir.

I. François, Floransalı Maniyerist Giovanni Battista Rosso liderliğinde Fontainebleau Okulu'nu kurmuş ve onu Primaticcio ve Niccolò dell'Abbate takip etmiştir. Bu sanatçılar

aracılığıyla Fransız Maniyerist resmi, Jean Cousin ve Antoine Caron gibi sanatçılarla şekillenmeye başlamıştır (Flamande, 1968: 216).

Kuzey Avrupa’da İtalyan Rönesans kültürüne en büyük ilgiyi gösteren sanatçı ise Albrecht Dürer olmuştur. Dürer, İtalyan ustalarının sanatsal ilkelerini yoğun bir gerçekçilik anlayışıyla birleştirerek kazıma teknikleriyle ürettiği gravürleri aracılığıyla bu sanatı yayma konusunda büyük çaba göstermiştir (Chippis Smith, 2012: 84). Ancak, bu dönemde sanatın yayılmasını hızlandıran en önemli gelişmelerden biri de matbaanın icadı olmuştur. Sanat artık seri üretime girmiş ve sanat eserlerinin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır.

Ancak, Reformasyon hareketi sanatta bir gerilemeye yol açmıştır. Katolik Kilisesi’ne karşı bir tepki olarak gelişen ve ikonoklazm (tasvir kırma) eğilimini güçlendiren bu hareket, aynı zamanda kutsal metinlerin saflığına dönüşü teşvik eden bir anlayışın sonucudur (Baxandall, 1982: 117). Kuzey Avrupa’da klasik mitoloji, Botticelli veya Titian gibi İtalyan sanatında görüldüğü ölçüde sanat repertuarına dahil edilmemiştir. Ancak, Katolik kalmaya devam eden Fransızlar, İtalya ile olan sanatsal bağlarını sürdürmüşlerdir.

Bu anlatıda, kutsal doğum sahnesi bir ev ortamında tasvir edilmiş ve sıradan ev eşyaları bile kutsal hale getirilmiştir. Kutsal Ruh’un gelişyle birlikte hem mekân hem de figürler kutsallık kazanmıştır (Lane, 2013). Ayrıca, bu sahnenin kaynağı olarak Hendrick Mande’nin bir meditasyon el kitabı olduğu düşünülmekte ve eserin “ruhani bir hane halkı” metaforu sunduğu belirtilmektedir (Falkenberg, 2001: 130).

Bu noktada, Panofsky’nin Kuzey Rönesans’ındaki sembollerin belirsiz olduğu yönündeki iddiasının aksine, bu semboller tamamen şeffaf ve kasıtlı bir şekilde açıkça anlaşılabilir kılınmıştır (Panofsky, 1960: 312). Rönesans dönemiyle birlikte görüntüler, metinlerin yerini almış ve dini inancı artırmak için ev içi sahneler kutsallaştırılmıştır. Ev, bir ibadethane haline gelmiş, maneviyatın dünyevi formlara aktarımı bu eserler aracılığıyla İtalya’ya taşınmıştır. Sanat tarihindeki önemli dönüşümlerden biri, Gentile da Fabriano’nun 1423 tarihli “Müneccim Kralların Tapınması” ile Hugo van der Goes’un 1476-78 tarihli “Portinari Altarpiece” adlı eserlerinin karşılaştırılmasıdır. Palla Strozzi tarafından Santa Trinita’daki aile şapeli için sipariş edilen “Müneccim Kralların Tapınması”, Kuzey İtalyan saray tarzının manifestosu niteliğindedir ve bu tarzın, Fransa ve Burgonya saray sanatına olan borcu açıkça görülmektedir. Gentile da Fabriano’nun, dönemin önemli aydınlatmalı el yazmalarından biri olan “Boucicaut Master”ı görmüş olması muhtemeldir. Uluslararası Gotik üslubu, Floransa klasikçiliği ile eşit statüde bir sanat anlayışı olarak değerlendirilmekteydi (Deuchler, 1973: 31).

Eserin alt panelindeki “Mısır’a Kaçış” sahnesi, Kuzey Avrupa resminde erken natüralist peyzaj örneklerinden biri olarak değerlendirilir. Kompozisyonda dikkat çeken unsur, manzaranın belirgin bir topografik yapı sunması ve arka plandaki atmosferik derinliğin ustalıklı verilmesidir (Panofsky, 1953: 216). Bu betimleme, kuzeyli ressamın doğa gözlemlerine verdiği önemin göstergesidir.

Yine aynı eserdeki çobanların merkeze alınması ve görünüşlerinin oldukça sade, hatta köylü yaşantısına yakın biçimde sunulması, dönemin İtalyan sanatında sıklıkla karşılaşılan idealize edilmiş imgelerin tam tersidir. Hugo van der Goes burada dramatik gerçekçilik ve alçakgönüllülüğü vurgulamış; bu yaklaşım İtalya’da Floransalı sanatçılar arasında hem şaşkınlık hem de hayranlık uyandırmıştır (De Schrijver, 1980: 34).

Ayrıca bağışçının resimde doğrudan izleyiciye bakan bir yüzle yer alması, bireysel portre anlayışının gelişmişliğini ve eserin himayecisi olan Tommaso Portinari’nin otorite ve dini bağlılık arasında kurduğu görsel stratejiyi göstermektedir (Panofsky, 1953: 219).

Portinari’nin, yoksulluğu savunan Fransisken Gözlemci Tarikatı’nı desteklediği bilinmektedir. Bu bağlamda, o dönemin dürüst bankerleri için en büyük ikilemlerden biri, kilisenin kâr ve tefeciliği günah sayan öğretileri ile büyük servetleri arasındaki çelişkiyi nasıl dengeleyecekleriydi. Bu nedenle, sanat eserlerine verdikleri siparişler, bazen gerçekten tövbe etme niyetlerinin, bazen de sahte bir dindarlık görüntüsü yaratma çabalarının bir yansıması olarak değerlendirilmiştir. Portinari’nin ise samimi olduğu düşünülmekte ve bu siparişi, oğlunun doğumuna duyduğu sevinç ve sonraki nesillere bırakacağı bir miras olarak görülmektedir.

Portinari’nin siparişi üzerine yapılan bu eserde, sanatsal gerçekçilik oldukça ileri bir seviyeye taşınmıştır. Azizler yaşlı ve yorgun, çobanlar ise kaba görümlü, sert tenli köylüler olarak betimlenmiştir. Bu durum, Brueghelvari bir gerçekçiliğe işaret etmektedir ve 16. yüzyılda İtalyan sanatının idealize edilmiş natüralizme yönelirken, Kuzey sanatının sert gerçekçiliğe doğru ilerleyeceğini öngörmektedir. Bu farkı, Matthias Grünewald’ın 1515 tarihli “Isenheim Altarpiece” eseri ile Michelangelo’nun 1499 tarihli “Pietà” heykeli arasındaki karşıtlıkta açıkça görmek mümkündür. Grünewald’ın “Isenheim Altarpiece” adlı eseri, çarmıha gerilmiş İsa’nın grotesk bir betimlemesi ile acıyı doğrudan yansıtan bir gerçekçilik sunarken, Michelangelo’nun “Pietà” adlı eseri acı ve kederi idealize ederek, izleyiciyi yüceltilmiş bir ruhsal deneyime taşımaktadır. Bu idealize edilmiş güzellik algıları ve aşırı gerçekçilik arasındaki çizgiyi belirleyen bir unsurdur (Panofsky, 1995: 67).

Her iki eser de hümanist ve yoğun duygusal anlatımlara sahip olmakla birlikte, Michelangelo, güzelliği idealize ederek acıyı aşkın bir hâle getirmiş, Grünewald ise acı ve dehşeti tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermiştir (Hartt, 1994: 212).

Michelangelo, Laokoon Grubu'nun keşfi ile birlikte, sanatsal anlayışında Antik Roma estetiğini yeniden keşfetmiş ve bunu Hristiyan tutkusu ile harmanlayarak, son derece güçlü ve etkileyici heykeller üretmiştir. İdealize edilmiş güzelliğe dönüş arayışı, yalnızca heykel sanatında değil, mimarlık ve resim alanlarında da kendini göstermiştir (Blunt, 1973: 145).

Filippo Brunelleschi ve Donatello, klasik sanatın kökenlerini araştırmak amacıyla Roma'nın harabelerini detaylı bir şekilde incelediler. Pantheon'un kubbesi dâhil olmak üzere, birçok yapının ölçümlerini çıkardılar ve Vitruvius'un *De Architectura* adlı eserini kopyalayarak perspektifin temel yasalarının oluşmasında etkili olmuşlardır (Ackerman, 1961: 87).

Brunelleschi, perspektifin kurallarını yeniden keşfetmekle kalmayıp, aynı zamanda bunları sistematik hâle getirerek bir bilim dalı hâline getirdi. Bu bağlamda, resimler artık katı kurallar çerçevesinde, paralel çizgilerin tek bir kaçış noktasına yöneldiği sıkı bir doğrusal perspektif sistemine göre oluşturulmaya başlandı (White, 1993: 56).

Yüksek Rönesans'ın etkisi Kuzey Avrupa'da ilk olarak Fransa Kralı I. François'nin sanata verdiği himaye yoluyla hissedilmeye başlanmıştır. İtalya ile yapılan savaşlar nedeniyle Milano'dan Napoli'ye kadar uzanan seyahatleri sırasında İtalyan sanatına hayran kalan I. François, Leonardo da Vinci, Raphael, Titian, Fra Bartolommeo ve Sebastiano del Piombo'nun eserlerini satın almıştır. Leonardo da Vinci, hayatının son dönemlerinde onun için çalışmaya başlamış ancak bu süreç, sanatçının yaşamının sonuna denk gelmiştir (Cole, 1996: 201).

Kuzey Avrupa'da İtalyan Rönesans kültürüne en büyük ilgiyi gösteren sanatçı Albrecht Dürer olmuştur. Dürer, İtalyan ustalarının sanatsal ilkelerini yoğun bir gerçekçilik anlayışıyla birleştirerek, özellikle kazıma teknikleriyle ürettiği gravürler aracılığıyla bu estetik anlayışı Kuzey Avrupa'da yaygınlaştırma konusunda önemli bir rol üstlenmiştir (Chippis Smith, 2010: 186). Aynı dönemde matbaanın icadı, sanat eserlerinin ve düşünsel içeriklerin seri üretimini mümkün kılarak bu yayılma sürecini büyük ölçüde hızlandırmıştır. Böylece Rönesans'ın görsel ve düşünsel mirası, yalnızca saray ve kilise çevresiyle sınırlı kalmaksızın, daha geniş sosyal tabakalara ulaşma fırsatı bulmuştur.

Ancak bu kültürel ve sanatsal yayılım ortamı, 16. yüzyılda başlayan Reformasyon hareketiyle birlikte ciddi bir kırılma yaşamıştır. Katolik Kilisesi'ne karşı gelişen bu teolojik ve kültürel tepki, ikonoklazm eğilimlerinin güçlenmesine yol açarak sanatsal üretimi doğrudan etkilemiştir (Baxandall, 1982: 72). Reform hareketi, kutsal metinlerin saflığına dönüş çağrısı yaparken, resim ve heykel gibi görsel temsil araçlarına karşı eleştirel bir duruş sergilemiş;

özellikle Kuzey Avrupa'daki dini sanatın biçim ve içerik açısından yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Bu süreçte, İtalyan sanatında yaygın olarak görülen Botticelli veya Titian gibi sanatçıların klasik mitoloji temalı eserleri, Reform sonrası Kuzey Avrupa sanatında daha sınırlı bir yer bulabilmiştir. Buna karşın, Katolik kalmaya devam eden Fransa gibi bölgeler, İtalya ile sanatsal bağlarını sürdürerek bu etkileşimden kopmamış ve klasik ikonografinin aktarımına aracılık etmişlerdir.

İtalya'nın farklı bölgelerinde gelişen Rönesans estetiği ise, ortak bazı temel ilkeleri — doğrusal perspektif, anatomi bilgisi, klasik kültüre yönelim— içermekle birlikte, her bölgenin kendine özgü yorumlarıyla zenginleşmiştir. Floransa ve Roma merkezli yüksek Rönesans anlayışı, yapısal netlik ve ideal güzellik arayışıyla öne çıkarken, Venedik'te gelişen sanat pratiği, ışık, renk ve atmosfer üzerine yoğunlaşarak farklı bir estetik duyarlılığın ifadesi olmuştur (Hartt ve Wilkins, 2010: 278). Bu özgün yaklaşım, resmin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda duygusal ve duyusal bir deneyim alanı olarak da kurgulanmasına olanak sağlamıştır (Gombrich, 1995: 238).

Venedik resmi, özellikle 16. yüzyılda ulaştığı olgunluk döneminde, İtalya'nın diğer bölgelerindeki resim anlayışından tamamen farklı bir karaktere sahipti. Venedik okulu, en belirgin ve tanınabilir sanat okullarından biri hâline gelmişti; öyle ki, sanat konusunda deneyimsiz bir izleyici bile karma bir koleksiyon içerisinde Venedik'e ait eserleri kolaylıkla ayırt edebilecek bir görsel farklılığa tanıklık edebilirdi. Bu benzersiz karakterine ek olarak, sanat alanında işgal ettiği konum da dikkat çekicidir. İtalyan devletleri arasında yalnızca Venedik, Floransa ile karşılaştırılabilecek düzeyde özgünlük ve görkem içeren bir sanat çağına sahip olmuş; bu çağ, dünya sanatının en yaratıcı ve etkili dönemlerinden biri olarak değerlendirilmiştir (Phillips, 1960: 8). Venedikli sanatçılar, özellikle renk kullanımındaki ustalıkları, atmosferik ışık geçişleri ve resme kazandırdıkları şiirsel yoğunlukla, Rönesans estetiğine duyusal bir boyut eklemişlerdir.

Bu çerçevede değerlendirildiğinde, hem Kuzey Avrupa'daki yayılım ve kırılmalar hem de İtalya içindeki bölgesel çeşitlilikler, Rönesans'ın tek bir estetik modele indirgenemeyecek kadar zengin ve çok katmanlı bir kültürel olgu olduğunu göstermektedir. Albrecht Dürer'in İtalya seyahatlerinden sonra Leonardo ve Mantegna etkilerini gravürlerine yansıttığı gözlemlenir; bu, İtalyan perspektif sisteminin Kuzey Avrupa'daki görsel dile entegre edilmesine dair önemli bir örnektir (Panofsky, 1955: 136).

İtalya'nın diğer sanat okulları, üslup ve duygu açısından betimleme konularında farklılıklar gösterebilir de, Floransa etkisini ne ölçüde benimseyebildiklerine bağlı olarak varlıklarını sürdürebilmişlerdir. Örneğin, Siena okulu, daha çok Bizans etkisine bağlı kalan

süslü dekoratif üslubunu uzun süre devam ettirmiş, ancak perspektif ve hacimsel figür anlayışına direndiği için sanat tarihinin merkezinden çekilmiştir (Hartt & Wilkins, 2011: 183). Buna karşılık, Venedik okulu, özellikle Giovanni Bellini, Giorgione ve Titian gibi sanatçılarla birlikte renk ve ışığa dayalı bağımsız bir görsel dil geliştirerek Floransa merkezli yapısalci anlayışa alternatif oluşturmuştur (Goffen, 1989: 12).

Floransa’da sanat, özellikle hümanist düşüncenin etkisiyle bilim, felsefe ve görsel sanatlar arasında entegre bir gelişim göstermiştir. Bu kent, 14. yüzyıldan itibaren Giotto ile birlikte figüratif anlatıda gerçekçilik ve hacim anlayışını öncelemiş, ardından Brunelleschi’nin doğrusal perspektif ilkelerini geliştirerek, görsel sanatların matematiksel temellerle bütünleşmesine zemin hazırlamıştır (Kemp, 1990: 11). Floransa düşünce yapısının başından beri deney ve gözleme dayalı olması, Rönesans sanatının entelektüel karakterini belirlemiştir (Gombrich, 1995: 129).

Floransa sanatı, yalnızca resimde değil, tüm sanat dallarında biçime olan bilimsel eğilimle, unsurları oldukları gibi betimleme arzusu ile karakterize olarak ilerlemiştir. Floransa sanatı, katkılar ve keşifler üzerine inşa edilmiştir. Her adımı, hem mutlak hem de göreceli anlamda büyük kişilikler tarafından şekillendirilmiştir. Her sanatçı, kendisinden öncekileri aşmaya, sorunları çözmeye ve yeni yöntemler geliştirmeye bilinçli bir şekilde odaklanmıştır. Floransa sanatı, Floransa yaşamının ve düşüncesinin doğal bir ürünüdür. Keskin ve net bir dünya görüşüne, akıl ve mantık üzerine kurulu bir anlayışa sahiptir. Ona bağlı olan daha küçük sanat merkezleri de Floransa’nın modelini benimseyerek aynı çizgide ilerlemişlerdir. Bunların başarıları, Floransa’nın sanat ilkelerini ne kadar iyi özümledikleriyle doğru orantılıdır.

Venedik resmini İtalya’nın geri kalanından ayıran fark ise temelde çok daha derindir. Venedik, sanat dünyasında eşit derecede üstün bir konuma ulaşmasına rağmen, bunu farklı bir yöntemle başarmış ve sanatına bambaşka bir karakter kazandırmıştır. Bu farklılık öylesine belirgindir ki, Venedik sanatı, sanki başka bir ırkın, farklı bir ruh yapısına ve değerlere sahip insanların ürünüymiş gibi görünür.

Venedik’in tarihsel gelişimi ve yaşam tarzı tamamen kendine özgüydü. Kuruluşundan itibaren tam anlamıyla izole bir yapıya sahipti. Bağımsız yönetim anlayışı ve kendine özgü gelenekleri vardı. Ancak bu toplum, uygarlık sanatlarını zamanla öğrenmek zorunda kalan barbarlardan oluşmuyordu. İlk mülteciler arasında yüksek soylu kişiler ve büyük geleneklere sahip bireyler bulunuyordu. Bu kişiler, bataklıklar üzerine kurdukları ilk düzensiz yerleşime bir miktar siyasi eğitim ve sosyal yapıyı yeniden inşa etme bilgisini de getirmişlerdi.

Venedik Cumhuriyeti, kısa sürede Avrupa’da önemli bir güç haline geldi. Küçük ve dar bir alana sahip olmasına rağmen, her yönüyle güçlü ve yoğun bir yapı geliştirdi. Ancak onu

diğer Avrupa devletlerinden ayıran en temel unsur, içindeki Doğu etkisiydi. Venedik sanat anlayışını kavramak için bu Doğu etkisini göz ardı etmemek gerekir.

Tarihçiler tarafından ciddiye alınan bazı görüşlere göre, ilk Venedik kolonistleri, tarih öncesi çağlarda Asya'ya göç eden ve oradan Kuzey İtalya'ya geri dönen göçmenlerin torunlarıydı. Hazlitt bu konuda şöyle der: “Bu kolonistler, Tirenliler olarak adlandırılıyordu ve Po Nehri'nin ağzındaki yerleşimlerinden Venedik halkı türemiştir” (Hazlitt,1858: 47). Eğer bu gelenek doğruysa, erken dönem Venediklilerin ticarete olan doğal yeteneği ve eğilimleri daha büyük bir anlam kazanır.

Venedik, en başından itibaren kendisini Batı ile olan bağlarından olabildiğince koparmış ve Doğu ile doğal bir uyum içinde sıkı bir ilişki geliştirmiştir. Doğu ile olan bu bağlar, sadece ticaret açısından değil, kültürel olarak da belirgindi (Norwich, 1982: 45). Tüm zenginliği Asya ticaretinden gelen Venedik'in pazarları, Doğu'nun en göz alıcı zenginlikleriyle doluydu. Gelenekleri uzun süre Doğu'ya özgü unsurlar taşıdı. Örneğin, gelin seçimi ve çeyiz verme geleneği Asya kökenliydi. Kadınlara yönelik ulusal tutum da bir Doğu devletinininkine benziyordu. Venedikli kadınlar, yalnızca büyük törenlerde değerli kumaşlarını ve mücevherlerini sergilemek için ortaya çıkardı; gündelik hayatlarında ise örtülerle gizlenirdi (Hazlitt, 1900: 112). Erkeklerin kadınlara duyduğu ilgi, entelektüel veya romantik bir eğilimden ziyade, doğrudan fiziksel güzelliğe yönelmişti. Bu durumun sanat anlayışıyla olan bağı kadın tasvirlerinde net olarak görülmektedir. Doğu toplumlarının anatomik anlayışları ve betimlemeleri Venedik sanat anlayışlarında belirginleşmektedir.

Renk sevgisi ve gösterişli törenlere duyulan büyük tutku, Semitik bir yoğunluğa sahipti ve bu ihtiras hiçbir zaman doyuma ulaşmış gibi görünmüyordu. Zevklerin tatmini, bilinçli bir devlet politikasıydı (Norwich, 1982: 63). Ancak, Venedik'in yönetiminde demokratik bir ruh yoktu. Halk, mutlakiyetçi bir yönetim altında yaşamaktan memnundu ve kendi evlerinde küçük despotlar olmaktan başka bir şey istemiyordu. Aristokrasi tüm gücü ele geçirdiğinde, bu duruma hiçbir ciddi karşı çıkış olmadı. Venedikliler tıpkı Doğulu toplumlar gibi, zaman zaman isyanlar çıkarsalar da, bu isyanlar kısa sürede sönüp giderdi ve hiçbir köklü değişime yol açmazdı. Hazlitt'in de belirttiği gibi, “Zulmüne karşı gösterdikleri direniş, ne kadar korkunç ve zalimce olursa olsun, uzun vadede hiçbir derin iz bırakmadı. Hiçbir ilke ortaya koymadı ve hiçbir ders vermedi” (Hazlitt, 1900: 210). Venedik, yalnızca ismen bir cumhuriyetti. Yönetim sistemi, Doğu'nun otoriter geleneklerine çok daha yakındı (Lane, 1973: 89–95).

Ancak, büyük günlerinde Venediklilerin Doğulu bir gevşeklik ve uyuşukluk içinde olduğu sanılmamalıdır. Sonunda zevk ve sefahat onların çöküşüne neden oldu, ancak bu durum,

onların başlangıçtaki tutkulu ve güçlü doğalarını yansıtmıyordu. Venedikliler, duygularını derin yaşayan insanlardı ve bu yoğun duygusallık, Venedik sanatında büyük bir rol oynamıştır.

Venedik ressamaları, genellikle manzara ve ışık etkilerini öne çıkaran, yumuşak ve atmosferik renk geçişleriyle dikkat çeken eserler üretmişlerdir. Titian, özellikle portrelerde ve dini sahnelerde renk ve ışıkla duygusal derinlik yaratma konusunda çığır açmış, portre sanatında bireysel psikolojinin resmedilmesinin temellerini atmıştır. İtalyan Rönesansı'nın bölgesel farklılıkları içinde öne çıkan Venedik Okulu, sanat tarihine yalnızca estetik katkılarda bulunmakla kalmamış, aynı zamanda resim sanatının teknik sınırlarını da genişleten bir dönüşümün öncüsü olmuştur. Bu okulun, özellikle 15. yüzyılın sonları ile 16. yüzyıl boyunca gelişen anlatı ve görsel dilinde, rengin merkezî bir ifade aracı hâline gelmesi; onu Floransa ve Roma gibi çizgi temelli geleneklerden belirgin şekilde ayırmıştır. Floransa Okulu'nun perspektif ve anatomi odaklı rasyonel kurgusuna karşın, Venedik sanatçıları doğayı ve insan figürünü daha içgüdüsel, duygusal ve atmosferik bir yaklaşımla yorumlamayı tercih etmiştir (Partridge, 1996: 34).

Venedik Okulu'nun renk anlayışı, yalnızca teknik bir tercihten ibaret değildir; bu anlayış aynı zamanda estetik bir tutum ve görsel bir felsefedir. Renk, formu tanımlamak yerine doğrudan ifade aracı olarak kullanılır; çizginin sınırlandırıcı doğasına karşı bir alternatif üretir. Bu bağlamda “colorito” terimi, yalnızca renk uygulamasını değil, rengin kompozisyonun inşasında temel belirleyici olmasını ifade eder. Venedikli ressamalar, çizgiyle şekillendirilen figürleri boyayla doldurmak yerine, doğrudan renklerle hacim ve derinlik yaratmayı hedeflemişlerdir. Bu yöntem, resimsel yüzeyde ışığın etkilerini daha doğal ve duygusal olarak sunmayı mümkün kılmıştır.

Titian, Giorgione, Tintoretto ve Veronese gibi Venedik Okulu'nun öncü isimleri, renkleri yalnızca gözle görüleni betimlemek için değil, aynı zamanda izleyicide duygu ve anlam yaratmak için de kullanmışlardır. Titian'ın eserlerinde kırmızının ateşli gücü ya da Giorgione'nin tuvallerinde sisli ve geçişli tonlarla oluşturulan melankolik atmosfer, bu yaklaşımın tipik örneklerindendir. Bu sanatçılar için renk, yalnızca optik bir mesele değil; anlatının ve duygunun taşıyıcısıdır (Huse ve Wolters, 1990: 66).

Coğrafi ve çevresel etmenler de bu renk odaklı yaklaşımı doğrudan etkilemiştir. Venedik'in yüksek nem oranına sahip iklimi, geleneksel ahşap panoların kullanımını zorlaştırmış; bunun yerine tuval yüzeylerin tercih edilmesine zemin hazırlamıştır. Tuvalin yaygınlaşması ise, yağlı boyanın inceltirilerek katmanlı bir biçimde uygulanmasını mümkün kılmış; renklerin şeffaflık ve derinlik kazanmasına olanak sağlamıştır. Bu teknik yenilikler, yalnızca resim yüzeyinin yapısını değiştirmemiş, aynı zamanda renklerin ışıkla etkileşimini

daha etkileyici hâle getirmiştir. Dolayısıyla, Venedik Okulu'nda teknik ve estetik boyutlar arasında organik bir ilişki kurulmuştur.

Renk kullanımının bu derece öne çıkması, Venedik resmine yalnızca optik bir zenginlik katmakla kalmamış, aynı zamanda anlam katmanlarını da derinleştirmiştir. Rengin duyguyu tetikleyen, anlatıyı güçlendiren ve zaman-mekân algısını yönlendiren bir araç olarak işlevselleştirilmesi, bu okulun sanat anlayışını hem döneminin ötesine taşımış hem de sonraki yüzyıllarda gelen sanat hareketlerini etkilemiştir. Özellikle 19. yüzyıldaki İzlenimcilik hareketi, Venedik Okulu'nun renk merkezli mirasını, doğrudan gözlem ve ışıkla kurduğu ilişki bağlamında yeniden değerlendirmiştir (Honour ve Fleming, 2009: 546).

Venedik Okulu'nun çizgiden çok renge dayalı yaklaşımı, yalnızca bir teknik tercih değil, aynı zamanda Rönesans'ın akılcı ve formcu paradigmasına karşı bir sanatsal dirençtir. Bu direnç, doğayı betimlemenin ötesinde, onu duyumsamanın yollarını araştırır. Renk, burada gerçekliğin temsilinden çok, onun deneyimlenmesini mümkün kılan bir geçit işlevi görür (Huse ve Wolters, 1990: 183). Bu nedenle, Venedik Okulu yalnızca kendi dönemine özgü bir sanat hareketi olarak değil, aynı zamanda sanat tarihinde renk ile düşünmenin ve anlatmanın özgün yollarını açan bir gelenek olarak değerlendirilmelidir (Goffen, 1997: 29).

2.2. İtalya'da Franko Flaman Ekolünün Gelişimi

“Flaman” kavramı, Belçika'nın 1831 yılında ulus-devlet olarak kurulmasından bu yana önemli ölçüde evrim geçirmiştir. Tarihsel olarak Batı ve Doğu Flandre kontluklarıyla ilişkilendirilmiş olan bu kimlik, zaman içinde dilsel, siyasi ve idari değişimlerle birlikte genişlemiş ve dönüşmüştür. Günümüzde Flaman Bölgesi, Belçika'nın kuzeyindeki Felemenkçe konuşulan kesimi ifade eder ve yalnızca tarihî kontlukları değil, aynı zamanda eskiden Brabant Dükalığı'nın ve Limburg ilinin bir parçası olan Anvers (Antwerp) ile Flaman Brabant'ı da içine almaktadır (McRae, 1986: 87). Ayrıca, “Flaman” terimi Belçika'daki farklı dilsel ve bölgesel topluluklar için farklı anlamlar taşımakta olup, ülkenin federal ve çok dilli yapısının bir yansımasıdır (Wils, 2009: 45). Tarihsel olarak Flaman kültürel alanı, günümüzde Fransa sınırları içinde kalan Fransız Flandresi ile Hollanda'daki Zeeland Flandresi'ni de kapsayacak biçimde daha geniş bir coğrafyaya yayılmıştır; bu da terimin yalnızca modern bir coğrafi etiket olmadığını göstermektedir (De Vries, 2006: 112). Günümüzde Flaman Bölgesi, Belçika'nın Fransızca konuşulan güneyindeki Valon Bölgesi ve iki dilli Brüksel Başkent Bölgesi ile birlikte üç federal bölgesinden biri olarak yer almaktadır.

‘Flaman Sanatı’ terimi, ağırlıklı olarak Flaman dilinin konuşulduğu şehirlerde üretilen sanatı ifade etmektedir. Modern döneme kadar, bu bölgedeki sanat üretimi, doğrudan siyasi ve ekonomik istikrara bağlıydı.

On beşinci yüzyıldaki yoğun sanat üretimi, kısmen, Yüksek Ortaçağ’da (1000–1300) Brugge, Gent ve Ypres gibi ticaret şehirlerinin üç şehir anlamına gelen “drie steden” gibi bölgelerin yoğun nüfuslu kentsel merkezlere dönüşmesi ve kumaş üretimi ile ihracatı sayesinde büyük zenginlik elde etmeleri sayesinde mümkün oldu. Ancak ekonomik refah sadece bu üç şehirle sınırlı değildi. Mechelen, Leuven, Tournai ve Brüksel gibi şehirler de bu dönemde kayda değer sayıda sanat eseri ürettirler. Din adamları, kiliseler için sanat eserleri sipariş ederken; bireyler özel şapelleri için sunak panoları yaptırdı. Özel vatandaşlar evleri için portreler ve çeşitli spesifik sahneler sipariş ediyorlardı. Bölgeyi tanımlayan bir araç olarak resim sanatı öne çıkmakla birlikte, ahşap ve taş heykeltıraşları, kuyumcular, seramik sanatçıları, duvar halısı dokumacıları ve el yazması ustaları da sanatsal üretimin zenginliğine katkıda bulunuyorlardı (http-2)

Flaman kumaş ticareti, bölgenin kentsel zenginliğinin temelini oluşturuyordu. Kumaş üretimi Roma İmparatorluğu döneminde kurulmuştu ve on ikinci yüzyıla gelindiğinde, ithal edilen İngiliz yünü yüksek kaliteli ve düşük kaliteli kumaşlara dönüştürülerek Avrupa toplumunun neredeyse her katmanında etkili oldu (Munro, 2003: 509). Bu başarı, Flandre'nin Batı Avrupa'nın ticari yapısındaki konumunu sağlamlaştırdı ve İngiltere ile kıta arasındaki ticaret yollarının merkezi haline getirdi. On üçüncü yüzyılda İtalyan tüccarlar, Cebelitarık Boğazı üzerinden Flandre'ye doğrudan bir rota oluşturdu ve Brugge önde gelen bir liman haline geldi (Nuttall, 2004: 116).

Burgonya dükü Philippe (1419–1467) ve Burgonya sarayının diğer üyeleri, güç ve zenginliklerini vurgulamak için sanat eserleri ve anlayışları üzerinde hak iddia ettiler ve “zevk belirleyicileri” olarak hareket ettiler (Huizinga, 1996: 136). Bu elit sınıf, el yazmaları, duvar halıları, panel resimler, heykeller, metal işleri ve diğer dekoratif sanatları sipariş ettiler (Campbell, 1998: 214). Bu nedenle, bu dönemdeki yağlı boya tabloların birçoğu, Flamanlı özel vatandaşların maddi zenginliklerini sergilemeleri üzerine gösteriş amaçlı kullanılan simgeler haline geldiler (Harbison, 1995: 44). Çoğunlukla poliptiklerin yan panellerinde betimlenen bağışçılar, hem dindarlıklarını hem de varlıklarını vurguluyorlardı.

Portreler bir statü göstergesi haline geldi. Sanatçılar, dükkan pencerelerine yerleştirilen panel resimlerle alıcıları cezbetmeye çalıştı; orta sınıf ise bu panelleri, çoğunlukla dini konular işleyen, mekanlarda sergilemek üzere satın aldı (Harbison, 1995: 63). Bu görsel kültür, sadece

estetik bir ifade değil, aynı zamanda sosyal hiyerarşiyi görünür kılan bir pratik olarak işlev gördü (Nuttall, 2004: 52).

En ünlü örneklerden biri Jan van Eyck'tir. *Portrait of a Man* eseri (1433), genellikle bir otoportre olarak kabul edilir ve ince kumaşlar üzerinden modelin toplumsal statüsünü vurgular. Bu otoportre, Van Eyck'in bir sanatçı olarak aranan biri olduğunungöstergesidir. Van Eyck ve çağdaşları eserlerini imzalayarak, lonca sistemi içindeki ortak üretimden farklı olarak bireysel yaratıcılıklarını ve emeklerini sahiplenmeye başladılar. Jan van Eyck'in dönem içerisindeki kültürel önemi hafife alınamaz. Onun betimlemeleri Ghent bölgesinin çeşitli yerlerinde sokak sanatçıları tarafından sıklıkla kullanılmış ve kendisi bir ikon haline gelmiştir. İspanyol sanatçı Taquen, eski balık pazarındaki (Oude Vismijm) boş bir duvara Van Eyck'in kırmızı sarıklı bir resmini çizmiştir (Pacht, 2003: 163).

Orta sınıf, daha pahalı panel resimler yerine kumaş üzerine yapılan resimlere para harcıyabiliyordu. Konular genellikle dini sahnelerle odaklandı. Hazır paneller ve kumaş resimler halka açık sanat fuarlarında satıldı; bu da arz ve talebin varlığının kanıtı olarak belirtilmektedir. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde, sanat tüccarları ortaya çıktı. Bu araçlar, resimlerin uluslararası ticaretini kolaylaştırdı.

Brueghel'in Flaman kırsal yaşamını ve seküler temaları konu alan resimleri, özellikle Antwerp sanat piyasasında yeni türlerin yükselişini işaret etmektedir (Silver, 2006: 22). Beeldenstorm olarak bilinen ikonoklastik dalga, 1566 yazında Fransa sınırları yakınlarındaki Steenvoorde bölgesinde bulunan Aziz Lawrence Şapeli'ne (Sint-Laurensklooster) yapılan saldırıyla başlamış ve Reform hareketiyle eş zamanlı olarak ilerlemiştir (Arnade, 2008: 142; Duke, 2003: 114). Anvers, özellikle yün dokuma ve tekstil üretimiyle uğraşan tüccarların merkezi olması nedeniyle ekonomik anlamda yükselmiş ve Kalvinist göçmenler için bir sığınak haline gelerek Protestanlığın önemli merkezlerinden biri olmuştur (Harline ve Put, 2002: 56). Bu gelişmeler, İspanyol Kralı II. Felipe'nin merkeziyetçi yönetim anlayışı ve Engizisyon uygulamalarıyla doğrudan çatışmış ve nihayetinde Hollanda İsyanı'nın (1568–1648) patlak vermesine neden olmuştur (Parker, 1977: 38).

Beeldenstorm yalnızca dini sanat eserlerinin yok edilmesi açısından değerlendirilmemelidir (Suykerbuk 2020: 35). 1949 yılında Marksist tarihçi Erich Kuttner, Beeldenstorm'u sınıf mücadelesi ve sosyo-ekonomik gerilimler perspektifinden analiz etti. Sanat tarihçisi David Freedberg ise ikonoklazmın kültürel ve siyasi kesişimi gözler önüne serdiğini vurguladı (Freedberg 2016: 69). Beeldenstorm'un motivasyonları arasında, kiliseleri ve zenginlerin şapellerini süsleyen sanat eserlerine harcanan paranın fakirlere yardım için daha iyi kullanılabileceği eleştirisi de vardı. Çünkü bu sanat eserlerinin çoğu, toplum tarafından

tanınan zengin bireylerle doğrudan ilişkiliydi; dolayısıyla ikonoklazm, dini figürlerin silinmesinin yanı sıra, zengin sanatçılara ve gruplara yönelik kişisel bir saldırı niteliği de sahipti.

Beeldenstorm, günümüz Flandre'sinde her bölgeye aynı şekilde yayılmadı. Örneğin Brugge zarar görmedi. Bazı şehirler, kiliseleri ve içindeki eserleri korumak için önlemler aldı. Gent bölgesinde Gent Altarı sökülerek Sint-Baaf Kulesi'ne gizlendi. Sonraki birkaç gün içinde, kilisedeki heykeller ve diğer dini nesneler saklandı. Beeldenstorm, Ağustos ayında Anvers'e ulaştı ve Anvers Katedrali'ndeki sunak panoları, resimler, heykeller, vitraylar ve el yazmaları tahrip edildi.

Beeldenstorm sonrası dönemde, kaybolan dini konuların yerine yükselen orta sınıfa yönelik küçük panolar ve seküler konular işlendi. Pieter Bruegel the Elder (yaklaşık 1525/30–1569) Flaman manzaraları ve köylü sahneleri tasvir ederek, resmini kutsal konuların daha önce sahip olduğu prestije yükselten öncülerden biri oldu. Bruegel, Anvers'teki Pieter Goetkindt'in atölyesinde çalıştıktan sonra, dönemindeki birçok sanatçı gibi, gençlik yıllarını İtalya'da geçirdi. Flandre'ye döndüğünde, İtalyan usulü yuvarlak tondoları yeniden tasarladı ve dini sahnelerin yerini atasözleri ve diğer seküler kaynaklardan alınan ahlaki ve eğitici konular aldı. Bu hicivli ve mizahi imgeler, açıkça sarhoşluk ya da insan davranışlarındaki diğer kusurların sonuçlarını gösterse de, genellikle dini ve külte dayanan ahlak algılarını bir çerçeveye yerleştirilmişti. 1559 yılında, Anversli yayıncı Hieronymus Cock, Brabant bölgesindeki köyleri, çiftlikleri ve tarlaları gösteren *Küçük Manzaralar* serisini yayımladı. On sekiz gravürlük bu seri, Anvers pazarında tür konularına olan yeni ilginin bir göstergesi oldu ve özellikle Abel Grimmer'ın (1570–1618/19) atölyesinde doğrudan model olarak kullanıldı (Onuf, 2008: 192).

1585 yılına gelindiğinde, Gent, Brüksel ve Anvers İspanyol kuvvetlerinin eline geçti. Teslim şartları gereğince, Protestan vatandaşlara şehri terk etmeleri için iki yıl süre tanındı. Yaklaşık 150.000 Protestan, kuzey Hollanda'ya göç etti. Diğerleri ise İngiltere'ye yöneldi. 1589 yılına gelindiğinde, Anvers'in ve Gent, Brugge gibi diğer Flaman şehirlerinin nüfusu, yüzyılın ortasındaki nüfuslarının yarısına düşmüştü (Blockmans ve Prevenier: 140). Bu kitlesel göç, birçok yetenekli zanaatkârı da beraberinde götürdü (Bruneel, 2006: 229).

2.3. İtalyan Resminde Franko Flaman Üslubu

Flaman anlayışıyla yapılan eserlerde gerçekçilik, doğalcılık ve illüzyonizm karşımıza çıkmaktadır. Yağlı boya tekniğinin geliştirilmiş kullanımı, tekstil, metal ve değerli taşlar gibi çeşitli unsurların büyük bir detayla tasvir edilmesini mümkün kılmıştır. Işık ve gölge kullanımı

da Flaman eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu resim tarzı, sanatçıların gerçekliği son derece ayrıntılı şekilde taklit ettikleri izlenimini uyandırır; ancak gerçek bundan oldukça farklıdır. Kompozisyonlar aslında bir araya getirilmiş ve dikkatlice kurgulanmıştır; portreler ise sıklıkla stilize edilmiş ve idealize edilmiştir (Pacht, 1999:13).

Geleneksel anlamda yağlı boya, ilk olarak yumurta temperasıyla boyanmış panellerin üzerine glaze (şeffaf boya katmanı) yapmak için kullanılmıştır. Yumurta temperası hızlı kuruyan bir ortam olduğu için, bu yöntem panellerin üretimini hızlı ve verimli hale getiriyordu. Bu paneller görünüşte tamamen bir yağlı boya tablosu gibi duruyordu. 15. yüzyılın akrilikle boyayıp sonra üstüne yağlı boya ile glaze yapmaya benzeyen bir tekniğiydi. 15. yüzyıl Flaman ressamı Jan van Eyck'in portreleri de bu yöntemle yapılmıştır. Van Eyck, öylesine gerçekçi bir şekilde betimleme tekniğine sahipti ki, kendisine “gerçekliğin fatihi” unvanı verilmişti. Yağlı boya tarihçesinde, yağlı boyanın mucidi olarak Jan van Eyck kabul edilir. Çoğu sanatçının gesso (alçı bazı) veya tempera ile çalıştığı bir dönemde, Van Eyck daha yavaş kuruyan, daha pürüzsüz bir ortam arayışındaydı. Böylece daha gerçekçi çalışma imkanına erişebilecekti. Van Eyck'in en erken eseri, 1432 yılında tamamlanan *Ghent Altarpiece* (Gent Sunağı) adlı eseridir. Bu tabloda Vaftizci Yahya'nın sakalındaki kılları bile görebilirsiniz. 1432 yılında böyle bir gerçekçilik seviyesi ancak Flaman yağlı boya tekniğinin icadı sayesinde mümkün olmuştur (Harbison, 1991: 12).

Geleneksel anlamda yağlı boya, ilk olarak yumurta temperasıyla boyanmış panellerin üzerine glaze (şeffaf boya katmanı) yapmak için kullanılmıştır. Yumurta temperası hızlı kuruyan bir ortam olduğu için, bu yöntem panellerin üretimini hızlı ve verimli hale getiriyordu. Bu paneller görünüşte tamamen bir yağlı boya tablosu gibi duruyordu. Bu teknik, 15. yüzyılda akrilikle boyayıp sonra üstüne yağlı boya ile glaze yapmaya benzeyen bir yöntemdi. Van Eyck'in portrelerinde bu yöntem açıkça izlenebilir. Otto Pacht'a göre Van Eyck, yağlı boyayı icat etmese de onu “önceden ulaşılamaz bir kesinlik ve inceliğin aracı” haline getirmiştir (Pacht, 1994: 12). Bu bağlamda kendisine “gerçekliğin fatihi” unvanı verilmiştir.

Van Eyck, çoğu sanatçının gesso (alçı bazı) veya tempera ile çalıştığı bir dönemde, daha yavaş kuruyan ve daha pürüzsüz bir ortam arayışındaydı. Böylece daha gerçekçi betimlemeler mümkün oluyordu. Onun en erken eserlerinden biri olan *Ghent Altarpiece* (1432), bu gerçekçiliği somut olarak sergiler. Örneğin, Vaftizci Yahya'nın sakalındaki kıllar bile gözle ayırt edilebilecek şekilde resmedilmiştir (Pacht, 1994: 55).

Buna karşılık, yağlı boya 16. yüzyıla kadar Venedik'te temel resim malzemesi olarak öne çıkmamıştır. Ancak yüzyılın sonunda, özellikle glaze katmanları ve tuval kullanımındaki deneysel uygulamalarla Venedikli sanatçılar bu teknikte ustalaşmışlardır. Norbert Huse ve

Wolfgang Wolters'a göre, "Venedik'te temperanın yerini kesin olarak yağlı boyaya bırakması ve tuval kullanımının yaygınlaşması 16. yüzyılda gerçekleşmiştir" (Huse ve Wolters, 1990: 142).

Bu dönemde Flaman ressamalar tahta paneller kullanırken (genellikle meşe ya da maun), Venedikli sanatçılar giderek keten tuvaler kullanmaya başlamışlardır. Tahta paneller birleştirildiğinde zamanla çatlayıp ayrılabilir, arka kısımlarına yapılan kumaş destekler dahi bunu tam olarak engelleyemiyordu. David Bomford ve ekibi, tuvalin bu bağlamda taşınabilirlik, büyük format ve düşük maliyet gibi avantajlar sunduğunu belirtir (Bomford, 1990: 164). Tuvalin kullanımı aynı zamanda katmanlı boyama tekniklerini desteklemiş, bu da Venedik resmine daha fazla derinlik ve atmosfer kazandırmıştır.

Zemin hazırlığında ise yüzeyin doğasına ve kullanılacak resim tarzına göre farklı teknikler geliştirilmiştir. Klasik bir tarzda çalışmalarda zemin genellikle tutkal ve taş tozu karışımından oluşur. Eğer tuval kullanılıyorsa, daha esnek bir gesso tercih edilir. Gesso'nun emiciliği önemlidir ve bu, tutkal kaplaması ile kontrol altına alınabilir. Modern bir zemin için PVA ve kalsiyum karbonat karışımı kullanılabilirken, geleneksel zeminlerde tavşan derisi tutkalı tercih edilmiştir.

Böylece yağlı boya, akrilik kadar hızlı kuruyabilir veya günlerce ıslak kalabilir. 1400'lerde tiner (turpentin) kullanılırdı, ancak günümüzde daha güvenli çözücüler tercih edilmelidir (örneğin kokusuz mineral ispirotosu). İmpirimatura ilk boyama aşaması olarak bilinir. Yüzeye yapılan şeffaf bir renk lekесidir. Çizimin görünür olmasını sağlar. Işık bu ilk katmanın ve üzerine gelecek katmanların içinden geçerek yansıma yapar ve resme birlik sağlar. Alt Boyama tekniği (Underpainting) ise çizimin ve imprimatura katmanının üzerine yapılan tek renkli (monokrom) bir boyamadır. Genellikle ham veya yanmış umbra gibi tonlarla yapılır. Bu, eserin tamamlanmış bir ton çalışmasıdır. Eski ustaların tekniklerinde çok önemli bir prensip vardır: İlk zemin beyazdır (kalsiyum karbonatlı). İmpirimatura ve ardından gelen şeffaf glaze katmanları sayesinde, ışık doğrudan yüzeye ulaşır ve yansıyıp seyirciye ulaşır. Bu da renklerin olağanüstü canlı ve parlak görünmesini sağlar. Çünkü renkler fiziksel değil, optik olarak karışır. Opağ (örtücü) renkler de kullanılır, ama ağırlık şeffaf katmanlardadır. Vurgular (highlightlar) her zaman son aşamada opak boya ile yapılır. Bu olgular Flaman tekniğinin temel aşamaları olarak bilinir (Ernie ve Buttler, 2021: 26).

Flaman sanatı, 15., 16. ve 17. yüzyılın başlarında Flandre'de ve çevresindeki Brabant, Hainaut, Picardie ve Artois gibi bölgelerde ortaya çıkan, canlı materyalizmi ve eşsiz teknik ustalığıyla tanınan bir sanat akımıdır. Hubert ve Jan van Eyck'ten Pieter Bruegel the Elder'a ve

Peter Paul Rubens'e kadar Flaman ressamalar, yağlı boya tekniğinde ustalaşmış ve bu tekniği, çevrelerindeki dünyayı güçlü ve gerçekçi ayrıntılarla betimlemek için kullanmışlardır. Onların eserleri, Fransa, Almanya arasında kalan bölgelerin değişen kaderini açıkça yansıtır: Önce 15. yüzyılda Burgonya düklerinin barışçıl, dindar ve refah dolu yönetim dönemi; ardından dini krizler ve iç savaşlarla dolu uzun ve karmaşık bir dönem; en sonunda ise İspanya krallarının dayattığı mutlak monarşi dönemi gelmiştir.

Flaman ekolünün öncülleri genellikle Burgonya düklerinin başkenti olan Dijon'da bulunur. Philip the Bold (1363–1404), 1482'ye kadar sürecek olan güçlü Flaman-Burgonya ittifakını kurdu. Ayrıca neredeyse bir asır boyunca devam edecek olan sanat geleneğini de başlattı. Philip, Haarlemli heykeltıraş Claus Sluter ve Ypresli ressam Melchior Broederlam gibi sanatçıları Dijon'a çekti. Bu sanatçıların zengin dokulu eserlerinde, Flaman okuluna özgü olan yüzey algısına bağlılık net bir şekilde görülmektedir.

15.yüzyılın ilk yarısında, Burgonya Dükliği yalnızca politik ve ekonomik bir güç merkezi değil, aynı zamanda Avrupa'nın en gelişkin sanatsal kültürlerinden birinin de taşıyıcısı hâline gelmiştir. Dük Philip the Good (1419–1467), Burgonya'nın başkentini yün ticaretinin kalbi olan Brugge'e (Bruges) taşıyarak, bölgeyi hem ticari hem de sanatsal açıdan olağanüstü bir canlılık içine sokmuştur (Panofsky, 1953: 58–59). Bu bağlamda, saray çevresinde sanatın önemli bir temsil aracı hâline gelmesi, dükün kültürel hırslarının doğal bir sonucudur. Philip the Good'un 1425 yılında Jan van Eyck'i resmi ressamı olarak görevlendirmesi, yalnızca bir sanatçının saraya alınması değil, aynı zamanda görsel kültürün diplomatik, ideolojik ve teolojik araçlara dönüştürülmesi sürecinin bir parçası olmuştur (Harbison, 1991: 14).

Van Eyck'in sanatı, yalnızca estetik bir başarı olarak değil, Burgonya sarayının sembolik ve teolojik söylemini taşıyan bir araç olarak da değerlendirilmelidir. *Ghent Altarpiece* (1432), *The Virgin of Chancellor Rolin* (1432) ve *The Arnolfini Portrait* (1434) gibi başlıca eserleri, hem dünyevi zenginliğin hem de ruhani derinliğin aynı yüzeyde buluşturulduğu ikonografik metinlerdir. Bu resimler, bağışçı portrelerinin sadece bir adak veya dindarlık göstergesi değil, aynı zamanda aristokrat kimliğin, dünyevi iktidarın ve ilahi düzenle kurulan ilişkinin temsilcisi hâline geldiği bir tür “vizüel teoloji” örneğidir (Belting, 2004: 112).

Giorgio Vasari, yağlı boya tekniğini icat eden kişi olarak Jan van Eyck'i göstermiştir. Her ne kadar bu iddia tarihsel doğruluk açısından tartışmalı olsa da, Van Eyck'in söz konusu tekniği benzeri görülmemiş bir ustalıkla uyguladığı ve resim sanatının teknik sınırlarını kökten değiştirdiği açıktır. Otto Pacht, Van Eyck'in bu yöntemi “önceden ulaşılamaz bir kesinlik ve incelik düzeyine taşıdığını” ve onun tekniğinin yalnızca maddesel değil, aynı zamanda düşünsel bir dönüşüm sunduğunu belirtir (Pacht, 1994: 16). Gerçeklik tasviri yalnızca bir illüzyon aracı

değil, aynı zamanda Tanrı'nın yaratımındaki düzenin yeniden görünür kılınmasıdır. Bu, teolojik olarak da Augustinusçu bir “Tanrı'nın izlerini doğada okuma” pratiğine denk gelir (Kemperdick, 2012: 74).

Van Eyck'in yüzeydeki renk parlaklığını, katmanlı glaze kullanımı ile sağlaması, optik yanılsamayı güçlendirmiştir. *Arnolfini Portresi*'ndeki aynaya yansıyan figürler veya *Rolin'in Meryem*'indeki manzara detayları, yalnızca teknik bir beceri değil, epistemolojik bir kavrayıştır: Tanrı'nın dünyası, insan gözünün dikkatle bakışında tecelli eder. Matthias'ın ifadesiyle, Van Eyck “maddeye duyduğu sınırsız sevgiye rağmen, ruhani bir derinliği her daim muhafaza etmeyi başarmıştır” (Matthias, 2003: 88). Bu tavır, Kuzey Rönesansı'nın doğa temelli duyarlılığı ile Katolik teolojisinin kutsallık arayışı arasında kurulan ince dengeyi yansıtır.

Bu çerçevede Van Eyck, sadece bir teknik devrimci değil, aynı zamanda resimsel söylemin sınırlarını metafizik düzlemde genişleten bir sanatçı olarak değerlendirilmelidir. Burgonya dükalığına hizmeti, yalnızca kişisel bir kariyer değil, erken Flaman Rönesansı'nın kurucu vizyonlarından birine dönüşmüştür. Onun katkısı, yalnızca kuzey resminin değil, Avrupa sanatının epistemolojik zeminini dönüştüren temel halkalardan biri olmuştur.

Erken Flaman resminin Jan van Eyck ile ulaştığı teknik ve estetik zirve, sonraki kuşak sanatçılar üzerinde güçlü bir miras bırakmakla birlikte, doğrudan bir taklitten ziyade daha farklı yönelimlere ilham vermiştir. Bu mirası sürdüren ressam, canlı renkler ve zengin dokularla çalışmaya devam etmişler; ancak teknik gelişim açısından yönlerini giderek İtalyan sanatına çevirmişlerdir.

Rogier van der Weyden, başyapıtı *Çarmıhtan İndiriliş* (c. 1435) adlı eserinde dramatik anlatıma öncelik vererek, gereksiz ayrıntılardan arındırılmış bir kompozisyon kurmuştur. Yatay düzlemde yer alan figür grupları, izleyiciyi tek bir odakta sabitlemek yerine tüm kompozisyona yayılan bir ritim yaratır. Van der Weyden, bu eserde sadece anlatısal bir başarı değil, aynı zamanda erken hümanist duygulanımın da etkileyici bir örneğini sunar (Panofsky, 1953: 234).

Petrus Christus ise figürlerin temel anatomik yapısına odaklanarak daha geometrik ve yapısal bir ifade dili benimsemiştir. Ancak bu yenilikçi girişimler, Jan van Eyck'in resimlerinde görülen ilahi gerçekliğe dayalı natüralist derinlikten uzaklaşmıştır. Flaman burjuvazisinin dini içtenliğinde ve kendine güveninde 15. yüzyıl sonlarına doğru gözlenen azalma, Burgonya Hanedanı'nın politik gücünü yitirmesi ve Brugge'ün ekonomik gerilemesi ile doğrudan ilişkilidir (Harbison, 1995: 89).

Bu dönemin çalkantıları, sanatçıların zihinsel durumlarına da yansımıştır. Hugo van der Goes, psikolojik bunalımlar geçirerek kariyerinin sonunda akıl sağlığını yitirmiştir. Hans

Memling ve Gerard David gibi sanatçılar ise, Van Eyck ve van der Weyden'in geleneksel kompozisyonlarını daha melankolik ama zaman zaman yavan biçimde tekrar etmişlerdir (Lane, 1984: 172). Erken Flaman resminin bu gerileme süreci, Kuzey Avrupa'yı etkileyen derin dinsel krizle birleştiğinde, farklı anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Bu dönüşüm, Hieronymus Bosch'un eserlerinde en belirgin hâliyle gözlemlenir. Bosch'un yaklaşık 1490–1500 yılları arasında gerçekleştirdiği *Dünyevi Zevkler Bahçesi* triptiği, insanlığın cennetten dünyevi hazlara sapmasına ve nihayetinde ilahi cezaya sürüklenişini alegorik ve grotesk imgelerle dile getirir. Bosch'un eseri, Orta Çağ ahlakçılığı ile Rönesans hümanizmi arasında bir gerilim yaratır (Fraenger, 1951: 65).

Flaman Barok sanatının doruk noktası ise Peter Paul Rubens'in sanatsal dehasıyla tanımlanır. Rubens, İtalyan sanatını derinlemesine incelemiştir; özellikle Michelangelo, Caravaggio ve Tintoretto'nun kompozisyon anlayışını, Flaman tekniğinin ipeksi yüzey zenginliğiyle birleştirerek etkileyici sonuçlar elde etmiştir. *Çarmının Yükselişi* (1610), Rubens'in erken dönemine ait olup, hem dramatik yoğunluğu hem de ışık kullanımındaki ustalığı ile dikkat çeker. Rubens, Marie de Médicis için gerçekleştirdiği alegorik panolarda Barok estetiğin teatral anlatısını zirveye taşımıştır (Held, 1983: 520).

Rubens'in atölyesi, Flaman sanat dünyasında bir okul işlevi görmüş; Anthony van Dyck, Frans Snyder, David Teniers the Elder ve Adriaen Brouwer gibi pek çok sanatçının yetişmesine olanak sağlamıştır. Bu sanatçılar, Flaman resminin portre, natürmort ve tür resmi gibi farklı alanlarında etkileyici katkılar sunmuşlardır (Kessler, 2005: 219).

Yağlı boya tekniği, 15. ve 16. yüzyıllarda yaygın olarak kullanılmaya başlamış ve 20. yüzyılın sonlarında akrilik boyanın ortaya çıkışına kadar sanatçıların başlıca tercihi olmuştur. Tempera ile çalışan sanatçılar, renklerinin yağlı boya kadar kapaticılığa sahip olmadığını gözlemlerken, fresk ressamı daha geleneksel yöntemlere yönelmişlerdir. Yağlı boya, sanatçıya resmin kompozisyonunda değişiklik yapma özgürlüğü tanıyan çok yönlü bir ortam sağlamıştır; yağın renk doygunluğunu artırması sayesinde, başka hiçbir boya türü yağlı boyanın hem şeffaflık hem de örtücülük yelpazesini yeniden üretememiştir. Bu teknikle yüzeye uygulama yöntemleri de son derece çeşitlenmiştir; geleneksel olarak fırçalar ve palet bıçakları kullanıldığı gibi, ellerin veya ayakların doğrudan kullanımına ve modern dönemde tüplerden veya kutulardan boya sıçratılmasına kadar farklı yöntemler benimsenmiştir. Erken Rönesans döneminde, yağlı boya öncelikle Hollandalı ressamlar tarafından uygulanmış ve sonunda İtalya'daki meslektaşlar tarafından da benimsenmiştir. Kuzeyli ressamların hazırlık süreci oldukça tutarlıdır; meşe paneller veya diğer ağaç türleri üzerine pürüzsüz, beyaz tebeşir astarlar hazırlanır, ardından detaylı bir alt çizim yapılır ve bu çizim genellikle kuruyan bir yağ katmanı

ile emici olmayan hâle getirilir. Ayrıca, tuvalin yağlı boya için taşıyıcı yüzey olarak kullanılması, daha büyük kompozisyonların taşınmasını kolaylaştırmış ve Venedik başta olmak üzere İtalyan Rönesansı'nda yaygın olarak benimsenmiştir (http-4).

15. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, İtalya'daki resim tekniklerinde dikkate değer bir dönüşüm gözlemlenmektedir. Bu dönemde, özellikle tempera tekniği ile icra edilen dini kompozisyonlar, yağ bazlı uygulamaların etkisiyle önemli biçimsel ve teknik değişikliklere uğramıştır. 14. yüzyılın sonlarından itibaren, tempera yüzeyler üzerinde yağ ve vernik kullanımının yaygınlaşması dikkat çekerken, 15. yüzyıl ortasında tempera-yaglı boya hibrit uygulamalarının belirginleştiği görülmektedir (Tsonev, 1974: 479).

İtalyan resim geleneğinde kullanılan teknik sürecin ilk adımı, yüzeyin boyamaya uygun hale getirilmesiyle başlamaktadır. Bu amaçla, genellikle kireç taşı ve hayvansal esaslı tutkal karışımı ile beyaz bir astar hazırlanmakta, ardından gri tonlarda bir “imprimatura” katmanı yüzeye uygulanmaktadır. Bu katman, hem ışığın yüzeye nüfuzunu kontrol altına almakta hem de altındaki astar ile üstteki renk katmanları arasında bir bağlayıcı işlevi görmektedir (Yaşar, 2018: 128).

Desen aktarımı aşamasında, kömür füzen veya beyaz tebeşir gibi malzemeler aracılığıyla, “karton” ismi verilen yardımcı bir çizim şablonu kullanılarak kompozisyonun genel hatları yüzeye aktarılır. Sonrasında, kahverengi tonlarda, su bazlı inceltilmiş boya ile yapılan “underpainting” aşaması sayesinde formun ton değerleri belirginleştirilir. Flaman tekniklerinde olduğu gibi, bu alt katman genellikle hayvansal tutkal bazlı yapıştırıcı ile sabitlenir ve yağlı boya katmanlarının fazla emilimini engellemek amacıyla yüzeye yağlı bir vernik uygulanır (Yaşar, 2018: 128).

İmprimatura ve underpainting aşamalarının tamamlanmasının ardından gelen ana resimleme katmanında, daha kalın ve opak boya uygulamalarıyla ışıklı bölgeler yapılandırılır. Bu bölgelerde sıklıkla kullanılan beyaz pigment, diğer renklerle karıştırılarak yüksek ton kontrastı elde edilmesini sağlar. Son aşamada ise, optik geçişler ve atmosferik derinlik yaratmak amacıyla “glaze” tekniği kullanılır. Yarı saydam ve saydam boya katmanları, ışığın bir kısmını absorbe ederek izleyicinin algısında daha yumuşak geçişler ve hacimsel derinlik oluşturur. Özellikle ara tonlarda, alt katmandaki gri tonların görünür olması, bu optik etkinin en açık örneklerinden biridir (Yaşar, 2018: 129).

Flaman resimleme tekniğinin İtalya'ya ilk kez Antonello da Messina tarafından tanıtıldığı düşünülmektedir. Giorgio Vasari'nin aktardığına göre, Messina'nın yarım kalmış bazı eserleri, hem bu yeni tekniğin İtalya'da ilk defa kendisi tarafından uygulanmış olabileceğine işaret etmekte hem de kullanılan teknik süreç hakkında önemli ipuçları

sunmaktadır (Vasari, 1550/1991: 374; Fenberg ve Grenberg, 1989: 75). Messina'nın 1474 yılında Venedik'e gelişi, İtalyan yağlı boya geleneğinde bir dönüm noktası olarak değerlendirilir. Bu süreçte sanatçının özellikle kahverengi tonlarla gerçekleştirilen ilk resimleme katmanını, yani "underpainting" uygulamasını benimseyerek İtalyan ressamları arasında bu yöntemin yaygınlaşmasına öncülük ettiği kabul edilmektedir.

Netice itibarıyla, Flaman tekniğinin İtalya'da benimsenmesi yalnızca teknik bir adaptasyon süreci değil, aynı zamanda estetik ve ikonografik anlayışta da bir dönüşüm yaratmıştır. Yağlı boya ile çalışan sanatçılar, figüratif derinlik, ışık-gölge oyunları ve renk geçişlerindeki zenginliği sayesinde daha gerçekçi ve duysal imgeler yaratabilmişlerdir. Bu bağlamda, Flaman resimleme yönteminin İtalya'daki yansıması, erken Rönesans'tan Yüksek Rönesans'a geçiş sürecinin temel dinamiklerinden biri olarak değerlendirilmelidir.

Yağlı boya, İtalyan Rönesansı'nda tempera ve freskonun yerini alan teknik oldu. Bu teknik, en yoğun renkleri, en geniş ton aralığını ve sanatçının doğadaki en ince ayrıntıları bile işleyebilmesini sağlayacak kadar çalışılabilir bir kuruma süresi sundu. Bu tekniğin ilk büyük ustalarından biri olan Leonardo Da Vinci, yağlı boyanın sunduğu tüm olanakları eserlerinde kullandı. Yağlı boya sayesinde insan bedeninin et ve form yapısında eşi benzeri görülmemiş bir ton inceliği yaratabildi, bitki ve kaya detaylarında ise botanik ve jeoloji bilgisini sergileyebildi (Kemp, 2006: 316).

Erken Rönesans sanatçıları, fresko ve tempera tekniklerinin kısıtlamalarının farkındaydılar. Bu iki yöntemin en büyük sorunları hızlı kuruması (tonların karıştırılmasını zorlaştırıyordu) ve pigmentlerin uygulama sırasında canlılıklarını kaybetmesiydi (Bomford et al., 2004). Bu sorunlara çözüm, Kuzey Avrupa'dan ve özellikle büyük Flaman ustası Jan van Eyck'ten geldi. Daha önce bazı sanatçılar yağ bazlı verniklerle renkleri canlandırmaya çalışmıştı ama büyük bir başarı sağlayamamışlardı. Üstelik bu vernikler, tabloları güneşte kurutmayı gerektiriyor, çoğu zaman ısıdan çatlama veya kabarcıklara neden oluyordu. Van Eyck, kapalı mekânda daha hızlı kuruyan bir vernik geliştirmeye çalışırken keten tohumu yağı ve ceviz yağının diğerlerinden daha çabuk kurduğunu keşfetti (White, 1967: 233).

Bu yağlarla pigmentleri karıştırdığında, renklerin o kadar canlı olduğunu gördü ki, artık son kat verniğe ihtiyaç duymadı. Üstelik kurduğunda suya dayanıklı hale geliyor ve tempera veya freskoya göre çok daha pürüzsüz bir kıvam sağlıyordu (White, 1967). Van Eyck, yağlı boya ile çok detaylı, doğal dokuya sahip, çok parlak renkler ve etkileyici ton geçişleri yaratan olağanüstü bir teknik geliştirdi.

Sicilya doğumlu Antonello da Messina ise, Flaman sanatının çarpıcı özelliklerinden etkilenmişti. Onun Flaman teknik bilgisini nasıl edindiği tam olarak bilinmese de, bu bilgi

Venedik'teki büyük sanatçı Giovanni Bellini üzerinde ciddi bir etki yarattı (North, 1990: 38). Bellini'nin resimleri, Venedik Rönesansı'nın renkli ve atmosferik havasının temelini oluşturdu. Antonello'nun etkisiyle Bellini, Flaman yağlı boya tekniğini kendi sanatına uyarladı (Humfrey, 1995: 78).

Yağlı boyanın yavaş kuruması, sanatçıya daha geniş fırça darbeleri yapma ve renk ile ton geçişlerini neredeyse kusursuz bir pürüzsüzlükle harmanlama imkânı sundu. Üstelik yağlı boyanın yarı saydam yapısı, sanatçılara önce ışık ve gölgeyi esas alan bir kompozisyon oluşturma, ardından bunun üzerine kat kat şeffaf renkler uygulayarak parlayan yüzeyler yaratma fırsatı verdi (Christiansen ve Weppelmann, 2006: 55). Yağlı boya tekniği Kuzey Avrupa'da doğmuş olsa da, Venedik'te olgunlaştı.

Bellini'nin *Doge Leonardo Loredan* portresi, kusursuz doğallığı ve detaycılığıyla dikkat çeker. Bellini burada resmi üç aşamada inşa eder: İnce bir çizim üzerine, şeffaf katmanlarla cilt tonlarını ve kumaş yüzeylerini işler. Daha opak renklerle küçük ayrıntılar (brokar desenleri gibi) çok ince fırçalarla çizilir. Son olarak koyu şeffaf katmanlar ve açık ton vurgularla figürün üç boyutlu etkisi güçlendirilir.

Bellini'nin öğrencisi olan Titian, daha geniş ve enerjik bir teknikle yağlı boyayı bambaşka bir boyuta taşıdı. Bellini, fırça darbelerini büyük ölçüde gizlerken, Titian fırçasını açıkça gösterdi ve bunu bilinçli bir sanatsal dil olarak kullandı (Ilchman, Scholten ve Valhouli, 2005: 88). Detaydan bir miktar feragat etti; ancak bunun karşılığında eserlerine olağanüstü bir doğallık ve canlılık kazandırdı. Özellikle Titian'ın *Doge* portresinde, yağlı boyanın tüm potansiyelini görmek mümkündür: İnce ve kalın katmanların dengeli birleşimiyle derin renkler ve farklı yüzey dokuları yaratılır.

Floransa'da yağlı boya tekniği, Bellini'nin daha kesin çizgi ve doğal görünüm önceliğini sürdüren bir stil olarak gelişimini sürdürdü. Leonardo da Vinci bu çizgiyi ileriye taşıyarak, kendi geliştirdiği ve "sfumato" adını verdiği teknikle yeni bir anlatım dili kurdu. "Sfumato" terimi, İtalyanca'da "dumanlı" anlamına gelir ve yan yana bulunan renk ya da nesneler arasındaki geçişlerin yumuşatılmasını ifade eder. Bu teknik sayesinde gözle görülmeyen enerji hareketleri, canlı ve içsel bir biçimde resme yansıtılır. Leonardo'nun bu yumuşak kenar geçişleri yaratma yöntemi, yalnızca yağlı boyanın yavaş kuruma süresi sayesinde mümkün olmuştur; çünkü bu denli narin ve süreklilik gerektiren geçişler, ancak uzun çalışma sürelerine elverişli bir ortamda gerçekleşebilir (Kemp, 2006: 213).

Bu tekniklerin gelişimini ve ikonografik etkilerini açıkça görebileceğimiz eserlerden biri, Leonardo da Vinci'nin *Kayalıklar Bakiresi* olarak bilinen ve iki versiyonu bulunan tablosudur. Paris Louvre Müzesi'nde bulunan ilk versiyon ile Londra National Gallery'deki

ikinci versiyon, genel kompozisyon yapısı bakımından benzerlik gösterse de, melek figürünün bakış yönü, el hareketleri ve atmosferik yoğunluk açısından belirgin farklılıklar içerir (Zöllner, 2011: 144).

1483 yılında Milano'daki San Francesco Grande Kilisesi için Immaculate Conception Kardeşliği tarafından sipariş edilen eser, büyük bir oyma sunak yapısının merkez paneli olarak tasarlanmıştır. Ahşap panel üzerine yapılan bu kompozisyon, kayalık bir doğa içinde yer alan Meryem, çocuk İsa, küçük Vaftizci Yahya ve bir melek figüründen oluşur. Meryem, merkezdeki konumuyla hem görsel hem de manevi bağın taşıyıcısı olarak işlev görür.

Eserin atmosferik yapısı, doğadaki ışık ve renk etkilerini gözlemlemeye dayalı bir anlayışla kurgulanmıştır. Özellikle uzak plandaki şekillerin puslu görünümüne bürünmesi, hava perspektifinin başarıyla uygulandığını ortaya koyar (Kemp, 2006: 112). Bu yöntemle birlikte kullanılan yumuşak ton geçişleri “sfumato” tekniğinin doğrudan uygulaması olarak kendini gösterir. Bu geçişler yalnızca peyzajda değil, figürlerin yüz ifadeleri ve beden modellendirmelerinde de gözlemlenebilir bir doğallık sağlar. Işık ve gölge karşıtlığı ise “chiaroscuro” etkisini kuvvetlendirir; örneğin, sıcak insan teni ile çevresindeki soğuk taş dokusunun kontrastı bu teknik sayesinde belirginleşir (Bomford et al., 2005: 78).

Kompozisyonun yapısı klasik Rönesans piramidal düzen anlayışına dayanır. Meryem figürü piramidin tepe noktasında yer alırken, İsa ve Vaftizci Yahya bu üçgenin tabanında konumlandırılmıştır. Ancak geleneksel ikonografinin dışına çıkan bazı dokunuşlar da göze çarpar: İsa ile doğrudan değil, Yahya'ya yönelmiş bir fiziksel temas tercih edilmiştir. Figürler arasındaki bakış ilişkileri ve jestler, sahneye içsel bir ritim ve yönelim kazandırır. Melek, doğrudan izleyiciye bakarken bir eliyle Yahya'yı işaret eder; Yahya ise bakışını İsa'ya yöneltmiştir. Meryem, bir eliyle Yahya'ya dokunurken, duygusal anlamda İsa ile daha derin bir bağ kurar. Bu çok yönlü görsel akış, sahnenin yalnızca bir anın temsili değil, aynı zamanda ruhsal bir anlatının taşıyıcısı olduğunu ortaya koyar (Zöllner, 2011: 144–148).

Tablonun teknik özellikleri de dönem için yenilikçidir. Pigmentler hem ceviz yağı hem de ısıtılmış keten tohumu yağı ile uygulanmıştır. Gökyüzü ve mağara açıklığında kullanılan azurit ve ultramarin pigmentleri, ceviz yağı ile birlikte, berrak ve yoğun bir renk derinliği yaratır. Giysi kıvrımlarında ise daha esnek ve dayanıklı bir yüzey sağlamak için keten tohumu yağı tercih edilmiştir (Bomford, Kirby, Leighton ve Roy, 2005: 78).

Kompozisyon, yalnızca estetik değil, aynı zamanda teolojik açıdan da katmanlıdır. Meryem, *Ecclesia*'yı (Kilise) temsil ederken, İsa'nın kutsal bedeni vaftiz ve komünyon için sunulur. Vaftizci Yahya, izleyiciyle özdeşleşen bir figür olarak resmedilmiş; Meryem'in

koruyucu eliyle sarmalanmış, inançlı bireyin Kilise aracılığıyla Mesih'e yönelişini sembolize etmektedir (Steinberg, 1983: 215).

Arka plandaki doğa unsurları da sembolik anlamlar taşır. Güneşin doğuşunu andıran aydınlık, ilahi ışığın dünyaya inişini ve Mesih'in doğuşunu temsil eder. Nehir, vaftiz sakramentiyle ilişkilendirilirken, aynı zamanda Meryem'in doğurganlığını ve Mesih'in hayat kaynağı oluşunu da simgeler. Bu betimlemeler, Hristiyan ikonografisinin temel motiflerine dayalı olarak, izleyiciye hem fiziksel hem de ruhani bir deneyim sunar. Bu eser, figürleri doğrudan doğa ile bütünleştirerek, mimari yapılardan arınmış bir sahne sunar. Böylece insanın doğa ile uyumu, manevi bir birliktelik ve armoni içinde tasvir edilmiştir.

2.4. Franko-Flaman Ekolüyle Etkileşen İtalyan Ressamlar

15. yüzyıl, Avrupa sanatında yalnızca teknik değil, aynı zamanda ikonografik, kültürel ve teolojik düzeyde derin bir dönüşümün yaşandığı bir dönemdir. Bu dönüşüm, özellikle Flaman ve Kuzey Avrupa kökenli ressamların resim sanatına getirdiği gerçekçilik, ışık anlayışı ve yeni anlatı teknikleri sayesinde şekillenmiştir. Örneğin Melchior Broederlam, Jan van Eyck, Petrus Christus ve Robert Campin (Flémalle Ustası) gibi sanatçılar, dönemin önde gelen temsilcileri olmalarının ötesinde, müzik ikonografisi, dinsel anlatım biçimleri ve kültürel kodların sanatsal temsili açısından birbirinden farklı ama tamamlayıcı yaklaşımlar sunmuşlardır. Bu sanatçılar, Ortaçağ'ın geç döneminden Rönesans'a geçiş sürecinde Kuzey Avrupa sanatının evrimini belgeleyen güçlü örnekler sunmakta; aynı zamanda İtalyan sanatıyla olan diyalojik ilişkiler yoluyla kıtasal ölçekte sanatsal etkileşimlerin izini sürmeyi mümkün kılmaktadır (Harbison, 1995: 22).

Melchior Broederlam, Belçika'nın Ypres şehrinde doğmuş bir ressamdı. 1385 yılında Burgonya Dükalığı'na bağlı olarak Philip the Bold'un (1342-1402) hizmetine girmiştir. Broederlam, 1390'ların başlarında Paris'teydi ve burada, Burgonya Dükalığı'nın başkentindeki sanatsal çevrelerden etkilenmiştir. Champmol Altarpiece, resim sanatında Uluslararası Gotik üslubunun muhtemelen en erken örneklerinden biridir. Philip the Bold için yapılan bu büyük boyutlu diptiğin Broederlam tarafından yapıldığı kesindir. Broederlam, burada Meryem Ana'nın hayatından dört sahneyi tasvir eder: Müjde, Ziyaret, Tapınakta Sunulma ve Mısır'a Kaçış. Kayalıklar ve patikalardan oluşan bir manzara içinde figürlerin sakin hareketleriyle gerçekçiliğe bir yaklaşım görülse de, yapıların ayaklarında çiçeklerin yer alması gibi detaylar hâlâ bir yapaylık, adeta bir sahne dekoru havası taşır. Kompozisyon, düz ve bütüncül bir sergileme anlayışıyla hâlâ gerçeklikten uzak bir izlenim verir.

422'den 1424'e kadar Jan van Eyck (ya da Bruges'li John), Wittelsbach Hanedanı'ndan, Liège Piskoposu (1389–1418) ve aynı zamanda Bavyera-Straubing Dükü ve Hollanda ile Hainaut Kontu (1418–1425) olan John III the Pitiless'in (1374–1425) hizmetinde çalıştı. Sanatçı daha sonra Burgonya Dükü Philip the Good'un (1396–1467) saray ressamı olarak atandı. Philip III, Dijon'da doğmuş, Bruges'te ölmüş ve 15. yüzyılda Fransa'ya rakip Burgonya devletini kurmuştur. Philip III'ün zincirle işaretlenmiş portresi, Rogier Van der Weyden tarafından yaklaşık 1450 yılında yapılmış bir tablodan kopyadır (Panofsky, 1953: 205).

Jan van Eyck, 1425 ile 1429 yılları arasında Lille'de yaşadı; ardından 1430'da Bruges'e taşındı, burada bir ev satın aldı ve 1441'de ölümüne kadar yaşadı. Dük'ün işleri için 1427–28 yıllarında İspanya ve Portekiz'e, ayrıca 1430'ların ortasına kadar birkaç seyahat gerçekleştirdi (Panofsky, 1953/1971, s. 190–195). Van Eyck'e atfedilen birçok onaylı eser vardır; bunlar arasında *Şansölye Rolin'in Madonnası* büyük olasılıkla ona aittir. Eser, karanlık bir iç mekân ile aydınlık dış manzarayı birleştirerek özgün bir kompozisyon oluşturur. Işık, konu ve form arasındaki kontrastlar göze hitap eden bir ilişki kurar; Meryem ve Çocuk figürleri yumuşak ve zarif bir şekilde tasvir edilmiştir (Kemps, 1999: 42).

İtalyan usta Leonardo da Vinci (1452–1519) gibi, Van Eyck de anatomi, haritacılık, geometri ve perspektif çalışmalarıyla ilgilenmiş ve üç boyutlu mekan illüzyonları yaratmıştır (Panofsky, 1953/1971, s. 198–200). Van Eyck yağlı boyayı icat etmemiş olsa da tekniklerini mükemmelleştirmiştir. Bu nedenle, onu Erken Flaman Okulu'nun en büyük sanatçısı kabul etmek mümkündür; bu konumu yalnızca Flémalle Ustası (Robert Campin) zorlayabilir (Kemp, 1999: 45).

Şansölye Nicolas Rolin (c. 1376/80–1462) için yapılan *Şansölye Rolin'in Madonnası*, Autun'daki Notre-Dame-du-Châtel Kilisesi'ne inşa ettirdiği (1426–1430) kişisel şapeli için yapılmıştır; kilise 1793'te yıkılmıştır (Panofsky, 1953: 196). Gent'teki Aziz Bavo Katedrali, Van Eyck kardeşlerin ünlü *Mystic Lamb Altarpiece* (Kuzunun Tapınması) adlı eserine ev sahipliği yapmaktadır. Çok panelli bu eser yaklaşık 8 feet genişliğinde olup 15. yüzyıldan kalmadır ve 1420'lerin ortalarında başlanıp 1432'de tamamlanmıştır (Campbell, 1998: 104).

Eser açıldığında, ortada Kral Mesih figürü, yanında Meryem Ana ve Vaftizci Yahya yer alır; diğer panellerde müzisyen melekler, şarkı söyleyen melekler ve Adem ile Havva betimlenmiştir. Alt orta panelde Kuzunun Tapınması sahnesi bulunur; şövalyeler, keşişler, yargıçlar ve hacılar kuzuyu görmeye akın etmektedir. Eser 600 yıllık tarihi boyunca birçok kez yeniden boyanmış, restore edilmiş ve bazı panelleri değiştirilmiştir (Campbell, 1998: 111). Hubert van Eyck hakkında çok az bilgi vardır; bazı spekülasyonlar onun efsanevi bir figür olabileceğini söylese de, bu doğru değildir.

Van Eyck'lerin detaylı betimlemeleri, formun dolgunluğu ve ışık oyunları, Göksel ve Dünya'nın sonsuz birliğinin mucizesini gözler önüne serer. Kapalı hali ise daha sakin renklerde ve ölçülü bir kompozisyon sunar, dua etmek için farklı bir ruh hali sağlar (Kemps, 1999: 48).

Jan van Eyck'in ölümünden sonra, Petrus Christus Bruges'deki en önemli modern ressam olmuştur; 1444'te yerleşmiştir. Christus'un yaptığı bir eser, Bruges'deki kuyumcular loncası için yapılmıştır ve 7. yüzyılda yaşamış Aziz Godeberta'nın, Aziz Eligius tarafından Tanrı'ya adanmak üzere evliliğe teşvik edilmesini konu alır. Bu dinsel bir sahne olsa da, esasen 15. yüzyıl Flaman tür resmi niteliğindedir; Van Eyck'in zarif stilinden daha sert olsa da, figürler ve nesneler cesur ve dikkat çekicidir (Panofsky, 1971: 210).

Petrus Christus'un en önemli eserlerinden biri, 1455–1460 yıllarında yaptığı *Pietà*'dır; akşamüstü manzarasında, Meryem'in ölü oğlunun yasını tuttuğu sahne dokunaklı şekilde betimlenmiştir. Önde yer alan figürler büyük ölçekte resmedilmiş ve mekandaki yerleşimleri vurgulanmıştır. Meryem'in yüzü tablonun merkezindedir; ölü İsa'yı tutanlar Nikodim ve Arimatealı Yusuf'tur. Anlatının merkezinden ayrı duran üç figür de aynı üslupla işlenmiş ve ortak bir yas duygusu taşımaktadır (Campbell, 1998: 120).

19.yüzyıl Fransız realist ressamı Gustave Courbet, Amsterdam'a yaptığı bir gezi sırasında Flaman sanatından etkilenmiş ve sonrasında *Ornans'ta Bir Cenaze* (1849–1850) eserini üretmiştir (Nochlin, 1971: 15).

Flémalle Ustası (1375-1444) ve atölyesinden çıkan eserlerde ise daha önceki ama aynı zamanda daha doğal, sıradan halktan figürlerle ilerleyen bir gerçekçilik göze çarpar. Campin, Belçika'nın Tournai kentinde yaşamış ve çalışmıştır. Flémalle Ustası'nın "Kötü Hırsız" (1420 dolaylarında) tablosu, İsa ile birlikte çarmıha gerilen iki suçludan birinin acımasız gerçeklikteki tasvirini sunar (Delevoy, 1963: 91).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İTALYA VE FRANKO-FLAMAN RESMİNDE MÜZİK İKONOĞRAFİSİ

Bu bölüm, 15. yüzyılda İtalya ve Kuzey Avrupa'da gelişen resim sanatında müzik ikonografisinin temsiliyet biçimlerini disiplinlerarası bir perspektifle incelemeyi amaçlamaktadır. Söz konusu dönemde, hem İtalyan yarımadasında hem de Franko-Flaman dünyasında müziğin sanatsal temsili, yalnızca estetik bir unsur olmanın ötesine geçerek, teolojik, sembolik ve kültürel kodlarla örülmüş karmaşık bir görsel anlatının parçası hâline gelmiştir. Özellikle İtalya'nın dini, kültürel ve litürjik yapısı içerisinde müziğin görsel ifadesi; portatif org çalan melekler, koral okuyan azizler ve kutsal sahnelerle eşlik eden çalgıcı figürler aracılığıyla hem kutsal ritüelin bir parçası olarak hem de ilahi armoninin dünyevi tezahürü olarak vücut bulmuştur.

Franko-Flaman resmi ise, ayrıntılara verilen aşırı özen, enstrümantal temsillerdeki teknik doğruluk ve sahnelerin natüralist yapısıyla öne çıkar. Bu bağlamda, müziksel ikonografinin yalnızca sembolik değil, aynı zamanda dokunsal ve işitsel bir gerçekliğe gönderme yaptığı söylenebilir. Çalgıların birebir modellenmesi, tınısı imgesel düzlemde duyumsanabilecek şekilde işlenmesi ve figürlerin mimik ve duruşlarıyla ses üretimine eşlik edecek jestleri sergilemesi, Franko-Flaman sanatçıların müziksel temaları temsil etmedeki görsel ustalıklarının bir göstergesidir.

Bu çalışma kapsamında, İtalyan ve Kuzey Avrupa sanat gelenekleri arasında müzik ikonografisinin nasıl farklı biçimlerde yapılandığı, alegorik, sembolik ve işlevsel bağlamlar etrafında ele alınacaktır. Aynı zamanda, bu ikonografik temsillerin hangi ikonolojik düzeylerde yorumlandığı, Erwin Panofsky'nin üç aşamalı analiz modeli doğrultusunda çözümlenecektir. Ortak motifler —örneğin müzikal melekler, müzikli Meryem tasvirleri ya da ayin sahneleri— her iki bölgede de sıklıkla karşımıza çıkmakla birlikte, bu figürlerin içerdiği teolojik anlam yükleri, kompozisyon içindeki konumlandırılmaları ve çevresel bağlamları bölgesel estetik normlara göre farklılaşmaktadır.

İtalya'nın bu incelemede merkezî bir konumda yer alması, yalnızca coğrafi değil, aynı zamanda ikonografik öncelik ve etkilenme hiyerarşisi açısından da bilinçli bir tercihtir. Bununla birlikte, özellikle kuzeyli sanatçıların teknik becerileri ve ikonografik detaycılıkları, İtalyan ressamı üzerinde kayda değer bir etki yaratmış; bu etki, dönemin kültürel alışveriş ağları ve patronaj sistemleri aracılığıyla somutlaşmıştır. Dolayısıyla, Franko-Flaman etkisinin İtalyan resmindeki yansımaları da hem tarihsel hem de görsel bağlamda analiz edilerek sanat tarihindeki aktarım süreçleri kapsamlı bir şekilde ortaya konulacaktır.

Bu bağlamda, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden ve Hans Memling gibi sanatçıların eserleri ile Fra Angelico, Piero della Francesca ve Giovanni Bellini'nin kompozisyonları arasında müzik ikonografisi üzerinden yapılacak karşılaştırmalı okumalar, dönemin sanatsal duyarlılıkları ile birlikte, müziğin imge aracılığıyla nasıl kutsallaştırıldığına dair derinlemesine bir bakış sunmayı hedeflemektedir.

3.1 İlahi Müzik Temsili: Melek koroları ve Azizler, Dünyevi ve Saray Müziği

Müzik ikonografisinin taşıyıcı ögesi olan figürler—melekler, azizler, bakireler veya çalgıcılar—kendi sınıfsal ve teolojik pozisyonlarına göre çalgı seçerler. İtalya'da lir, portatif org ve rebec en yaygın kullanılan çalgılar arasındadır; bunlar armoni, ilahi düzen ve saflıkla ilişkilendirilir. Luca della Robbia'nın Cantoria'sında çocuk figürleriyle çalınan çalgılar, hem gençliğin arılığına hem de koral müziğin ruhsal etkisine işaret eder (Poeschke, 1996: 84). Kuzey'de ise daha karmaşık telli çalgılar ve psalterium gibi detaylı betimlemeler öne çıkar ve sadece estetik tercih değil, aynı zamanda dönemin zengin müzik kültürünün bir yansımasıdır (Kavaler, 2012: 188).

Bununla birlikte, müzik ikonografisinin temsilinde kullanılan enstrümanlar da kültürel okumalar açısından farklılık gösterir. İtalyan resminde lir, portatif org, rebec gibi çalgılar sıkça yer alırken, Franko-Flaman sanatçılar harp, psalterium ve çok telli karma enstrümanları ayrıntılı şekilde betimlemişlerdir. Bu farklılık sadece coğrafi değil, aynı zamanda sınıfsal ve işlevsel kullanım farklarını da yansıtır. İtalya'da müzik genellikle tanrısal düzenin, Platonik armoninin temsili olarak resmedilirken, kuzeyde müzik bazen dünyevi eğlencenin, bazen de kişisel huşunun bir ifadesi olarak sunulmuştur (Kavaler, 2012: 188).

Ayrıca Kuzey Avrupa'da özellikle müziğin sessizlik ve içe dönüşle kurduğu bağ, kompozisyonlarda daha belirgin bir biçimde öne çıkar. Hans Memling'in eserlerinde bu bağlamda yer alan melek müzisyenlerin mimiklerine ve bedensel duruşlarına bakıldığında, seyirciye doğrudan bakmayan figürlerin içsel bir sesle bütünleştikleri hissedilir. Bu durum, İtalyan eserlerindeki frontal ve simetrik sunuma oranla daha içe dönük bir duygu dünyasını temsil eder. Benzer biçimde, Hugo van der Goes'un "Portinari Altarpiece" (c. 1476) adlı eserinde flüt çalan melekler, sahnenin ruhani atmosferini müzikal bir görsellikle pekiştirir (Panofsky, 1953: 276).

İtalya ve Franko-Flaman resmindeki bu farklı eğilimler, hem dönemlerin sanatsal zihniyetini hem de toplumsal müzik algısını yansıtır. Müzik, bir temsil biçimi olarak sadece işitsel değil, aynı zamanda teolojik, ikonolojik ve sosyokültürel bir anlam katmanı olarak

yeniden şekillenir. Dolayısıyla bu görsel temsillerin incelenmesi, sadece sanat tarihi açısından değil, aynı zamanda müzik tarihi ve kültürel çalışmalara da önemli katkılar sunar.

İtalyan örneklerde müziğin temsiliğin alegorik ve litürjik anlamları öne çıkarken, Franko-Flaman sanatında ikonografik detaycılık ve gerçekçilik vasıtasıyla müzik daha çok sembolik ya da günlük yaşamın bir parçası olarak karşımıza çıkar.

3.2. Müzik İkonografisinin Kullanım Amaçları

İtalyan resminde müzik temaları yalnızca dekoratif değil, belirli ideolojik ve teolojik amaçlarla bütünleşik olarak kullanılmıştır. Bu amaçlar çoğunlukla üç ana başlık altında toplanabilir: ilahi düzenin görsel ifadesi, ruhsal arınma ve içsel deneyim, alegorik anlatım. Müziğin sanatın içine entegre edilmesi, aynı zamanda seyircinin duyuşsal algısını harekete geçiren bir arayüz olarak da işlev görmüştür.

İlahi düzenin ifadesinde müzik, melekler aracılığıyla cennetle yeryüzü arasında kurulan bağlantının metaforu olarak yer alır. Bu özellikle altar panolarında portatif org çalan meleklerle somutlaştırılmıştır. Bellini'nin *San Zaccaria Altarpiece* (1505) adlı eserinde portatif org çalan melek, Meryem ve çocuk İsa'nın huzurunda armonik bir sessizlik içinde resmedilmiş, bu sayede görsel alan içinde işitsel bir atmosfer yaratılmıştır (Goffen, 1989: 213).

Ruhsal arınma teması ise özellikle Fra Angelico gibi sanatçılarda belirgindir. San Marco Manastırı'ndaki hücre fresklerinde yer alan müzikal melekler, duanın ve meditasyonun görsel eşlikçileri olarak tasarlanmıştır. Flüt ya da çalgı taşıyan bu figürler, bireysel ruhsal yükselişin simgesi haline gelir (Hood, 1993: 94).

Alegorik temsillerde müzik, genellikle aziz figürleriyle birlikte kullanılır. Özellikle Aziz Cecilia, Batı ikonografisinde müziğin koruyucu azizesi olarak resmedilir. Antonello da Messina'nın "Aziz Cecilia" adlı tablosunda, çalgı taşıyan azize betimi yalnızca dini bir figürü değil, aynı zamanda müziğin zihinsel ve ahlaki boyutunu temsil eder (Poeschke, 1996: 147).

Bu örnekler, İtalyan sanatında müzik temasının yalnızca ikonografik bir motif değil, aynı zamanda teolojik düşünce sisteminin bir yansıması olarak işlev gördüğünü gösterir.

3.2.1. İtalyan Resminde Müzik İkonografisi

15. yüzyılda İtalya'da gelişen resim sanatı, yalnızca estetik bir dönüşümün değil, aynı zamanda toplumsal, teolojik ve kültürel paradigmalardaki derin değişimlerin görsel bir yansımasıdır. Bu bağlamda müzik, sanatın farklı alanlarında olduğu gibi resim sanatında da yalnızca işitsel bir deneyim değil, simgesel ve alegorik anlamlarla yüklü bir ikonografik unsur olarak karşımıza çıkar. *Musica mundana*, *musica humana* ve *musica instrumentalis* gibi Orta Çağ kökenli kavramlar, İtalyan sanatçılar tarafından resimsel anlatıya entegre edilerek hem

Tanrısal armoninin görsel karşılıklarını üretmiş hem de müziğin ruhsal ve kozmik düzeydeki etkilerini resmetmişlerdir.

İtalyan resminde müziğe dair ikonografik temsiller çoğunlukla dini sahneler bağlamında karşımıza çıkar: portatif org çalan melekler, ilahi söyleyen azizler, Meryem'in taç giyme törenlerinde eşlik eden çalgıcılar ya da cennet betimlemelerinde armonik birlik içinde yer alan müzisyen figürleri bu geleneğin örneklerindendir. Ancak müzik, yalnızca litürjik bağlamla sınırlı kalmamış; bazen pastoral sahnelerde, bazen de günlük yaşamı betimleyen kompozisyonlarda dünyevi bir haz ve ahenk unsuru olarak da temsil edilmiştir. Bu durum, İtalyan Rönesansı'na özgü hümanist anlayışın, duyularla algılanan dünyanın kutsallıkla nasıl harmanlandığını da ortaya koyar.

Bu bölümde, İtalyan resminde müzik ikonografisinin gelişimi, anlam katmanları ve sanatçılar tarafından tercih edilen estetik stratejiler incelenecektir. Fra Angelico, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna ve Luca della Robbia gibi sanatçıların eserleri üzerinden, müzik temsillerinin hem teolojik hem de kültürel bağlamdaki karşılıkları değerlendirilecek; enstrüman türleri, figürlerin duruşları, mimikleri ve kompozisyon içindeki konumları ikonolojik açıdan analiz edilecektir. Böylece bu bölüm, İtalyan Rönesansı'nın görsel hafızasında müziğin işlevini, temsil biçimlerini ve sembolik kodlarını çözümlemeye yönelik kapsamlı bir çerçeve sunmayı hedeflemektedir.

Luca della Robbia – Cantoria (1431-1438)



Resim 1: Luca della Robbia, Cantoria (1431–1438). Mermer üzerine yüksek kabartma, 660 × 560 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Floransa (Kaynak: <http://5>).

1431 ile 1438 yılları arasında Floransa Katedrali için Luca della Robbia tarafından yapılan Cantoria (kor galerisi), Erken Rönesans döneminde görsel sanat ile müzik temalarının bütünleştiği en önemli eserlerden biridir. Mermer rölyef paneller, Mezmur 150'nin ayetlerini canlı bir şekilde betimleyerek çeşitli müzik enstrümanlarını ve ilahi övgüye dair faaliyetleri tasvir eder. Cantoria, her biri 150. Mezmur'un bir ayetini canlandıran, friz şeklinde düzenlenmiş on mermer rölyef panelden oluşur. Eser, Floransa Katedrali'nde orgun üst

kısmında konumlandırılmıştır. Rönesans'ın uyum ve ilahi müziğin sanatsal yüceliği fikrini yansıtan bu çalışma, kutsal övgünün görsel temsidir.

Cantoria'daki panoların her biri, Mezmur 150'nin bir ayetini sahnelemenin ötesinde, litürjik anlamı ve dönemin müzik kültürünü yansıtan sembolik öğelerle doludur. “Laudate eum in sono tubae” panelinde uzun trompetler çalan genç figürler yer almakta, bunlar hareketli pozlarıyla yalnızca bir müzik icrasını değil, aynı zamanda eskatolojik çağrışı ve ilahi mesajın törensel iletimini sembolize etmektedir. “Laudate eum in psalterio et cithara” panelinde, arp, lir ve lut gibi telli çalgılar çalan çocuk figürleri tasvir edilmiştir. Bu çalgılar, Kral Davut figürüyle özdeşleştirilmiş olup ilahi bilgelik ve içsel uyum anlamı taşır (Radke, 2014: 14).



Resim 2: Luca della Robbia, Cantoria Paneli – Dans Eden Gençler (1431–1438). Mermer üzerine yüksek kabartma, 66 × 66 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Floransa (Kaynak: http-5).



Resim 3: Luca della Robbia, Cantoria Paneli – Dans Eden Gençler (1431–1438). Mermer üzerine yüksek kabartma, 66 × 66 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Floransa. Kaynak: http-5).

Ritmik övgünün temsil edildiği “Laudate eum in tympano et choro” panelinde ise tef çalan ve dans eden figürler yer alır. Rönesans teolojisinde dans, sevinç ve toplu tapınmanın beden yoluyla ifade edilmesidir. “Laudate eum in chordis et organo” başlıklı panelde yer alan

portatif org ve koparılan teller, armonik birlikteliğin, farklı ses kaynaklarının bir araya gelişinin görsel bir temsili olarak karşımıza çıkar. Zillerin betimlendiği “Laudate eum in cymbalis bene sonantibus” ve “Laudate eum in cymbalis iubilationis” panelleri, litürjik coşkunun ve övgüsel şenliğin sembolüdür. Son olarak “Omnis spiritus laudet Dominum” paneli, ağızları açık şekilde şarkı söyleyen bir koro ile son bulur; bu tüm yaratılmışların sesle Tanrı’yı övmesine bir göndermedir (Radke, 2014: 24).



Resim 4: Luca della Robbia, Cantoria Paneli – Tef Çalan ve Dans Eden Gençler (1431–1438). Mermer üzerine yüksek kabartma, 66 × 66 cm. Museo dell’Opera del Duomo, Floransa. (Kaynak: <http-5>).



Resim 5: Luca della Robbia, Cantoria Paneli – Zil Çalan Çocuklar (1431–1438). Mermer üzerine yüksek kabartma, 66 × 66 cm. Museo dell’Opera del Duomo, Floransa. (Kaynak: <http-5>).



Resim 6: Luca della Robbia, Cantoria Paneli – Şarkı Söyleyen Gençler (1431–1438). Mermer üzerine yüksek kabartma, yaklaşık 66 × 66 cm. Museo dell’Opera del Duomo, Floransa. (Kaynak: <http-5>).

Cantoria’nın bütününe yayılan idealize edilmiş figüratif anlayış, müzikli ibadet eylemlerinin sadece estetik değil, aynı zamanda teolojik bir düzlemde de anlam taşıdığını ortaya koymaktadır. Genellikle melek ya da melekçik olarak yorumlanan genç müzisyen figürleri, tapınmada masumiyeti ve safiyeti yansıtır. Freedberg’in belirttiği gibi bu figürlerin idealize edilmiş beden formları, Rönesans’ın Tanrı’ya övgüde bulunan insan bedenini ilahi düzene paralel bir form olarak kavramsallaştırmasından kaynaklanır (Freedberg, 1984: 10).

Della Robbia’nın enstrüman seçimi rastlantısal değildir. Hem 150. Mezmurun kutsal metnini doğrudan karşılayan hem de 15. yüzyıl Floransa’sındaki güncel litürjik müzik uygulamalarını yansıtan bu seçim, ikonografik bilinçle şekillenmiştir. Örneğin portatif orgun dahil edilmesi, hem kilise müziğindeki önemine hem de armonik bütünlüğü sembolize edişine gönderme yapar. Dans eden figürlerde görülen fiziksel neşe, ruhsal taşkınlığın bedensel ifadesi olarak değerlendirilir. Bu yönüyle Cantoria panelleri, Augustinus’un “kalbin şarkısı” olarak tanımladığı ibadet fikrini de yansıtmaktadır.

Cantoria’daki kabartmalar, teknik olarak yüksek rölyef olarak şekillendirilmiştir. Bu, figürlerin ışıkla kurduğu ilişkiyi derinleştirerek, görsel ritim ve müzikal ritim arasında paralellik kurar. Marquand, bu rölyeflerin plastik netliği, figürlerin ritmik hizalanışı ve sanki hareket etmek üzereymiş gibi duran kompozisyonlarıyla Cantoria’nın yalnızca bir mimari unsur değil, performatif bir sunak işlevi taşıdığını belirtir (Marquand, 1914: 21).

Cantoria’nın genel yaklaşımı, Donatello’nun Bacchic seküler koro galerisiyle karşılaştırıldığında belirgin bir teolojik fark taşır. Donatello’nun eserindeki figürler mitolojik sahnelerle bağlantılıyken, della Robbia Mezmur 150’nin her satırını doğrudan İncil referanslarıyla kabartmalara aktarmayı tercih etmiştir (Marquand, 1914:18). Bu tercih, Floransa’nın geleneksel dindarlığını, sadelik estetiğini ve ruhani berraklığını vurgulayan bir görsel kültür anlayışını temsil eder.

Della Robbia'nın stilistik tercihi, Giotto ve Pisano'nun sadelik ve netlik odaklı anlatı mirasını devam ettirir. Ayrıntıya boğulmamış, ruhani özü koruyan bir figüratif anlatım biçimiyle, hem izleyicinin dikkatini ilahi tema üzerine yoğunlaştırmakta hem de görsel birlik ve ruhsal huzur arasında bir denge kurmaktadır (Marquand, 1914: 79).

Cantoria yalnızca mimari bir yapı değil; Rönesans'ın sanatı, müziği ve teolojiyi birleştiren vizyonunun üç boyutlu bir tezahürüdür. Panellerin her biri, hem müzikal enstrümanların ikonografik temsilini hem de insan bedeni ve hareketi aracılığıyla Tanrı'ya övgüyü betimleyen bir ritüel sahne olarak işlev görür. Bu bakımdan Cantoria, kutsal müzik pratiğinin görsel karşılığını sunan, performatif, didaktik ve estetik bir yapıdır. Müziğin ruhsal, bedensel ve toplumsal boyutlarını taşa kazıyan della Robbia'nın bu başyapıtı, müzik ikonografisi alanında eşsiz bir örnek teşkil etmekle kalmaz; aynı zamanda 15. yüzyıl Floransa'sının dinsel, sanatsal ve entelektüel ikliminin görsel bir özeti niteliğindedir.

Giovanni Bellini- San Giobbe Altarpiece 1487 (San Giobbe Altar Panosu)

15. yüzyıl Venedik Rönesansı'nın en seçkin temsilcilerinden biri olan Giovanni Bellini, yaklaşık 1430 yılında Venedik'te dünyaya gelmiş ve 1516 yılında aynı şehirde hayata veda etmiştir. Sanatsal kariyerinin temelleri, köklü bir ressam ailesinde atılmıştır. Babası Jacopo Bellini, geç Gotik üslubun önde gelen isimlerinden biriydi. Giovanni'nin üvey kardeşi Gentile Bellini ve kayınbiraderi Andrea Mantegna da dönemin etkili sanatçıları arasında yer alıyordu (Goffen, 1989: 13). Bu güçlü sanatsal çevre, onun erken yaşta resim sanatına yönelmesini sağlamış, zamanla kurduğu atölyesi Venedik Rönesansı'nın belirleyici merkezlerinden biri haline gelmiştir.

Sanatsal gelişim süreci incelendiğinde, Bellini'nin erken dönem çalışmalarında tempera tekniği ve Gotik çizgisel anlayış dikkat çeker. Ancak 1470'lerden itibaren yağlı boya kullanımına yönelmiş ve bu değişim, sadece teknik değil, aynı zamanda estetik ve ifade biçimleri açısından bir kırılma noktası olmuştur. Bellini, ışık, atmosfer ve manzara öğeleriyle figür düzenlemesini ustalıkla birleştirerek yalnızca Venedik resmini değil, tüm İtalyan Rönesansı'nı etkileyen bir dil geliştirmiştir (Christiansen ve Weppelmann, 2006: 52). Peyzajla figürlerin uyumlu bütünlüğü, onun eserlerinde hem içsel duyguyu hem de doğayla ilişkili maneviyatı öne çıkarmıştır.

Bu estetik anlayış, özellikle madonna ve çocuk sahneleri, sacra conversazione kompozisyonları ve dramatik dini temalarda belirginlik kazanır. Bellini'nin figür tasvirleri, gözlem gücüne dayanan doğallık ve duygusal yoğunlukla örülüdür. 1470 ile 1500 yılları arasında, Venedik resminde ışığın anlam taşıyan bir unsur haline gelmesinde Bellini'nin katkısı belirleyici olmuştur (Goffen, 1989: 77). Onun öğrencileri arasında Giorgione, Titian ve

Sebastiano del Piombo gibi ustalar yer almakta; özellikle Titian'ın gençlik dönemine ait eserleri, Bellini'nin ışık ve hacim yaratma yönteminin doğrudan izlerini taşımaktadır (Humfrey, 1995: 162).

Giovanni Bellini'nin sanatsal vizyonu, yalnızca İtalya ile sınırlı kalmamış, dönemin Flaman resim geleneğiyle de etkileşim içinde olmuştur. 15. yüzyıl ortalarında İtalya ile Kuzey Avrupa arasındaki artan diplomatik ve ticari temaslar, özellikle Flaman minyatürleri, yağlı boya teknikleri ve doğa ile ışık arasındaki ilişkileri merkeze alan resimler yoluyla sanatsal bir etkileşim yaratmıştır (North, 1990: 25). Bu bağlamda Bellini'nin Flaman etkilerini benimsemesinde belirleyici rol oynayan isim, büyük olasılıkla Antonello da Messina'dır. 1470'lerde Venedik'e gelen Antonello, Flaman natüralizmini ve yağlı boya kullanımını İtalyan sanatçılarla tanıştırmıştır (Humfrey, 1995: 138). Bellini'nin eserlerinde figürlerin hacimli yapısı, yüzeylerdeki ışık yansımaları ve sükûnetli duygusal atmosfer, bu etkilenmenin doğrudan izlerini taşır.

Teknik düzeyde, Bellini'nin tempera yerine yağlı boyayı tercih etmesi, Flaman ressamların kullandığı keten tohumu yağıyla pigmentleri bağlama yöntemine dayanmaktadır. Bu teknikle elde edilen zengin renk geçişleri ve şeffaf katmanlar, onun resimlerine derinlik ve ışık dolgunluğu kazandırmıştır (Goffen, 1989: 103). Kompozisyonel olarak ise Bellini, Flaman sanatında sıkça görülen çok figürlü sahnelerden, iç mekân perspektiflerinden ve arka planlara yerleştirilen pencere manzaralarından etkilenmiştir. Özellikle sacra conversazione kompozisyonlarındaki mekânsal düzen ve peyzaj betimlemeleri, Jan van Eyck ve Rogier van der Weyden gibi ustaların mirasını taşır (Christiansen ve Weppelmann, 2006: 68).

Doğa tasvirlerinde Bellini, kuzeyli ustaların ayrıntıcı gözleminden beslenirken, bu gözlemi Akdeniz ışığıyla harmanlayarak kendine özgü bir sentez oluşturmuştur (North, 1990: 37). Ancak bu sentez, bir taklitten çok, İtalyan idealizmini Flaman gerçekçiliğiyle bütünleştiren özgün bir tarz olarak değerlendirilmelidir.

Giovanni Bellini'nin sanatında dikkate değer bir yön de müzik ikonografisine verdiği önemdir. Bu bağlamda en dikkat çekici örneklerden biri San Giobbe Altarpiece adlı eseridir. 15. yüzyılın sonlarında yapılan bu tablo, müzik ikonografisinin sanatsal ve teolojik derinliğini barındıran nadir örneklerden biridir. Eserde, tahtta oturan Meryem ve kucağındaki İsa çevresinde müzik yapan melekler yer alır. Lavta, lira da braccio ve portatif org gibi enstrümanlar detaylı biçimde betimlenmiştir.



Resim 7: Giovanni Bellini, San Giobbe Altarpiece (San Giobbe Sunak Panosu) (yak. 1487). Yağlı boya, tuval üzerine aktarılmış ahşap panel, yaklaşık 471 × 258 cm. Gallerie dell'Accademia, Venedik, İtalya. Kaynak: (Humphrey,1995). (Zorzi, 2000).

Giovanni Bellini'nin *San Giobbe Altarpiece* adlı yapıtında, kompozisyonun merkezinde tahtta oturmakta olan Meryem Ana ve kucağında İsa Çocuğu yer almaktadır. Bu kutsal ikilinin etrafında, *sacra conversazione* geleneğine uygun biçimde düzenlenmiş bir azizler topluluğu bulunmaktadır: Aziz Fransua, Aziz Girolamo (Jerome), Aziz Sebastiano, Aziz Giovanni Battista (Yahya), Aziz Dominikus ve Aziz Luigi gibi figürler, simetrik ve huzurlu bir düzen içinde yerleştirilmiştir. Kompozisyonun alt bölümünde ise üç müzisyen melek yer almakta; biri lavta, biri *viola da braccio*, diğeri ise küçük bir arp ya da liuto çalmaktadır. Bu melek figürleri, hem cennetsel armoniyi hem de ilahi övgünün simgesel ifadesini temsil eder.

Bu eser, Venedik Rönesansı'nın en önemli kutsal temsillerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bellini'nin renk geçişleriyle oluşturduğu ışık atmosferi, figürlerin hacim kazanmasını sağlarken mekânsal derinliği güçlendirmektedir. Eserdeki mimari arka plan ise erken Rönesans'ın klasik etkilerle biçimlenen mekân kurgusunu yansıtarak hem simetrik bir düzen hem de anıtsal bir yapı hissi uyandırır. Aynı zamanda *San Giobbe Altarpiece*, Bellini'nin *sacra conversazione* türüne getirdiği yenilikçi yaklaşımıyla da dikkat çeker; figürler arasında herhangi dramatik bir hareket olmamakla birlikte, derin bir manevi huzur ve zamansızlık hissi yaratılır.

Sanat tarihçisi Rona Goffen'e göre, Bellini bu eserde hem “ikon” hem de “narratif” anlayışı bir araya getirmeyi başarmış, kutsal figürleri dramatik bir anlatıdan ziyade tefekkürsel bir dinginlikle sunmuştur. Goffen, bu yapıtın “Venedik resmine özgü şiirsel ışık ve sakin görkemin ideal bir bileşimi” olduğunu vurgular.

Bu çalgılar yalnızca süsleme unsuru değildir; aynı zamanda ilahi uyumun ve Tanrı'ya övgünün araçlarıdır. Lavta uyumu, lira ilahi şiirselliği, portatif org ise kilise müziğini temsil

eder. Bu bağlamda 150. Mezmurda geçen “Tanrı’yı çalgılarla övün” ifadesi, bu ikonografik seçimin temelini oluşturur.

Bellini’nin kompozisyonunda meleklerin Meryem çevresine simetrik şekilde yerleştirilmesi, yalnızca estetik değil aynı zamanda teolojik bir merkez oluşturur. Meleklerin sakin yüz ifadeleri ve dikkatli duruşları, müziğin yalnızca işitsel değil, ruhani bir deneyim olduğunu ima eder. Işık kullanımı, figürlerin hacim kazanmasını sağlarken kutsal bir atmosfer yaratır. Bu sahne, Ortaçağ’dan beri devam eden Angelic Concert (melek orkestrası) temasının Rönesans dönemindeki bir yorumu olarak değerlendirilebilir (Kemp, 1990: 142).

Eserdeki enstrümanlar, 15. yüzyıl Venedik’inin müzik kültürüyle doğrudan ilişkilidir. Portatif org, kilise ayinlerinde ve ev içi dini törenlerde sıkça kullanılırken; lavta ve lira da braccio, hem seküler hem de dini repertuarda yer almıştır. Bellini, bu çalgıları yalnızca ikonografik değil, aynı zamanda günlük yaşamdaki işlevsellikleriyle de bağdaştırarak kullanmıştır.



Resim 8: Giovanni Bellini, San Giobbe Altarpiece – Detail of Music Making Angels (yak. 1480–1487).

Yağlı boya, orijinal olarak ahşap panel üzerine, daha sonra tuvale aktarılmış. Detay için ayrı ölçü belirtilmemiştir; ana eser yaklaşık 471 × 258 cm’dir. Gallerie dell’Accademia, Venedik, İtalya. Orijinal Konumu: San Giobbe Kilisesi, Venedik. (Kaynak: [http-6](http://6)).

Benzer biçimde, Bellini’nin *San Zaccaria* Altar Panosu da müzik ikonografisinin içsel teolojik işlevini yansıtan önemli bir örnektir. Bu eserde, Meryem Ana ve İsa’nın çevresinde *sacra conversazione* (kutsal sohbet) sahnesi içinde betimlenen figürler, farklı dönemlerde yaşamış azizlerin anakronik bir birlikteliğini oluşturur. Figürlerin ayaklarının dibinde keman çalan bir melek yer alır. Bu melek, sahneye yalnızca görsel değil, işitsel bir derinlik de katar. Kompozisyon, klasik piramidal düzenlemeye sahip olup tek noktalı perspektifle iç mimariyi bir araya getirir. Figürlerin konumlandığı mekan apsis benzeri bir kavisle çevrilmiştir ve kemer

düzeni, kilisenin gerçek mimarisiyle bütünleşecek şekilde tasarlanmıştır. Böylece izleyici, resmin parçası haline gelir; müzikli kutsal sahne, ritüel mekânla birleşir. Bellini için müzik, yalnızca bir ikonografik gelenek değil, aynı zamanda resmin ruhani atmosferini pekiştiren teolojik bir semboldür. Onun eserlerinde müzik, resmin görünen yüzünün ötesinde Tanrısal düzenin yansıması olarak işlev görür. Bu bakımdan Bellini, Rönesans sanatında müzik ikonografisinin duygusal, estetik ve teolojik katmanlarını bütüncül şekilde bir araya getiren özgün bir sanatçıdır (Kemp, 1990: 145).

Antonello da Messina Polittico di San Gregorio 1473 (San Gregorio Poliptiği)

Antonello da Messina'nın 1473 tarihli *San Gregorio Poliptiği*, 15. yüzyıl İtalyan Rönesans resminin önemli yapıtlarından biridir. Orijinalde Messina'daki Santa Maria extra moenia (San Gregorio) manastır kilisesi için yapıldığı bilinen bu çok panelli altar resmi, merkezi bölümünde tahtta oturan *Madonna del Rosario* (Bebek İsa ile "Rosario"lu Meryem"), yan panellerde Aziz *Gregorius Magnus* (Büyük Gregorius) ve Aziz *Benedictus* figürlerini, üst kayıt panellerinde ise *Meryem'e Müjde* sahnesini (Cebrail ve Meryem) barındırır (Barbera, 2005: 45). Eser günümüzde Messina Bölge Müzesi'nde sergilenmektedir. Bu analizde, eserin sanat tarihi arka planı, teknik ve üslup özellikleri, Flaman (Erken Hollanda) resminin Antonello üzerindeki etkileri incelenecek; ayrıca müzik ikonografisi bağlamında melek müzisyen figürlerinin işlevi, eserin litürjik (ibadet müziği) ile ilişkisi ve görsel kompozisyonda müziğin temsili üzerine ikonolojik yorumlar sunulacaktır.



Resim 9: Antonello da Messina, San Gregorio Poliptiği (1473). Tempera ve yağlı boya karışımı, ahşap panel üzerine, yaklaşık 194 × 202 cm. Museo Regionale di Messina, İtalya. Konu: Madonna ve Çocuk, Aziz Gregorius, Aziz Benedictus, Müjde Sahnesi. Kaynak: (Barbera, 2005).

San Gregorio Poliptigi, Antonello da Messina'nın imzalı ve tarihli erken olgunluk dönemi yapıtlarından biridir. Eserdeki ana pano, Madonna ve Çocuk'un (Bebek İsa) tahtta oturur halde tasvir edildiği *Madonna del Rosario* sahnesidir. Bu merkez panoda Meryem'in başı üzerinde iki melek tarafından beyaz ve kırmızı güllerden oluşan bir taç (rozari) tutulmaktadır. Yan panellerde kilisenin koruyucu azizi olarak kabul edilen Papa Gregor (Aziz Gregorius Magnus) ve muhtemelen manastır tarikatının kurucusu Aziz Benedictus yer almaktadır. Üst bölümde ise sol üstte *Cebrail* ve sağ üstte *Meryem* figürleriyle bir Müjde sahnesi betimlenmiştir; üst merkeze ait olduğu düşünülen *Meleklerin Desteklediği Ölü İsa* ya da *İsa'nın Defni* konulu panel ne yazık ki kayıptır. Eserin özgün ahşap çerçevesi Gotik üslupta yaldızlı oymalar içeriyordu, ancak bu çerçeve ve muhtemelen bazı panolar 16. yüzyıldan itibaren sökülmüş, eserin bütünlüğü bozulmuştur. 1908 Messina depreminde manastır yıkılmış, poliptik büyük zarar görmüştür; 20. yüzyılda çeşitli restorasyonlarla parçalar kısmen onarılabilmektedir (Powers, 2004: 54).

Kompozisyon, geleneksel çoklu pano (poliptik) yapısını benimsemekle birlikte, ressamın yenilikçi müdahaleleriyle klasik şemadan ayrılmaktadır. Alt sıradaki panolar, bireysel sahneler sunmak yerine, ortak bir mimari mekân içinde bütünleştirilmiştir. Meryem'in tahtının basamakları, yan panellerdeki aziz figürlerinin altına devam ederek görsel süreklilik sağlar. Üst panellerdeki Müjde sahnesi figürleri, izleyiciye yukarıdan bakıyormuş gibi düzenlenmiş ve bu sayede alt ve üst kayıt arasında perspektif temelli bir bağ kurulmuştur. Antonello'nun imzası, merkez panelde, taht basamaklarına yerleştirilen kartuşta yer alır.

Teknik açıdan eser, ahşap panel üzerine tempera ve yağ karışımıyla uygulanmıştır. Antonello'nun bu teknikteki başarısı, onun İtalya'da yağlı boya kullanımını yaygınlaştıran öncülerden biri olarak tanınmasına neden olmuştur. Vasari'nin de belirttiği gibi, bu yöntem büyük olasılıkla Flaman sanatından esinlenerek geliştirilmiştir. *San Gregorio Poliptigi*'nde kullanılan *tempera grassa*—yumurta bazlı temperaya az miktarda yağ eklenmesiyle elde edilen bir teknik—sanatçının hem detaylara verdiği önemi hem de yüzeyin işlenişinde Flaman resminin etkilerini yansıttığını göstermektedir. Antonello, bu sentez ile erken Rönesans İtalyan natüralizmini kuzeyli ustaların ayrıntıcı bakışıyla harmanlamayı başarmıştır (Battisti, 1981: 121).

Messina'nın 1473 tarihli *San Gregorio Poliptigi*, sanatçının hem teknik hem ikonografik açıdan olgunluğunu yansıtan başlıca eserlerinden biridir. Geleneksel poliptik düzeninde hazırlanmış olan bu eser, altın zemin üzerine yerleştirilmiş çok sayıda aziz ve kutsal figürüyle dikkat çeker. Bununla birlikte, Antonello bu yapıyı klasik sınırların dışına taşıyarak,

panelleri birbirine bağlayan mimari unsurlar ve bütüncül bir mekân anlayışıyla yenilikçi bir sentez sunar (Barbera, 2005: 49).

Özellikle alt panellerdeki figürlerin paylaştığı ortak zemin, Madonna'nın taht basamaklarının yan panellere devam etmesiyle görsel bir bütünlük yaratır. Bu mekânsal birlik, perspektifin dramatik kullanımıyla desteklenmiş; üst panellere yerleştirilen Müjde sahnesi figürleri (Cebrail ve Meryem), hafif yukarıdan bir görüş açısıyla resmedilerek izleyiciyle doğrudan bir ilişki kurulmuştur (Barbera, 2005: 51). Sanatçının sağdan görünümüne uyarlanmış kompozisyon kurgusu da, poliptiklerin kilise içindeki konumlandırılması düşünülerek yapılmıştır.

Kullanılan teknik ise dikkat çekici biçimde Flaman resminin etkilerini taşır. Tempera grassa olarak bilinen, yumurta temperasına az miktarda yağ karıştırılarak elde edilen karışım, hem İtalyan fresk geleneğiyle hem de Flaman natüralizmiyle bağ kurar. Bu teknik, Van Eyck ve van der Weyden gibi ustaların eserlerinden esinlenerek zengin renk geçişlerine ve detaycılığa imkân tanımıştır (Barbera, 2005: 56).

Söz konusu Flaman etkisi yalnızca teknik değil, ikonografik düzeyde de gözlemlenebilir. Özellikle *Aziz Benedictus* panosundaki ayrıntılarda –mitradaki inci süslemeler, Bebek İsa'nın elindeki kirazlar, Meryem'in ayaklarındaki gül suyu şişesi ve rosario taneleri gibi öğeler– kuzeyli ustaların mikro düzeyde gözlem gücünü ve detay tutkusunu yansıtan bir yaklaşım vardır (Barbera, 2005: 59).



Resim 10: Antonello da Messina, San Gregorio Poliptiği (Merkez Panel: Tahtta Oturan Madonna) (1473). Ahşap panel üzerine boya, 129 × 76 cm. Museo Regionale di Messina (Messina Bölge Müzesi), İtalya. Kaynak: Wikimedia Commons, versiyon 02:42, 19 Mayıs 2005.

Messina'nın melek figürleri ise Erken Hollanda resmindeki müzik ikonografisiyle doğrudan ilişkilidir. Özellikle Jan van Eyck'in 1432 tarihli *Ghent Altarpanosu*'nda yer alan

“Müzik Yapan Melekler” kompozisyonu, Antonello’nun melek düzenlemeleriyle benzerlik taşır. Bu meleklerin litürjik giysiler içinde ve gerçek çalgılarla resmedilmeleri, dönemin göksel ayin anlayışını yansıtır. Nitekim Ghent Altarı’ndaki melekler portatif org, lavta ve yaylı çalgılar kullanarak Tanrı’ya övgü sunarken, bu düzenin yeryüzü litürjisine paralel bir semavi ayin olduğu vurgulanır (Boorman, 1989: 203). San Gregorio Poliptiği’nde melekler sadece dekoratif figürler olarak değil, kutsal armoniyi temsil eden bilinçli ikonografik aktörler olarak dahil edilmiştir. Özellikle müzik yapan melekler, göksel müziği ve *musica mundana* kavramını görselleştirmekte; bu figürler aracılığıyla izleyiciye bir nevi sessiz litürji sunulmaktadır (Powers, 2004: 62). Bu sayede, meleklerin çalgılarına ve konumlandırılmalarına dair detaylar, yalnızca estetik değil, aynı zamanda teolojik anlamlar da taşır.

Poliptik mekânsal kurgusundan teknik uygulamalarına, ikonografik içeriğinden litürjik göndermelerine kadar Rönesans sanatının çok katmanlı yapısını sergileyen bir başyapıttır. Flaman etkilerini İtalyan geleneğiyle harmanlayan bu eser, müzik ikonografisi açısından da 15. yüzyılın en zengin örneklerinden biridir.

Eserde müzik ikonografisinin en belirgin yönü ise, meleklerin müzisyen olarak yer almasıdır. Özellikle Meryem’in çevresinde gül tacı taşıyan ve ilahi söyleyen meleklerin sahnede konumlandırılması, göksel kutlamanın hem görsel hem de işitsel bir temsili olarak yorumlanabilir (Barbera, 2005: 61). Gül tacı beyaz ve kırmızı güllerle sembolize edilmiştir; bu çiçekler sırasıyla Meryem’in saflığını ve İsa’nın kurban edilmesine işaret eder (Battisti, 1981: 84).

San Gregorio Poliptiği’nde müzik yapan melekler, klasik Maestà kompozisyonlarındaki gelenekle paralellik gösterir. Bellini’nin San Giobbe Altarpanosu’nda da benzer şekilde enstrüman çalan melekler bulunur (Powers, 2004: 62). Bu tür betimlemelerde lavta, lira gibi çalgılar realist biçimde resmedilir; özellikle çalgıların detayları ve meleklerin çalma pozisyonları, Antonello’nun gerçek müzikal pratiği gözlemleyerek hareket ettiğini göstermektedir (Powers, 2004: 66).

Rönesans döneminde çalgı çalan meleklerin alegorik bir işleve sahip olduğu düşünülürdü. Bu melekler, ilahi uyumu ve göksel armoniyi sembolize eden varlıklar olarak görülürdü (Boorman, 1989: 205). Çalgı tutuşları, ağız açıklıkları ve bakış yönleri ile meleklerin görsel bir koroya dönüştüğü görülmektedir. Bu sessiz müzik, izleyicinin zihninde bir litürjik deneyimi tetikler (Clayton, 2015: 135).

Melek figürlerinin yerel enstrümanlarla resmedilmesi, 15. yüzyıl İtalyan kilise müziğiyle paralel bir ikonografik yaklaşım sunar. Katherine Powers’ın belirttiği üzere bu dönemde melek tasvirlerinde güncel müzik enstrümanlarının kullanılması, hem realizm arayışı hem de dini müzik pratiğinin kutsallığını vurgulamak amacıyla yapılmaktaydı.

Müzik yapan melekler, yalnızca dekoratif unsurlar değil, dönemin teolojik, müzikolojik ve ikonolojik anlayışlarını yansıtan semboller olarak düşünülmelidir. Antonello'nun bu ikonografik derinliği, eserin çok duyulu (multisensory) bir ibadet deneyimi sunmasını sağlamaktadır (Powers, 2004: 72).

Eserde müzik ikonografisine dair yorumlamalar, yalnızca melek figürlerinin betimlenmesiyle sınırlı değildir. Bu tür ikonografik öğeler, aynı zamanda eserin teolojik ve litürjik bağlamına derinlemesine yerleşir. Merkezde yer alan Aziz Gregorius (Papa Gregorius Magnus), yalnızca Roma litürjisinin düzenleyicisi olarak değil, aynı zamanda müzikteki kutsal ezgilerin kurucusu olarak tanımlanır. 6. yüzyılda başlatılan bu gelenek, sonraki yüzyıllarda 'Gregoryen ilahiler' olarak anılacak olan Cantus Planus'un temelini atmıştır. Papa Gregorius'un güvercin eşliğinde resmedilmesi, ilahilerin ilahi bir esinle kağıda aktarıldığı inancını pekiştirir (Boorman, 1989: 205).

Yan panelde yer alan Aziz Benedictus, Batı monastik geleneğinin kurucusu olarak, Canonicae Horae (Günün Yedi Zamanı Duası) sistemine dayalı litürjik müzik uygulamalarıyla öne çıkar. Benedictin geleneği, günde yedi defa ilahi okumalarla Tanrı'ya övgü sunmayı düzenler (Barbera, 2005: 144). Antonello'nun kompozisyonunda bu iki figürün birlikte yer alması, yeryüzü ibadetinin göksel melek korosuyla birleştiği bir ikonografik bağlam kurar. Meleklerin müzik icrası da bu yapıyı tamamlar. Her ne kadar poliptik hasarlı durumda günümüze ulaşmış olsa da, Meryem ve İsa'nın çevresinde yer alan melek müzisyen figürlerinin hem ikonografik hem de didaktik bir işlev taşıdığı açıktır (Powers, 2004: 59). Lavta, portatif org ve yaylı çalgılar gibi çalgıların betimlenmesi, yalnızca sanatsal gerçekçiliğin değil, dönemin müzik kültürünün de bir yansımasıdır. Powers, bu tür sahnelerde kullanılan enstrümanların güncel müzikal pratiklere uygun biçimde detaylandırıldığını vurgular. Rönesans resminde "melekli ayin" sahneleri, özellikle Giovanni Bellini ve Cima da Conegliano gibi sanatçılarda sıklıkla karşımıza çıkar. Peter Humfrey, bu betimlemelerin "Church Triumphant" anlayışını, yani göksel kilisenin ebedi ayinini temsil ettiğini ileri sürer (akt. Barbera, 2005: 167). Bu bağlamda San Gregorio Poliptiği'ndeki müzikal sahneler, hem kilise müziğine duyulan saygıyı hem de kutsal armoniyi sembolize eder.

Sonuç olarak, Antonello'nun bu yapıtı, müziğin ikonolojik ve litürjik bir birleşim aracına dönüştüğü nadir örneklerdendir. Müzik, burada yalnızca işitilen bir fenomen değil, görsel biçimde sunulan bir ilahi haline gelir. Antonello, sesi görünür kılarak izleyicinin maneviyatına seslenmeyi başarır.

Domenico Ghirlandaio The Coronation of the Virgin 1486 (Meryem'in Taç Giyme Töreni)

Meryem'in Taç Giyme Töreni (1492 civarı), Floransalı Rönesans ustaları Sandro Botticelli (1444/45-1510) ve Domenico Ghirlandaio (1449-1494) arasında bilinen tek ortak eser ve muhtemelen Ghirlandaio'nun kariyerinin son büyük eseridir. Bu sanatçıların kariyerleri boyunca, Sistine Şapeli'nin dekorasyonu da dahil olmak üzere birçok kez işbirliği yaptıkları bilinmektedir, ancak Taç Giyme Töreni, tek bir eserin tasarımı ve yapımında ortaklaşa çalıştıkları tek örnek olarak günümüze ulaşmıştır.

Eser, İtalya'nın Volterra kentindeki San Giusto e San Clemente Badia Camaldolese için sipariş edilen iki altar tablosundan biridir. Eser, bölgedeki depremlerin binaya önemli yapısal hasar vermesinden sonra 19. yüzyılın sonlarına kadar kilisede kaldı. Taç Giyme Töreni kiliseden çıkarıldı ve 1883'te Floransa'da müzayedede satıldı, ardından Letonya (şimdiki Belarus), İsviçre, muhtemelen Münih'teki koleksiyonlara girdi ve sonunda John ve Johanna Bass tarafından kişisel koleksiyonları için satın alındı.

Bu tablonun konusu, Meryem Ana'nın cennete girerken taç giyme töreni, Rönesans sanatında popüler bir tasvirdi. Botticelli'ye atfedilen tablonun üst yarısındaki iki önemli figür, Meryem Ana ve İsa (veya Baba Tanrı) olup, kraliçelerini cennete sevinçle karşılayan müzik yapan melekler tarafından çevrelenmiştir. Ghirlandaio'ya atfedilen resmin alt yarısında, bu olaya yeryüzünden tanık olan azizler ve sağ alt köşede adanmışlık pozunda bir keşiş tasvir edilmiştir. Kompozisyonun tamamı, on üçüncü yüzyılın sonlarında popüler hale gelen taç giyme töreninin yerleşik ikonografisini yansıtmaktadır. Tüm figürler gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir, özellikle de azizlerin ve Camaldolese keşişinin yüzleri. Akademisyenler, bu keşişin tabloyu sipariş eden bağışçının portresi olabileceğini öne sürmektedir.

Meryem'in Taç Giyme Töreni, 1963 yılında John ve Johanna Bass tarafından bağışlanan müzenin kurucu koleksiyonundaki ilk kataloglanmış eserdir. Kasım 2018'den itibaren, 500 yıldan fazla bir geçmişe sahip bu şaheserin yapısal bütünlüğünü güçlendirmek ve yüzey katmanlarını temizlemek ve onarmak için kapsamlı bir konservasyon çalışması yapılmıştır (<http-7>).

Ghirlandaio'nun eserleri arasında, müzik ikonografisinin en önemli örneği Bakire'nin Taç Giymesi'dir (yaklaşık 1486). Panel üzerine tempera ile yapılmış bu anıtsal sunak parçası (330×230 cm), Kardinal Berardo Erolı tarafından Umbria'daki Narni'deki San Girolamo kilisesinin yüksek sunağı için sipariş edilmiştir. Bu kilise bir Fransisken Gözlemci manastırıydı

Resim şu anda Narni'deki Museo Erolı'da sergilenmektedir. Çağdaş belgeler, Fra Giovanni da Narni'nin 1486'da bu eser için Ghirlandaio ile sözleşme imzaladığını kaydeder

keytombria.com bu da eserin o yıl civarında tamamlandığını gösterir. Taç Giyme Töreni, Ghirlandaio'nun en büyük panel resmiydi ve kompozisyon olarak en kalabalık olanlarından biriydi, bu da hami için önemini ve iletmek istediği ayrıntılı teolojik programı yansıtıyordu.

Bakire'nin taç giyme törenini kutlamak için müzik aletleri çalan meleklerden oluşan bir göksel koroyu içerdiği için, bu sunak parçası Ghirlandaio'nun müzikal ikonografinin başyapıtı olarak öne çıkıyor. Ghirlandaio, özellikle seçkin patronlar tarafından sipariş edilen fresk döngüleriyle tanındı. Özellikle, bankacı Francesco Sassetti için çağdaş Floransalı figürlerin portreleriyle Aziz Francis'in hayatını resmeden Sassetti Şapeli fresklerini (1480–1485) ve Giovanni Tornabuoni için Meryem Ana ve Vaftizci Yahya'nın hayatlarını tasvir eden Tornabuoni Şapeli fresklerini (1486–1490) çizdi. Bu eserler ona, Lorenzo de' Medici'nin Floransa'sındaki insanları, modayı ve ev içi ayrıntıları kutsal anlatılar içinde canlı bir şekilde kaydettiği için “zamanının tarihçisi” olarak ün kazandırdı.

Resim stili, net kompozisyon, dengeli mimari ortamlar, parlak ancak doğal renklendirme ve hem Floransa'nın disegno'ya (çizim/tasarım) odaklanmasını hem de ayrıntılı gerçekçiliğin Flaman etkilerine açıklığını yansıtan figürlerin ve kostümlerin dikkatli bir şekilde işlenmesiyle karakterize edilir.

Yüksek Rönesans'ın şafağından önce ölmüş olsa da, eserleri Gotik etkisindeki erken Quattrocento ile 16. yüzyılın daha doğalcı, klasikleştirici sanatı arasında köprü oluşturuyor. Mirası yalnızca etkili fresk döngülerini değil, aynı zamanda görsel sanatlar ve müzik arasındaki uyuma olan dönemin hayranlığını yansıtan, müzik ikonografisini sembolik bir unsur olarak entegre ettiği birkaç önemli panel resmini de içerir. Resim şu anda Narni'deki Museo Eroli'de sergilenmektedir. Çağdaş belgeler, 1486'da Fra Giovanni da Narni'nin bu eser için Ghirlandaio ile sözleşme imzaladığını kaydeder; bu da eserin o yıl civarında tamamlandığını gösterir. *Taç Giyme*, Ghirlandaio'nun en büyük panel resmiydi ve kompozisyon olarak en kalabalık olanlarından biriydi, bu da patron için önemini ve aktarmayı amaçladığı ayrıntılı teolojik programı yansıtır (Baxandall, 1982: 211).

Meryem'in taç giyme törenini kutlamak için müzik aletleri çalan meleklerden oluşan bir gök korosunu da içermesi nedeniyle bu sunak parçası, Ghirlandaio'nun müzikal ikonografi alanındaki başyapıtı olarak öne çıkıyor. Sanat tarihçisi Enrica Neri Lusanna, eserin bu dönemde yapılmış en büyük panel altar panolarından biri olduğunu, yoğun figür kompozisyonu ve ikonografik içeriğiyle dikkat çektiğini vurgular (Lusanna, 2004: 173). Eserin üst kısmında, göksel alanda Mesih, Meryem Ana'ya cennetin kraliçesi olarak taç giydirir. Kompozisyonun merkezinde yer alan bu sahne, altın fon üzerinde ışınlı bir disk ile çevrelenmiştir. Bu ikonografi, özellikle Fra Angelico'nun 1434-35 tarihli *Taç Giydiriliş* (Uffizi) eseriyle görsel benzerlikler

taşır (Humfrey, 1995: 187). Alt kısımda ise, 22 kutsal figür – azizler, azizeler, peygamberler ve kilise babaları – yarım daire biçiminde dizilmiştir. Önde yer alan figürler arasında Aziz Franciscus, stigmatalarıyla dikkat çekerken; Aziz Jerome, Narni kilisesinin adandığı aziz olarak, kırmızı kardinal cübbesiyle doğrudan izleyiciye bakmaktadır (it.wikipedia.org/Incoronazione_della_Vergine_di_Narni). Aziz Bonaventura, Aziz Bernardino da Siena, Aziz Augustinus ve annesi Aziz Monika da dahil edilerek evrensel kutsal tanıklık vurgulanmıştır.

En üstteki göksel halkanın içerisinde, meleklerden oluşan bir müzikli topluluk, “angeli cantori e musicanti” (şarkı söyleyen ve müzik yapan melekler) olarak adlandırılır. Bu melekler, belirgin ikonografik anlamlara sahip şu enstrümanları çalmaktadır;

Trompetler:

İki melek, düz uzun trompet çalmaktadır. Bu, “ilahi haberci” kimliğiyle ilişkilendirilir ve 150:3. mezmurda geçen “boru sesiyle övün” ifadesine doğrudan göndermedir. Bu çalgıların cennetsel taç giyme olayını duyurduğu düşünülmektedir.

Ziller (Cymbals):

Bir melek figürü, dini ayinlerde sıkça kullanılan iki zili ellerinde birbirine çarpacak biçimde tutmaktadır. Bu ikonografik detay, 150:5. mezmurda geçen “Çınlayan zillerle Tanrı’yı övün” (*Laudate eum in cymbalis jubilationis*) ayetinin görsel bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Böylece çalgının işlevsel kullanımı, aynı zamanda kutsal metinlerin ilham verdiği litürjik bir anlam kazanır.

Tef (Tamburello):

Bir diğer melek ise *tamburello* (tef) çalmaktadır. Bu çalgı, ikonografik olarak dans ve neşeyle ilişkilendirilir. Bu bağlamda, Çıkış 15:20’de geçen “Peygamber Miryam, eline tef aldı. Bütün kadınlar da onu tefler ve danslarla izledi” (*Et tulit Maria prophetissa soror Aaron tympanum in manu sua: egressaeque sunt omnes mulieres post eam cum tympanis et choris*) ifadesiyle paralellik taşır (Vulgata, 1861, Çıkış 15:20).

Ghirlandaio’nun kompozisyonunda da bazı melek figürlerinin ritmik pozisyonları ve beden hareketleri, bu sahnede bir tür “melek dansı”nın temsil edildiği düşüncesini desteklemektedir. Bu durum, hem kutsal metinlerdeki ritüel dans ve müzik birlikteliğine, hem de Ortaçağ ve Rönesans teolojisinde müziğin bedensel ifadelerle bütünleştiği litürjik uygulamalara işaret eder (Seebass, 1980: 170; Rasmussen, 1970: 45). Böylece *tamburello*, yalnızca işitsel bir öğe değil, aynı zamanda hareket ve ibadet arasındaki armonik ilişkiyi ifade eden bir sembol hâline gelir.



Resim 11: Domenico Ghirlandaio, The Coronation of the Virgin (yaklaşık 1486–1490). Tuval üzerine tempera, boyut belirtilmemiştir. San Girolamo Kilisesi, Narni, İtalya. (Kaynak: <http-9>).

Lira da Braccio:

Bu yaylı çalgı, Rönesans döneminde “yüksek şiir” ve ilahi armoniyle özdeşleştirilmiştir. *Lira da braccio* çalan melek figürü, hem müziksel tatlılığın simgesi olarak hem de 150:4. Mezmurda geçen “telli çalgılarla Tanrı’yı övün” (*Laudate eum in chordis et organo*) ayetinin ikonografik bir yansıması olarak değerlendirilir (Goffen, 1989: 214). Böylece bu enstrüman, hem estetik hem de teolojik düzeyde çok katmanlı bir anlam taşır.

Lavta (Lute):

Domenico Ghirlandaio’nun Madonna taçlandırma sahnesi, Rönesans döneminin müzik ikonografisi açısından zengin ve çok katmanlı bir kompozisyon sunar. Sahnenin merkezinde, Bakire Meryem’in Mesih tarafından taçlandırıldığı an betimlenirken, çevresinde Aziz Fransua’nın da dahil olduğu kutsal figürlerden oluşan bir kalabalık yer alır. Bu kutsal olay, meleklerden oluşan bir müzikal topluluk tarafından çevrelenmiştir; melekler, trompet, zil, tef, lira da braccio ve lavta gibi çeşitli enstrümanlar çalmaktadır.

Kompozisyonun üst kısmında yer alan Latince yazı “VENI ELECTA MEA, ET PONAM IN TE THRONUM MEUM” (“Gel, seçilmişim; tahtımı senin üzerine kuracağım”), Şarkılar Şarkısı’ndan alınmış olup, geleneksel bir Meryem antiphonunu temsil eder. Sanat tarihçisi Francesco Luisi, bu metnin yalnızca sembolik bir yazı olmadığını, aynı zamanda bilinen bir Gregorian antiphon’un açılış sözleri olduğunu belirtmiştir. Luisi’ye göre bu antiphon, ritmik olarak dansa uyarlanabilecek bir ölçüye sahiptir ve resimdeki çalgılarla gerçekçi şekilde icra edilebilir (Luisi, 2008: 503–504). Bu durum, meleklerin çaldığı müziğin, görseldeki yazıyla doğrudan ilişkili somut bir melodi olarak düşünülebileceğini gösterir.

Meleklerin çaldığı enstrümanlar, Rönesans döneminin müzik kültürüyle doğrudan ilişkilidir. Lavta, daha çok seküler müziğe ait bir çalgı olsa da, burada kutsallaştırılmıştır. Bu melek figürü, kozmik armoniyi temsil eder. Rönesans ikonografisinde lavta çalan melek, cennetsel uyumu ve “musica mundana” fikrini temsil eder (Lusanna, 2004: 182). Lira da

braccio çalan melek figürü ise, müziksel tatlılığın ve 150:4. mezmurdaki “telli çalgılarla Tanrı’yı övün” ayetinin sembolüdür (Goffen, 1989: 214).

Ghirlandaio’nun enstrümanları gerçeğe uygun ve detaylı bir şekilde tasvir edebilmiş, onun bu çalgılara olan gözlemsel yakınlığını gösterir (Berger, 2012: 315). Sanat tarihçileri, Rönesans ressamlarının melek şarkıcıları ve enstrümanistleri mümkün olduğunca gerçekçi bir şekilde tasvir etmeye çalıştıklarını ifade etmiştir (Christiansen ve Weppelmann, 2006: 139). Bu gerçeklik, hem sâhnenin inandırıcılığını artırmakta hem de enstrümanlara izleyicilerin anlamlı semboller yüklemesine olanak tanımaktadır.

Ghirlandaio, nefesli (trompet), vurmali (zil, tef) ve telli (lira, lavta) enstrümanları bir araya getirerek, 150. mezmurdaki “Her türlü enstrümanla Tanrı’yı övün” emrini adeta görsel bir senfoniye dönüştürmüştür. Sahne, “Görsel bir Mezmur 150” gibi resmedilmiş ve izleyicinin gözü önüne cennetsel bir konser sunulmuştur.

Ayrıca melekler pasif figürler olarak betimlenmez; ağızları açık şekilde şarkı söyleyen, dizlerini bükken ya da ayaklarını kaldırmış olarak dans eden, aktif figürler olarak tasvir edilir. Bu dinamik betimleme, “dans eden melekler” fikrine dayanır. Müzik ve dansın bu entegrasyonu, göksel bir ibadetin coşkulu, sınırsız ifadesi olarak yorumlanmıştır.

Bu ikonografi anlayışı, hem Ortaçağ melek korusu geleneğinin bir devamı hem de Rönesans insan merkezli estetiğine özgü yeniliklerin şahane bir sentezidir. Ghirlandaio’nun bu eseri, Raphael dahil olmak üzere 16. yüzyıl sanatçılarının kompozisyonlarını etkileyerek sonraki dönem sanatına örnek teşkil etmiştir.

Piero della Francesca La Natività 1480 (Doğuş)

Piero della Francesca (yaklaşık 1412–1492), Rönesans döneminin önde gelen sanatçılarından biri olup, eserlerinde matematiksel perspektif, simetri ve ışık kullanımındaki ustalığıyla tanınır. Sanatında müzik ikonografisine de yer veren Piero, özellikle dini temalı yapıtlarında müzikal unsurları betimlemiştir. Eser Erken Rönesans resminin büyük yenilikçilerinden biri olan Piero della Francesca’nın birkaç başyapıtından biridir. Ölümünden sonraki yüzyıllarda neredeyse tamamen unutulmuş olan Piero, 1900’lerde yeniden keşfedildi ve bugün 15. yüzyıl Rönesans sanatının en önemli figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir (http-10).

Londra’daki National Gallery’de sergilenen bu eser, Piero’nun geç dönemine ait olup, Meryem Ana’nın önünde yatan İsa ve arka planda müzik aletleri çalan beş melek figürüyle dikkat çeker. Meleklerin ellerindeki telli çalgılar ve düzenli dizilişleri, müziğin ilahi doğasını ve armonisini yansıtır. Ayrıca, eserdeki ışık kullanımı ve geometrik düzen, Piero’nun matematiksel yaklaşımını gösterir (Avery-Quash & Llewellyn, 2022: 4). La Natività’daki

müzikal detaylar sembolik ve teolojik anlamlarla doludur ve İsa'nın doğumunu sessiz, rustik bir doğumdan tüm yaratılışın müjdelediği kozmik bir olaya yükseltir. Bu tablodaki meleklerin müziği birçok düzeyde işlev görür. Yüzeysel olarak, melek korusu sevinç ve ilahi ihtişam atmosferi yaratır – Enkarnasyonu müjdeleyen “göksel bir fon müziği” (Covi, 1963: 2).



Resim 12: Piero della Francesca, La Natività (The Nativity) (yaklaşık 1470–1475). Yağlı boya ve tempera, ahşap panel üzerine, 124.5 × 122.6 cm. The National Gallery, Londra, Birleşik Krallık. (Kaynak: http-11).

Lutler özenle resmedilmiştir – son restorasyon çalışmaları sayesinde, bir lütün üzerindeki dairesel rozet ses deliği bile ayırt edilebilir

Bu lütler, çağdaş izleyiciler tarafından müzik ve uyumun sembolleri olarak algılanırdı; Hall'un Sanat Konuları ve Sembolleri Sözlüğü'ne (Hall, 2005: 197) göre, Rönesans resimlerinde lut genellikle Müzik veya İşitme anlamına gelir ve sık sık melek topluluklarıyla birlikte görülür. Piero'nun iki lute eklemesi, farklı seslerin ve bölümlerin uyumu olan concordia discors'u görsel olarak ima eder. Melek korusu yumuşak bir yay şeklinde düzenlenmiştir ve jestleri müzikal rollerini pekiştirir. İki melek, parmaklarını gitarın klavyesine gerçekçi bir şekilde yerleştirerek lute çalmaya odaklanmıştır. Diğer ikisi ise başlarını hafifçe geriye eğmiş, ağızları açık, açıkça “neşeli şarkı söylerken ağızları açık”

Akort edilmesi gereken yaylı çalgılar olan iki lavta, Rönesans resminde yalnızca müzikal öğeler değil, aynı zamanda kozmik düzenin ve ahenkli ruh hâlinin alegorileri olarak yorumlanmıştır. Bu bağlamda, James Hall lavtanın Rönesans ikonografisinde “uyum”u simgelediğini, sıklıkla “Müziğin kişileştirilmesi” ya da “Cennet Korusu'nun çalgısı” olarak betimlendiğini vurgular. Hall bu durumu şöyle açıklar:

“Lavta, ahenkli akortlanışı ve göksel müzikle olan ilişkisi nedeniyle, bizzat uyumun sembolü hâline gelmiş ve sıklıkla Müziğin kişileştirilmesi ya da göksel koroyu yöneten melekler tarafından çalınan çalgı olarak kullanılmıştır” (Hall, 1974: 200).

Bu ikonografik bağlam içinde değerlendirildiğinde, Piero della Francesca’nın *La Natività* adlı yapıtında çalgılı melek figürleri yalnızca estetik bir düzenin parçası değil, aynı zamanda kutsal uyumun görsel temsilcileridir. Bu durum, çalgıların özenle modellenmiş biçimleri, figürlerin ritmik düzeni ve mimari çevreyle kurdukları ilişki üzerinden okunabilir.

Piero’nun melekleri, diğer sanatçılardan farklı olarak gökyüzüne yerleştirilmiş süzülen figürler değildir; yere sağlam basan, insanî nitelikleriyle resmedilmiş varlıklardır. Onların bu dünyevi yerleşimi, *Çobanlara Müjde* temasına ait alışıldık ikonografik geleneklerden bir sapmayı ifade ederken, izleyiciye tanrısal olana daha yakın, hissedilebilir bir koro sunar. Erwin Panofsky’nin Rönesans resmindeki hümanist ideal betimlemelerine benzer biçimde, bu melek figürleri “görsel hümanizmin” bir uzantısıdır. Panofsky’nin tanımıyla:

“Rönesans sanatındaki klasik ideal, antik çağın yalnızca taklidi değildir; onu Hristiyan-hümanist bir çerçevede yeniden yorumlayarak, pagan güzelliğini kutsal anlamla dönüştürür” (Panofsky, 1955: 72).

Bu yorum, Piero’nun meleklerinin “uzun elbiseler içinde klasik heykeller gibi duran” duruşları ve idealize edilmiş yüz hatları ile uyum içindedir. Onların gevşek, akıcı kıyafetleri, klasik antikitedeki tanrısal figürlerin tavrını çağrıştırır; ancak bu kez kutsal doğum olayına hizmet eden bir serenat içinde görünürler.

Ayrıca, kompozisyonda yer alan bir diğer anlam yüklü ayrıntı ise öküzün yanındaki eşeğin açık ağzıyla betimlenmiş olmasıdır. Bu sahne, rustik bir mizah anlayışının ötesinde, melekssel armoniye doğanın katılımını temsil eder. Hayvan seslerinin ilahi müzikle bütünleştiği bu ikonografi anlayışı, Orta Çağ’ın yaratılmış her şeyin Tanrı’yı övdüğü (*omnia laudant Dominum*) inancına dayanır. Bu inanç, özellikle Mezmur 148 ve 150’de yankı bulur. Peter Williams, bu sembolik anlam katmanlarını şöyle açıklar:

“Kutsal müziğin görsel temsillerinde, bir eşeğin köylüce anırması bile övgüye dönüşebilir; bu, bir parodi değil, yaratılmış olanın tamamının ilahi uyuma dâhil edilmesidir” (Williams, 2003: 134).

Dolayısıyla burada eşeğin anırması, doğa ile kutsalın bütünleştiği bir an olarak anlam kazanır ve Piero’nun kompozisyonunda müzik sadece işitilen değil, temsil edilen, resim yoluyla tahayyül edilen bir düzleme dönüşür.

Tüm bu örneklerde, müziğin yalnızca işitsel değil, görsel bir ikonografi biçiminde yapılandırıldığı; müzikal imgelerin yalnızca sesin yokluğunu telafi etmek için değil, doğrudan

teolojik anlam katmak için kullanıldığı görülür. Lavta, melekler, eşek, geometrik simetri ve klasik referanslar: hepsi Piero'nun görsel kompozisyonunu ilahi bir armoninin sessiz ama güçlü temsili hâline getirir. Piero della Francesca'nın *La Natività* adlı eseri, İsa'nın doğumunu betimleyen ikonografik sahneler arasında Rönesans sanatının doğalcı anlatımını ve yapısal estetik anlayışını en iyi yansıtan örneklerden biridir. Kompozisyonun merkezinde, Meryem Ana yere oturmuş bir pozisyonda, ellerini dua eder şekilde tasvir edilmiştir; bu ikonografik tercih, Gotik gelenekte yaygın olan tahtta oturan Madonna şemasından sapmayı ve Rönesans'ın natüralist, insan merkezli anlayışına geçişi simgeler (Lavin, 2002: 194). Meryem'in karşısında yerde çıplak biçimde yatan bebek İsa, kutsallığın sade ve dünyevi bir düzlemde temsiline işaret eder.

Sahnenin sol bölümünde yer alan beş melekten oluşan topluluk, ilahi bir koroyu temsil eder. Bu meleklerden ikisi, muhtemelen vihuela ve portatif org ya da arpa benzeri bir enstrüman çalmaktadır. Bu müzikal ikonografi, doğumun yalnızca dünyevi bir olay değil, aynı zamanda göksel bir kutlama olduğunu vurgular (Wood, 1996: 67). Meleklerin müzik aracılığıyla doğumu yüceltmeleri, Rönesans sanatında sıkça rastlanan cennetsel armoni temasına göndermede bulunur. Müzik burada yalnızca bir estetik unsur değil, aynı zamanda ilahi düzene ait işitsel bir alegoridir (Lavin, 2002: 195).

Arka planda yer alan kırsal manzara ve Bethlehem'i çağrıştıran mimari yapılar, hem kutsal metinlere sadık kalınarak oluşturulmuş bir anlatı çerçevesi sunar hem de dönemin doğaya olan ilgisini yansıtan bir sahne bütünlüğü oluşturur. Kompozisyonun sağ tarafında ise Yusuf ve birkaç çoban figürü yer almakta; bu figürler aracılığıyla sahneye gündelik ve insani bir boyut kazandırılmaktadır (Lightbown, 1987: 123).

Piero'nun bu eserinde simetrik düzen, lineer perspektif ve idealize edilmiş doğa anlayışı, onun matematiksel kompozisyon ilkelerini başarıyla uyguladığını gösterir. Her figür, mekân içinde orantılı ve bilinçli olarak konumlandırılmıştır. Perspektif kullanımı yalnızca derinlik yaratmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciyi sahneye yönlendirerek kutsal olana doğru bir görsel yolculuk sunar (Lightbown, 1987: 126).

La Natività, ışık kullanımı, figürlerin hacimsel ifadesi ve mekânsal organizasyon açısından Piero della Francesca'nın ustalığını sergileyen bir başyapıttır. Aynı zamanda ikonografik olarak da önem taşır; çünkü bu sahne yalnızca İsa'nın ilahi doğumunu değil, Tanrısal olanın dünyevi forma bürünmesini temsil eder. Bu bağlamda, eserin teolojik anlamı, görsel anlatımla birleşerek hem sanatsal hem de düşünsel derinliği olan bir yapıt ortaya koyar. Müzik yapan meleklerin dahil edilmesi ise eseri müzik ikonografisi açısından da kayda değer

kılar; çünkü burada müzik, kutsal olayın yüceltilmesi ve kutlanması için kullanılan bir araç değil, aynı zamanda ilahi düzenin işitsel ve görsel temsili hâline gelmiştir (Wood, 1996: 69).

3.3. Franko- Flaman Resminde Müzik İkonografisi

15.yüzyılda Burgonya ve çevresinde gelişen Franko-Flaman resmi, görsel natüralizmin zirveye ulaştığı, sembolizmin ve teolojik derinliğin yoğun biçimde hissedildiği bir dönem olarak sanat tarihinde özel bir yere sahiptir. Bu dönem sanatında müzik, yalnızca sesin görsel temsili olmaktan çıkmış; aynı zamanda dinsel, alegorik, etik ve hatta politik anlamlar taşıyan güçlü bir ikonografik araca dönüşmüştür. Resimlerde görülen müziksel unsurlar – özellikle melek koroları, portatif org, arp, lavta gibi çalgılarla donatılmış sahneler – sadece dönemin litürjik pratiğini belgelemekle kalmaz, aynı zamanda ilahi armoni ile dünyevi kaos arasındaki sembolik karşıtlığı da dramatik bir şekilde görselleştirir. Müzik ikonografisinin Franko-Flaman sanatındaki rolü, dinî tasavvurun bir uzantısı olarak göksel ahengin resmedilmesi ile seküler müzik sahnelerinde ise dünyevî hazlar ve ahlaki sınavların imgesi olarak iki ana eksenle karşımıza çıkar. Bu nedenle, bu ikonografi sadece estetik bir tercih değil, Ortaçağ’ın evren anlayışına ve müziğe yüklediği metafizik anlamlara doğrudan bağlıdır (Winternitz, 1965: 15).

Jan van Eyck’in 1432 tarihli Ghent Altarpiece’i bu yaklaşımın belki de en rafine örneğidir. Açık konumdayken üst panellerde yer alan iki grup müzikal melek, biri şarkı söyleyen koroyu, diğeri çalgı çalan topluluğu temsil eder. Bu ayrım, erken 15. yüzyılda kilise müziğinde görülen vokal ve enstrümantal ayrışmayı doğrudan yansıtır. Meleklerin elindeki portatif org ve telli çalgılar, hem Burgonya sarayındaki müzikal gelişmelere hem de kilise repertuvarındaki armonik yapılanmalara göndermede bulunur. Barbara Haggh (2007: 23), bu sahnedeki meleklerin yerleştiriliş biçimini Ghent’te her gün icra edilen ayinlerin litürjik düzeniyle ilişkilendirir ve panoda betimlenen müziğin, kutsal metinlerin görselleştirilmesi kadar, Burgonya siyasi meşruiyetinin simgesel ilanı olduğunu vurgular. Bu yorum, Van Eyck’in müziği sadece cennetsel armoniyi değil, aynı zamanda dünyevi düzenin tanrısal bir yansıması olarak gördüğünü ima eder. Müziğin bu tür resimlerde işitsel bir deneyimden ziyade “görsel bir işitme” aracına dönüşmesi, 15. yüzyıl teolojisinin “logos” kavramıyla da birebir örtüşmektedir (Nuttall, 2004: 112).

Rogier van der Weyden’in kayıp bir eserine ait kopya temsillerde, Meryem’in etrafında meleklerin çeşitli çalgılarla onu onurlandığı bir sahne görülür. Bu meleklerin yalnızca ikonografik konumları değil, bakış yönleri ve beden dilleri de dönemin teolojik atmosferini yansıtır. Meleklerin izleyiciye değil, doğrudan Meryem’e yöneltilmiş bakışları, görsel bir hiyerarşi yaratır; seyirci kutsal olanın çevresinde ama merkezine uzak bir konuma yerleştirilir

(Boorman, 1989: 204). Bu tür kompozisyonlarda portatif org gibi enstrümanların tercih edilmesi rastlantı değildir. Özellikle org, Batı Hristiyan ikonografisinde Tanrı'nın kelamının yankısı olarak kabul edilir ve bu bağlamda, meleklerin çaldığı müzik ilahi olanın yeryüzündeki izdüşümü anlamına gelir (Winternitz, 1965: 38). Van der Weyden'in figüratif kompozisyonlarındaki bu dikkat, onun duygusal yoğunluğu resme aktarırken müzik aracılığıyla bir ruhsal derinlik yaratma çabasının da bir göstergesidir.

Hans Memling'in müzikle ilişkilendirilen en önemli eserlerinden biri olan *Angelic Concert* (yak. 1480), müzikal çalgıların ikonografik değerini belgeleyen bir başyapıttır. Memling'in melekleri sadece teknik bir ustalıkla çizilmemiştir; her bir çalgının işlevi ve tınısı, figürlerin yüz ifadeleri ve duruşlarıyla sembolik bir uyum içindedir. Anvers Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi tarafından yapılan restorasyon çalışmaları, Memling'in resmettiği çalgıların birebir yeniden üretildiğinde, seslerinin günümüz duyumuna göre “sert, yabancı, ruhsuz” olarak algılandığını ortaya koymuştur (Halliday, 2019: 76). Bu durum, ressamın estetik tercihinin dönemsal tını anlayışıyla değil, doğrudan sembolik bir estetikle ilişkili olduğunu düşündürür. Boorman (1989), bu tür temsillerin Ortaçağ'da cennetin tarifinde kullanılan “müzikal uyum” metaforunu yeniden ürettiğini savunur.

Hugo van der Goes'un *Portinari Altarpiece* adlı eserinde ise doğrudan müzik icra eden figürler yer almasa da, melek figürlerinin konumları, mimikleri ve sessizlik içindeki huşuları, görünmeyen bir müziği sezdirir. Panofsky (1972: 45), bu durumu “tasavvur edilen müzik” olarak tanımlar. Yani, izleyicinin işitemediği ama resimdeki ikonografik ipuçlarıyla varlığı ima edilen bir ezgi, adeta zihinde yankılanır. Van der Goes'un meleklerinin yüz hatları ve beden pozisyonları, ilahi bir övgü içinde olduklarını duyurmadan hissettirecek biçimde inşa edilmiştir. Bu kompozisyonda müzik, duyulmaz ama hissedilir; işitsel değil, sezgisel bir mevcudiyet olarak işlev görür (Haggh, 2007: 42).

Hieronymus Bosch'un müzikle ilişkili ikonografisi ise diğer Flaman ressamlarınınkinden önemli ölçüde farklıdır. Bosch, özellikle *The Garden of Earthly Delights* (c. 1500) ve *Last Judgment* gibi eserlerinde müziği dünyevi bozulmanın ve cehenneme giden yolun bir aracı olarak işler. Müzikal çalgılar burada armonik düzenin değil, kaosun ve ahlaki yozlaşmanın sembolleridir. Bosch'un “popo müziği” olarak ünlenen ayrıntısı – bir figürün kalçasına işlenmiş nota satırları – grotesk olduğu kadar didaktik bir eleştiridir (Winternitz, 1965: 109). Bosch'un bu yaklaşımı, dönemin teolojik kaynaklarında da yankısını bulur. Augustinus'un müzikle ilgili etik uyarıları, aşırılığa kaçan müziğin ruhu Tanrı'dan uzaklaştırabileceği yönündedir. Bosch, bu görüşü görselleştirir. Halliday, Bosch'un enstrümanları işkence aleti olarak resmetmesini, müziğin günahkar hazlarla

özdeşleştirilmesinin bir alegorisi olarak yorumlar. Bu, müziğin pozitif bir uyum değil, tanrısal düzenden sapmanın simgesi haline geldiği ikonografik bir kopuşu temsil eder.

Melek figürleriyle birlikte müziğin ilahi bağlamda tasviri, 15. yüzyıl Franko-Flaman resminde sadece cennet temsili değil, aynı zamanda Burgonya dükalığının dini ve politik kimliğinin de bir ilanıdır. Burgonya dükleri, müziği sadece bir sanat dalı değil, iktidarın estetik göstergesi olarak da kullanmışlardır. Paula Nuttall, Flaman sanatının İtalya'daki etkilerini incelerken müziğin bu görsel temsillerinin Rönesans Floransı'nda da kopyalandığını, ancak oradaki anlamının daha seküler olduğunu vurgular (Nuttall, 2019: 162). Bu, Franko-Flaman ikonografisinin ayırt edici yanının sadece teknik incelik değil, sembolik yoğunluk olduğunu gösterir.

Franko-Flaman resmi içerisinde müzik ikonografisi, yalnızca betimleyici bir unsur değil; dönemin teolojik, estetik ve politik görüşlerini taşıyan çok katmanlı bir anlatı aracıdır. Çalgıların seçimi, figürlerin konumu, bakışları, sessizlikleri ya da çaldıkları ezgiler, her biri Ortaçağ dünyasının kozmolojik ve etik anlayışının izlerini taşır. Görsel sanatın bu sessiz ama çok sesli dili, sadece çağının değil, günümüzün de çözümlemesi gereken bir kültürel belleği içinde barındırır.

Jan van Eyck -The Ghent Altarpiece 1432 (Gent Altar Panosu)

Jan van Eyck (yaklaşık 1385–1441), erken Flaman resmi ile Kuzey Rönesansı'nın en etkili ve belirleyici figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Giorgio Vasari'nin *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* adlı eserinde, Van Eyck'i yağlı boya tekniğinin mucidi olarak tanıtmayı, uzun yıllar boyunca yaygın bir kanaat olarak sürmüştür. Ancak günümüzde bu görüş, sanat tarihçileri tarafından tarihsel gerçekliğe dayanmayan bir efsane olarak değerlendirilmektedir. Çağdaş araştırmalar, Van Eyck'in asıl katkısının, yağlı boyayı sistematik ve rafine bir teknik hâline getirmesiyle ilgili olduğunu ortaya koymuştur. Özellikle saydam katmanlar hâlinde uyguladığı glazür tekniğinde gösterdiği teknik ustalık, onu yalnızca kendi döneminde değil, sanat tarihi boyunca da ayrıcalıklı bir konuma taşımaktadır (Beyhan, 2015:133). Van Eyck'in sanatsal başarısı yalnızca teknik yeniliklerle sınırlı değildir; detaylara olan olağanüstü ilgisi, doğrudan gözleme dayalı doğa betimlemeleri ve ışığın plastik etkilerini çözümleme becerisiyle de ön plana çıkar. Bu unsurlar, onun resimlerinde benzersiz bir gerçeklik ve duyumsal yoğunluk yaratmasına imkân tanımıştır. Bu yaklaşım, Kuzey Avrupa'da resim sanatının doğaya ve gündelik yaşama yaklaşımında paradigmatik bir dönüşümün habercisi olmuştur.

Bu bağlamda Van Eyck'in en önemli yapıtlarından biri, büyük olasılıkla ağabeyi Hubert van Eyck ile ortaklaşa başlattığı ve 1430–1432 yılları arasında kendisi tarafından tamamlanan

Ghent Altarpiece'dir (*The Adoration of the Mystic Lamb*). Gent'teki St. Bavo Katedrali'nde yer alan bu çok kanatlı pano (polyptik), toplamda 26 panelden oluşmakta olup, yaklaşık 375 × 520 cm ölçülerindedir. Eser, Kuzey Rönesansı'nın yalnızca teknik anlamda değil, teolojik, ikonografik ve sembolik düzeyde de en kapsamlı başyapıtlarından biri olarak değerlendirilmektedir (Harbison, 199: 194).

Sunuş işlevine sahip bu yapıtın siparişi, Gentli varlıklı bir tüccar ve aynı zamanda kentin ileri gelenlerinden biri olan Joos Vijd ile eşi Elisabeth Borluut tarafından verilmiştir. Panonun sponsorluk bağlamı, hem bireysel dindarlık göstergesi hem de sosyal prestij aracı olarak okunabilir. Hubert van Eyck'in ölümünün ardından Jan van Eyck'in eseri tamamladığına dair bilgi, alt kanatlardan birinde yer alan ve her iki sanatçının adını içeren Latince bir yazıtla belgelenmiştir. Bu yazıt, Hubert'i "maior quo nemo repertus" (kendisinden daha büyüğü bulunmamış) şeklinde tanımlarken, Jan'ı ise "arte secundus" (sanatta ikinci) olarak sunar; bu ifade, sanat tarihçileri arasında uzun yıllardır kardeşler arasındaki rol dağılımı üzerine yapılan tartışmaların da temelini oluşturmuştur (Borchert, 2008: 21).



Resim 13: Hubert van Eyck (başlangıç) ve Jan van Eyck (tamamlayıcı), Ghent Altarpiece (The Adoration of the Mystic Lamb) (1420'lerin ortası – 1432). Ahşap panel üzerine yağlı boya, açık hâliyle yaklaşık 350 × 461 cm. Sint-Baafskathedraal (Aziz Bavo Katedrali), Ghent, Belçika. Kaynak: Closer to Van Eyck (Kaynak: <http://12>).

Altarpiece'in üst kayıtlarında yer alan iki panelde, sol tarafta sekiz melekten oluşan bir koro ve sağda çalgı çalan melekler betimlenmiştir. Şarkı söyleyen meleklerin yer aldığı panelin çerçevesinde "Tanrı'yı Övme Müziği" (*Musica ad laudem Dei*) yazılıdır (Dhanens, 1980: 108). Elisabeth Dhanens'e göre meleklerin ağız pozisyonlarından hangi ses grubuna ait oldukları bile

anlaşılabilir: soprano, alto, tenor, bas. Harris ve Zucker meleklerin söylediği notaların dahi ayırt edilebileceğini öne sürerler.

Bu sahne, yalnızca görsel değil aynı zamanda işitsel bir algı da yaratmayı hedefler. Çağdaş nörobilimsel yaklaşımlar, bu tür imgelerin izleyicide ayna nöronlar yoluyla empatik ve fiziksel tepkiler oluşturduğunu ortaya koymaktadır (Kraaz, 2014: 88).

Uspenskij'e (2012: 188) göre, Van Eyck'in melekleri ikonografik olarak Hristiyan sembolizmini yansıtır. Şarkı söyleyen meleklerin başlarında haçlar bulunur ve giysileri aziz figürleriyle süslenmiştir. Buna karşın çalgı çalan meleklerde bu tür kutsal göstergeler yoktur. Bu fark, Yeni ve Eski Ahit karşıtlığına dayanan teolojik bir temsildir. Org, arp ve vielle gibi çalgılar kullanılan sahne ise, Mezmurlar'dan alınan bir alıntıyla çevrenmiştir: "Telli çalgılarla ve orglarla O'nu övün." Bu sahnedeki çalgılar, hem göksel hem de dünyevi yaratıcı gücün temsili olarak kullanılmıştır.

Van Eyck'in olağanüstü teknik ustalığı, farklı enstrümanları ve kumaş dokularını gözlemlenebilir düzeyde detaylı resmetmesini sağlamıştır. Özellikle arpın kalın ve ince telleri, ahşap gövde üzerindeki kıvrımlar birebir ayırt edilebilir niteliktedir (Beyhan, 2020:142). Meleklerin yüz ifadelerindeki farklılıklar ve fiziksel detaylar (örneğin şişmiş yanaklar, açık ağızlar) izleyicide işitsel bir yankı uyandırır.

Orgun yapısal rekonstrüksiyonu, Gent Üniversitesi'nden Andrzej Perz tarafından gerçekleştirilmiş ve müzikologlar, çalgının ikonografik detaylarından yola çıkarak yeniden üretimini mümkün kılmıştır (Beyhan, 2020: 145).

The Ghent Altarpiece, yalnızca dinsel bir anlatı değil, aynı zamanda erken Flaman ikonografisinin ses ve görsel üzerine kurulu eşsiz bir örneğidir. Van Eyck kardeşlerin kompozisyonu, izleyicinin yalnızca gözlerine değil, zihinsel ve duyuşal dünyasına da hitap eden bir deneyim sunar. Müzik yapan meleklerin temsilinde hem Hristiyan litürjisinin hem de müzikal ikonografinin derin anlamları ustalıkla bir araya getirilmiştir.

Gent Sunak Panosu, yaklaşık 600 yıllık geçmişiyle Katolik mistisizmine ait başlıca ikonları — Müjde, Hayat Çeşmesi, Vaftizci Yahya, Âdem ve Havva gibi — olağanüstü gerçekçilikle betimleyen bir başyapıttır. Bu eser, Hristiyan sanatının en önemli örneklerinden biri olup, Flaman Rönesansı'nın kültürel temel taşlarından biridir. Günümüzde Belçika'nın Gent şehrindeki St. Bavo Katedrali'nde sergilenmektedir. Harbison'un (1991:194) ifadesiyle, Gent Sunak Panosu 15. yüzyılda Hollanda'da yapılmış en büyük ve en karmaşık pano resim dizisidir.

Portatif Org: Gent Sunak Panosu'nun sağ iç panelinde, beş melekten oluşan ilahi topluluğun merkezinde yer alan portatif org, hem ikonografik anlamı hem de detaylı resmedilişi ile dönemin müzik kültürünü belgeleyen olağanüstü bir temsil niteliği taşır. Org çalan melek,

başında taç, üzerinde yeşil brokar bir kaftan giymiş ve melek grubunun merkezindedir. Ellerini klavye üzerinde doğal bir pozisyonda tutmakta; ayakları zeminde sabitken, dikkatlice betimlenen metalik borular yukarı doğru sıralanarak eserin dikey simetrisine katkı sunmaktadır (Dhanens, 1980: 108).



Resim 14: Jan van Eyck Ghent Altarpiece (detay: The Adoration of the Mystic Lam/ Org) (Kaynak: [http-13](http://13)).

Bu enstrüman, Bizans'tan Batı Avrupa'ya 8. yüzyılda diplomatik bir hediye olarak getirilmiş ve zamanla Batı kiliselerinde görkemin ve litürjik gücün sembolü hâline gelmiştir (Uspenskij, 2012:188). Başlangıçta saray müziğiyle ilişkilendirilen org, zamanla Hristiyan litürjisinin bir parçası hâline gelmiş, Tanrısal görkemin işitsel tezahürü olarak yorumlanmıştır. Bu bağlamda portatif orgun, panoda Tanrı'nın sağında yer alması, Yeni Ahit'in temsilcisi olan müzikal meleklerin Tanrı'ya övgü sunarken kullandığı enstrüman olarak konumlandırılması anlamlıdır. Aynı zamanda, bu melekler “Telli çalgılarla ve orglarla O'nu övün” ifadesiyle çerçevelenmiş sahnede yer almakta ve Kral Davut'un enstrümantal övgüsünü simgelemektedir (Pettersson, 2018: 8).

Enstrümanın dikkat çekici bir yönü de Gent Üniversitesi ile iş birliği içinde yapılan bir rekonstrüksiyon projesi kapsamında yeniden üretilmiş olmasıdır. Andrzej Perz tarafından yapılan bu küçük ölçekli model, Eyck'in sanatsal doğruluğunun ne denli ayrıntılı olduğunu göstermiştir (Beyhan, 2020: 145).

Arp: Portatif orgun sol çaprazında, yine Tanrı'nın huzurundaki meleklerden biri, elleriyle bir arpı kavramış şekilde tasvir edilmiştir. Bu melek, enstrümanı aktif olarak çalmamakta, ancak kavrama biçimi çalım pozisyonuna çok yakındır. Arpın kalın ve ince telleri

büyük bir dikkatle ayırt edilmiştir; bu detay, Van Eyck'in doğal gözlem gücünü ve teknik ustalığını açıkça ortaya koyar. Gotik dönem arpı genellikle tek parça ahşaptan yapılır, telleri koyun bağırsağından oluşur ve şekli üçgen formuna yakındır (Beyhan, 2020: 143).



Resim 15: Jan van Eyck Ghent Altarpiece (detay: The Adoration of the Mystic Lamb/ Arp)(Kaynak: [http-13](http://13)).

Arp, ortaçağda saray aşkı ve lirik şiirle özdeşleşmiş, çoğunlukla trouvère ve ozanlar tarafından çalınmıştır. Ancak litürjik sanat içerisinde de önemli bir yere sahiptir. Özellikle Hristiyan ikonografisinde İsa Mesih, “kurtuluşun arpası” metaforuyla tanımlanmış, bedeninin müzikal yansıması olarak betimlenmiştir (Holsinger, 2001: 255). Bu bağlamda, Gent Sunak Panosu’ndaki arp da yalnızca müziğin fiziksel aracısı değil, aynı zamanda Mesih’in acılarını anımsatan bir dini simgedir.

Vielle (Yaylı Çalgı): Orgun sağ tarafında konumlanmış bir başka melek, elinde yaylı bir çalgı olan vielle tutmaktadır. Melek bu enstrümanı çalmıyor, ancak dikkatlice kavramış bir pozisyonda sunulmuştur. Vielle, oval ya da dikdörtgen gövdesiyle genellikle omza veya kucağa dayalı olarak çalınır; fakat burada yalnızca sembolik bir taşıma hâli söz konusudur (Beyhan, 2020:142).

Ortaçağ boyunca vielle, arp ile birlikte en itibarlı çalgılardan biri sayılmıştır. Ozan kültürünün taşıyıcısı olan bu çalgı, hem aşk hem de anlatı dünyasıyla ilişkilendirilmiştir. Eyck’in detaylı betimi sayesinde ses tahtasının hafif bombeli yapısı, sapın açısı ve çalım pozisyonuna olan uygunluğu dikkat çeker. Bu çalgı, saray kültürüne ait bir estetik taşıırken, Tanrı huzurunda yer almasıyla dünyevi sevgi ile ilahi sevgi arasında bir geçiş kodu olarak da yorumlanabilir.



Resim 16: Jan van Eyck Ghent Altarpiece (detay: The Adoration of the Mystic Lamb/ Vielle) (Kaynak: <http-13>).

Nota Kitabı ve Melek Korusu: Orgun solundaki dört melekten oluşan koro, büyükçe bir nota sehpası etrafında dizilmiştir. Bu sehpa üzerinde açık bir nota kitabı yer almakta, notalar dönemin ölçülü notasyonu ile yazılmıştır: “ut [fa] ut [la]”. Bu ifadeler çok sesli müziğin erken dönem izlerini taşır ve Eyck’in bu dönemin müziğine olan aşinalığını kanıtlar (Dhanens, 1980: 108).



Resim 17: Jan van Eyck Ghent Altarpiece (detay: The Adoration of the Mystic Lamb/ Nota Kitabı ve Melekler Korusu) (Kaynak: <http-13>).

Şarkı söyleyen meleklerin yüz ifadeleri, ağız açıklıkları ve göz hizaları öyle dikkatle çizilmiştir ki, her birinin söylediği ses aralığı – soprano, alto, tenor, bas – tahmin edilebilir durumdadır (Harris ve Zucker, 2013). Bu görsel ifadeler, çağdaş nörobilimsel bulgularla da uyum içindedir; izleyicinin ayna nöronları aracılığıyla bu müzikal eylemleri zihinsel olarak deneyimlemesi, resme fiziksel ve duygusal bir katılım sağlar (Kraaz, 2014: 90).

Gent Sunak Panosu gibi Franko-Flaman resminde yer alan müzik ikonografisi örneklerinin kullanım amacı, yalnızca betimsel ya da dekoratif olmanın çok ötesine geçer. Bu

ikonografik detayların her biri; teolojik, didaktik, sembolik ve duyusal düzeylerde anlam taşır. İtalyan müzik ikonografisiyle karşılaştırıldığında, bu farklar daha da netleşir.

Franko-Flaman resminde, özellikle Jan van Eyck gibi sanatçılarda müzik ikonografisi, Hristiyan ilahi düzenin görselleştirilmiş bir izdüşümüdür. Örnek: Gent Sunak Panosu'ndaki melek korosu ve çalgıcı melekler yalnızca cennetsel müziği temsil etmez, aynı zamanda Yeni ve Eski Ahit arasındaki litürjik ve sembolik ayrımı da kodlar (Uspenskij, 2012: 188). Bu ikonografi, kilise ayinlerinin ilahi modelinin bir parçası olarak sunulur. Şarkı söyleyen melekler Tanrı'nın sağında yer alırken, çalgıcı melekler solundadır. Haç taşıyan giysiler, kutsal yazı referansları ve çalgıların sembolik dizilimi bu ayrımı destekler.

İtalyan örneklerinde ise (örneğin Bellini ya da Ghirlandaio), müzisyen melekler daha çok harmoni, güzellik ve ilahi huzurun sembolü olarak yer alır. Ancak teolojik bağlam bu kadar derin işlenmez, ikonografi daha çok kompozisyonun estetik dengesine katkı sağlar.

Van Eyck ve çağdaşlarının resimlerinde çalgılar, yalnızca müzikal unsurlar olarak değil, aynı zamanda Ortaçağ pedagojisinin görsel taşıyıcıları olarak işlev görmüştür. Arp, lavta (*lute*) ve portatif org gibi çalgılar, belirli erdemleri veya günahları simgeleyecek biçimde kurgulanmıştır. Örneğin arp, Kutsal Yazılar'daki "Mesih'in çalgısı" olarak Tanrısal düzenin simgesi kabul edilirken; lavta, özellikle Hieronymus Bosch ikonografisinde lüks ve tensel arzuların sembolü olarak yorumlanmıştır. Portatif org ise kraliyet otoritesi ve litürjik gücün sesiyle özdeşleştirilmiştir (Rasmussen, 1970: 48). Bu ikonografik düzenleme, izleyiciyi erdem (*virtus*) ve günah (*peccatum*) arasındaki karşıtlık üzerine düşünmeye davet eden bir didaktik işlev üstlenmiştir.

İtalyan müzik ikonografisinde ise çalgılar, çoğunlukla alegorik kadın figürlerinin ellerinde yer almış ve Rönesans hümanizminin armoni fikrini vurgulamıştır. Bu yaklaşım, eğitim ve ahlaki dersler içerir; ancak Flaman resmindeki gibi güçlü bir teolojik gerilim taşımaz (Treitler, 2003: 215). Böylece, Kuzey Avrupa ile İtalya arasındaki müzik ikonografisi farkı, hem estetik hem de ideolojik düzlemde belirginleşmiştir.

Franko-Flaman sanatçıları, özellikle Van Eyck ve Memling, müzikal ikonografiyi duyusal empati yaratacak şekilde kurgular. Gent Sunak Panosu'nda meleklerin açık ağızları, yüz kaslarındaki gerilim ve nota kitapları, izleyicinin adeta şarkıyı duyuyormuş gibi hissetmesini sağlar. Bu, günümüzde ayna nöron teorisiyle açıklanan bir estetik etkileşim biçimidir (Kraaz, 2014: 90).

İtalyan resminde melekler genellikle idealize ve dingin pozlarda resmedilir, hareket ve ses etkisi daha azdır. Floransa'daki Luca della Robbia'nın "Cantoria"sı istisna olarak hem müzikal hem kinetik bir etki sunar.

Franko-Flaman sanatında müzikal detaylar, yalnızca betimsel değildir; aynı zamanda tarihsel belgeler ve müzik uygulamaları hakkında bilgi verir. Gent Sunak Panosu'ndaki nota kitabındaki modal sistemde yazılmış ölçülü notasyon, dönemin kilise müziği repertuarını referanslar. Bu, hem ikonografik hem müzikolojik bir kayıttır (Pettersson, 2018: 214; Beyhan, 2020: 145).

İtalya'da ise müzik notaları daha çok süsleme ve kompozisyon düzeni amacıyla kullanılır; örneğin Taddeo di Bartolo ya da Gentile da Fabriano eserlerinde olduğu gibi.

Bosch'un "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi" adlı eserindeki müzik aletleri, günahın ve azabın simgesi olarak kullanılır. Bu durumda müzik, cennetin sesi değil, cehennemin işkence aracıdır. Flüt, arp, viyol, hurdy-gurdy gibi çalgılar, günaha düşmüş insanların bedenleriyle birleşmiş hâlde resmedilmiştir (Young, 2011: 68).

Franko-Flaman resminde müzik ikonografisi, yalnızca betimleyici bir unsur olmanın ötesinde, çok katmanlı anlamlarla yüklü bir anlatım aracıdır. Bu ikonografik yaklaşım, Tanrı'nın düzenini görünür kılma amacı taşıyan teolojik bir çerçevede gelişirken, aynı zamanda ahlaki dersler sunan didaktik bir işlev üstlenir. Müzikal unsurlar, izleyicide duysal bir uyanış yaratacak biçimde düzenlenmiş; hem dönemin tarihsel müzik pratiklerini hem de sosyal yapıları belgeleyen bir bilgi kaynağı haline gelmiştir. Ayrıca, erdem ile günah arasındaki sembolik karşıtlık da çalgıların seçimi ve figürlerin konumları aracılığıyla görselleştirilmiştir. Bu bağlamda, Franko-Flaman sanatında müziğin temsili, analitik, detaycı ve simgesel bir yapı sergiler. Buna karşın, İtalyan resminde müzik ikonografisi daha çok alegorik bağlamda soyut erdemlerin ve ilahi ilhamın ifadesi olarak yer alır. Kompozisyonlarda estetik denge ve görsel armoni ön plandadır; müzik, duygusal huzur ve kutsal düzenin simgesi olarak idealize edilir. Özellikle negatif müzik temsilleri – cehennemi çalgılar, kakofonik betimlemeler – İtalyan sanatında neredeyse hiç görülmezken, bu tür imgeler Franko-Flaman geleneğinde günahın ya da ahlaki yozlaşmanın alegorisi olarak kullanılmıştır. Her iki gelenek de müziği "görsel teoloji"nin bir parçası olarak işler; ancak kullandıkları sembol dili, üslup ve anlatım biçimi farklı teolojik ve kültürel yaklaşımların izlerini taşır.

Rogier van der Weyden – The Virgin and Child with Saints 1450 (Meryem ve Çocuk ile Azizler)

Eserin Durumu ve Kompozisyonu: Rogier van der Weyden'in yaklaşık 1450 dolaylarında yaptığı *The Virgin and Child with Saints* adlı büyük boyutlu altar panosu günümüzde ne yazık ki kayıptır; eser yalnızca üç panel parçası (örneğin Londra National Gallery'deki *Magdalalı Meryem Okurken* adlı parça) ve eserin bir takipçisi tarafından yapılmış bir çizim sayesinde bilinmektedir (Campbell, 1998: 398). Bu altarpiece'in merkezi, tahtta

oturan Meryem ve kucağındaki Çocuk İsa'dır ve etraflarında farklı dönemlerden azizler bir araya gelmiştir. Azizlerin Meryem ve İsa ile tek bir mekânda bir arada tasvir edildiği bu tür kompozisyonlara sanat tarihinde *sacra conversazione* (İtalyanca "kutsal sohbet") adı verilir. Sacra conversazione, özellikle Rönesans döneminde, Meryem ve Çocuk'un etrafında bir grup azizin çok panelli eski tarz panolardan farklı olarak aynı sahne içinde resmedilmesini ifade eden bir altarpano üslubudur (Hansen ve Herman, 2009: 133). Van der Weyden'in yapıtı, erken dönem kuzey Avrupa sanatı için bu yaklaşımın dikkate değer bir örneğidir. Eserde Meryem'in solunda diz çöküp kucağındaki kitaptan İsa'ya okuyan genç Aziz Yuhanna (Evangelist) ile Vaftizci Yahya ve bir piskopos aziz (mitralı bir aziz figürü çizimde görülmüştür) yer alırken; sağ tarafta muhtemelen Azize Katarina ile Magdalalı Meryem bulunmaktadır (Campbell, 1998: 399-400) Nitekim günümüze ulaşan Londra parçasında Magdalalı Meryem'in bir kitaba dalmış halde betimlendiğini ve yanında geleneksel sembolü olan beyaz mermer kapta yağ şişesinin durduğunu görmekteyiz; bu, onun kimliğini ortaya koyan karakteristik bir ayrıntıdır. Meryem'in huzurundaki bu kutsal topluluk, sanki zaman ve mekân farkı olmaksızın manevi bir sohbet içindeymiş gibi resmedilmiştir. Ayrıca, eserde muhtemelen melek müzisyenler de yer almaktaydı. Dönemin ikonografisinde Meryem ve Çocuk etrafında müzik yapan meleklerin bulunması alışıldık bir motif olup esere göksel bir atmosfer kazandırır (İşman, 2016: 40; Ridderbos vd., 2005: 42). Her ne kadar bu panoda meleklerin bulunduğu kısım günümüze ulaşmamışsa da, 15. yüzyıl erken dönem Flaman resminde Meryem'in etrafında enstrüman çalan melek figürlerine sıkça rastlanır; örneğin Jan van Eyck'in Gent Altarı'nda ve Hans Memling'in *Azize Katerina'nın Mistik Evliliği* tablosunda melekler portatif org, arp ve lavta gibi çalgılarla ilahi müzik icra ederken tasvir edilmiştir (Ridderbos vd., 2005:42)file-gspixmyulidyjly9dr3fbau. Van der Weyden'in kayıp eserinin de benzer şekilde, Meryem ve azizler çevresinde ilahi musikiyi temsilen meleklerle yer vermiş olduğu düşünülmektedir. Bu kompozisyon tipi, 15. yüzyıldan itibaren Avrupa'da çok panelli geleneksel sahnelerin yerini almaya başlamış; azizlerin birbirleriyle etkileşimde bulunduğu daha bütünlük ve canlı bir dini tasvire geçişi simgelemiştir (Ward, 1971: 29).

Müzik İkonografisi ve Franko-Flaman Müzik Kültürü: *The Virgin and Child with Saints*'teki müzik ikonografisi, eserin yapıldığı dönemdeki Franko-Flaman bölgesinin zengin polifonik müzik kültürüyle yakından ilişkilidir. 15. yüzyıl ortalarında Burgonya ve Flandre yöresi, resim sanatındaki atılımın yanı sıra Avrupa'daki en önde gelen müzik geleneğine de ev sahipliği yapıyordu. Nitekim bu dönemde "Franko-Flaman Okulu" olarak anılan besteciler kuşağı, yaklaşık 1440'tan itibaren Avrupa müzik sahnesine egemen olmuş; Guillaume Dufay,

Gilles Binchois ve Johannes Ockeghem gibi Flaman asıllı besteciler saraylar ve kiliseler için ileri düzeyde çok sesli (polifonik) eserler bestelemişlerdir.

Van der Weyden ve çağdaşlarının himayesinde çalıştığı Burgonya sarayı, görsel sanatlarla birlikte müziğin de gelişip serpildiği bir ortamdı. Bu kültürel bağlamda, resimdeki melek müzisyenler sadece estetik bir detay olmayıp, dönemin duyumsal ve ruhani deneyimini birleştiren önemli bir semboldür. Orta Çağ sonu ve Rönesans başında, yeryüzündeki müzik ile göksel müzik arasında simbiyotik bir ilişki kurulmuştur. Müzikolog Emanuel Winternitz, ortaçağda kilise müziğinin “göksel litürjinin bir taklidi” olarak düşünüldüğünü belirtir (Winternitz, 1963: 459).

Gerçekten de, kilisede İlahi Meryem ilahileri okuyan koroların, gökte meleklerin hiç bitmeyen ezgilerine öykündüğü inancı yaygındı. Van der Weyden’in resmindeki melek müzisyenler de bu anlayışı görselleştirir biçimde, Meryem’e gökte sunulan ilahi konseri dünyevi gözle görünür kılmaktadır. Bu melekî konser betimi, Meryem’in “Cennetin Kraliçesi” olarak melekler korosunca onurlandırıldığı inancını pekiştirir. İlgili melek figürleri muhtemelen kendi zamanının çalgılarıyla –örneğin küçük bir portatif org, lut veya arp ile– resmedilmiştir ve van der Weyden’in çağdaşı ressamı gibi o da bu enstrümanları büyük bir gerçekçilikle betimlemiştir. Nitekim erken Flaman ressamı, müzik aletlerini ayrıntılı biçimde resme aktarmalarıyla tanınırlar; bu sayede günümüz müzikologları o dönem çalgılarının biçimi ve kullanımına dair ipuçları elde edebilmektedir (Ridderbos vd., 2005: 42) Örneğin Jan van Eyck’in *Gand (Gent) Altar Panosu* üzerindeki melekleri org ve arp çalarken gösterilirken, Hans Memling de bir yapıtında bir meleği gotik arp çalarken, bir diğerini portatif org başında tasvir etmiştir (Ridderbos vd., 2005: 42) Van der Weyden’in eserindeki melekler de benzer şekilde, dönemin dört sesli polifonik icrasını andırırcaasına bir enstrümantal topluluk oluşturarak uyum içinde çalmaktadır.

Böylelikle ressam, kendi döneminin müzik alanındaki yeniliklerini ve manevi duyarlılığını tuvaline yansıtmıştır. Resimde müziğin duyumsanabilir hale getirilmesi, izleyiciye adeta ilahi bir konserin parçası olma hissi verirken, aynı zamanda dönemin Franko-Flaman bestecilerinin ruhani ideallerine de görsel bir övgü niteliğindedir. Görüntülenen melek müzisyenler korusu, dönemin çok sesli müzik anlayışının ve bunun dinî hayatla bütünleşmesinin bir sembolü olarak, esere hem duygusal bir derinlik hem de entelektüel bir katman kazandırır. Bu bakımdan, *The Virgin and Child with Saints*’teki müzik ikonografisi, 15. yüzyıl Franko-Flaman sanat ile müzik etkileşiminin özgün ve çarpıcı bir temsilidir; resim ve müzik, birlikte, izleyiciyi dünyevi olandan kutsal olana yükseltmeyi amaçlayan uyumlu bir dil oluşturmuştur (Winternitz, 1963: 459).

Van der Weyden'in eserindeki müzik temasını doğru okuyabilmek için, bunun teolojik ve kültürel zeminini hatırlamak gerekir. Orta Çağ Hristiyan dünyasında, meleklerin gökte hiç durmaksızın Tanrı'ya ilahiler ve mûsikî ile övgüler sunduğuna ve kilisede icra edilen müziğin de bu göksel armoninin yeryüzündeki yansıması olduğuna inanılırdı. Bu anlayışa göre, Meryem'in göğe alınmış bir kraliçe olarak tasvir edildiği sahnelerde meleklerin enstrümanlarla müzik icra etmesi, cennet ile dünya arasındaki litürjik köprüyü imgesel olarak somutlaştırır. Gerçekten de Meryem, "Cennetin Kraliçesi" unvanıyla ilahi müziğin odağında yer alır ve meleklerin oluşturduğu semavi orkestranın şefidir. Nitekim yakın dönem bir çalışmada vurgulandığı üzere, burada müzik ikonografisi Meryem'i yücelten temel unsurdur ve "Meryem'i orkestra şefi ve öğretmen konumunda yücelterek onun etrafındaki melekî koronun başı olduğunu ilan eder" (Seguí, 2022: 15). Bu ifadeyle anlatılmak istenen, eserde Meryem ve İsa'nın, etraflarında çalgı çalan ve ilahi söyleyen meleklerle birlikte adeta göksel bir ayini yönettikleridir. Bu yönüyle van der Weyden'in kompozisyonu, izleyiciye sadece görsel değil, sanki işitsel bir kutsallık deneyimi de sunmayı amaçlar.

Müzik aletlerinin ikonografik anlamları, bu sahnede özellikle dikkate değerdir. Ortaçağ ve erken Rönesans sanatçıları, kutsal tablolarında cennetteki müziği tasvir ederken genellikle dönemin dünyasal çalgılarını kullandılar. Ressamlar, melekler korosunu tasvir ederken gördükleri ve duydukları dünyevi çalgı topluluklarını hayal gücüyle cennete yükseltmişlerdir. Winternitz'in ifadesiyle, sanatçılar adeta "yeryüzündeki çalgı topluluklarını cennete taşımışlardır" (Winternitz, 1963: 458). Örneğin Jan van Eyck'in ünlü *Ghent Sunak Taşı* (Mystic Lamb) kompozisyonunda Tanrı'nın tahtını çevreleyen melekler, 15. yüzyılın gerçek enstrümanları olan org, arp, lavta, viyol gibi çalgılar çalmaktadır. Bu çalgıların tabloda büyük bir detay hassasiyetiyle resmedilmiş olması, sanatçıların gerçek müzik uygulamalarını bildiklerini gösterir. Bununla birlikte, meleklerin oluşturduğu bu hayali orkestralarda çalgı kombinasyonları çoğu zaman gerçek dünyadaki müzik topluluklarında görülmeyen türdendir. Bir başka deyişle, ressamlar çeşitli enstrümanları ayrıntılı ve doğru biçimde betimlerken, bu enstrümanların bir arada çalınma biçimleri çoğunlukla gerçekçi uygulamayla örtüşmez. Örneğin sadece dört melek şarkıcıya eşlik eden sekiz enstrümandan oluşan bir melek orkestrası, dönemin müzik pratiğine göre dengesiz bir kombinasyondur. Bu durum, *müzik ikonolojisi* alanında yapılan incelemelerin işaret ettiği gibi, söz konusu melekli sahnelerin gerçek bir konseri değil, sembolik bir uyumu temsil ettiğini göstermektedir (Winternitz, 1963: 460). Gerçekten de bu resimlerde esas amaç, çalgıların çıkardığı olası seslerden ziyade onların taşıdığı mecazi anlamları ve uyandırdığı kutsal duyguyu görselleştirmektir.

15. yüzyıl resminde en sık betimlenen çalgılardan biri, org olmuştur. Taşınabilir küçük orglar (portatif org) meleklerin elinde resmedildiğinde, kiliselerde Tanrı'yı övmek için çalınan ilahi müziğin cennetteki karşılığını simgeler. Benzer şekilde arp, lavta ve viyol gibi telli çalgılar da uyumlu tınlarıyla cennetsel armoniyi çağrıştırır. Hans Memling'in 1480'lerde Bruges'de yaptığı *Meryem, Çocuk ve Azizler* tablosunda, Meryem'in iki yanında bir portatif org ve bir arp çalan melekler görülür; bu melekler, eser kataloğunda belirtildiği üzere, "göksel âlemin ilahi musikisini canlandırmaktadır" (Ainsworth, 2017: 65). Burada org, Kilise'nin ilahi ezgisini temsil ederken arp Davud'un harpini ve Mezmurlar'ın müzikal övgüsünü hatırlatarak teolojik bir simgeye dönüşür.

Öte yandan, nefesli çalgılar ikonografide daha farklı çağrışımlar taşır. Ortaçağda flüt, kaval, şawm (erken dönem zurna) gibi üflemeli çalgılar, incil dışı eğlencelerde ve halk hayatında sık duyulan enstrümanlardı ve resimlerde genellikle çobanlar ya da sıradan köylülerle ilişkilendirilirler. Bu tür çalgılar, estetik olarak meleklerle pek yakıştırılmadığı gibi, ahlaki açıdan da *dürtüselliği ve dünyevi hevesleri* temsil ettikleri için kutsal sahnelerde tercih edilmemiştir. Nitekim Winternitz, flüt gibi nefesli çalgıların ikonografide "dünyevi, hatta fallik" semboller olarak görüldüğünü belirtir (Winternitz, 1963: 461).

Bu nedenle, Meryem'i çevreleyen melekler ellerinde çoğunlukla birer keman, rebec veya lir gibi naif tınlı yaylı çalgılar ya da ünsüzlük (konsonans) kavramını çağrıştıran çok sesli çalgılar taşır. Skolastik düşüncede evrendeki uyumun müzikal karşılığı olduğu düşünülen konsonans, Tanrı'nın yarattığı kozmik düzenle ilişkilendirilmiştir. Winternitz bu bağlamda 15. yüzyıl ressamlarının *Pseudo-Dionysius* (Areopagita) ve Aquinolu Thomas gibi yazarların öğretilerine aşina olduklarını, "çalgıların ahenkli uyumunun Tanrı'nın evrenin ilk harekete geçiricisi oluşunu sembolize ettiği" fikrini eserlerine yansıttıklarını belirtir (Winternitz, 1963: 459). Gerçekten de van der Weyden'in ve çağdaş Franko-Flaman sanatçıların tablolarında, müzik ile ilahi düzen arasında kurulan bu simgesel bağ açıkça hissedilir durumdadır.

Rogier van der Weyden'in *The Virgin and Child with Saints* kompozisyonunun müziksel açıdan ilgi çekici bir yönü, sessizlik ve sükûnet içinde tahayyül edilen bir ilahi ahenk barındırmasıdır. Van der Weyden'in eserinin günümüze kalan kısmında fiilen çalgı çalan melek figürleri bulunmasa da, sahnenin genel düzeni adeta sessiz bir müzik duygusu uyandırır. Meryem'in dizleri dibinde, zeminde oturmuş olarak tasvir edilen Mecdelli Meryem'in elinde açık bir dua kitabı vardır ve dalgın bir huşu içinde okumaktadır. Hemen yanı başında genç Aziz Yuhanna Evangelist, kendi tuttuğu kitabı (muhtemelen İncil'den metinler) Çocuk İsa'ya doğru uzatmıştır; İsa da çocuk saflığıyla bu kitabın satırlarına doğru eğilmektedir. Bu tasvir, kutsal sözün (Logos'un) vücut bulması temasını vurguladığı gibi, tabloda okunan metin ile

çalınmayan fakat hissedilen müzik arasında bir analogi kurar. Bu tür ikonografik örneklerde, müziğin sadece işitsel değil, aynı zamanda “manevi bir uyum” olarak görsel düzlemde de temsil edildiği belirtilmiştir (Binski, 2004: 109).

Azizlerin sessizce okumaları ve tefekkür halinde olmaları, sahnenin atmosferine sükûnetli bir ruhani mûsikî katmaktadır. Van der Weyden, figürlerin konumlarını ve bakışlarını uyumlu bir şekilde düzenleyerek kompozisyona belirli bir ritim duygusu kazandırmıştır. Örneğin Meryem, bedeni hafifçe sağ kenara yerleşmiş olsa da, bakışları ve duruşuyla resmin görünmez merkezini tanımlar; etrafındaki azizler ise ona doğru yönelmiş konumlarıyla çevresinde görünmez bir daire, adeta bir halka korosu oluştururlar. Bu koral düzen hissi, figürlerin jestlerindeki karşılıklılıkla pekişir. Bu tür görsel düzenlemelerin “polyphonic space” kavramıyla açıklandığı çalışmalarda, Franko-Flaman ressamların kutsal sahnelerde çok sesli müziğin yapısına benzer simetrik yerleşimler oluşturduğu görülmektedir (Hourihane, 2000: 83).

Memling ve diğer Franko-Flaman ressamların benzer Meryem ve melekli kompozisyonlarında gözlemlendiği üzere, melekler ve figürler çoğunlukla birbirine dönük ve merkezdeki kutsal aileye odaklı biçimde yerleştirilir. Örneğin Memling’in *Virgin and Child with Music-Making Angels* adlı eserinde, orijinal çizimde meleklerden birinin dışa dönük profilde planlandığı ancak sonradan Meryem ve İsa’ya doğru döndürülerek resmedildiği belgelenmiştir (Wollheim, 1987: 143). Bu tür kompozisyonel düzeltmeler, sahnedeki tüm öğelerin tek bir manevi odakta birleşmesini sağlamıştır. Van der Weyden de *The Virgin and Child with Saints*’te benzer bir bütünleştiriciliğe ulaşmıştır: Meryem ve İsa’yı çevreleyen azizler, formları ve konumları itibarıyla bir müzikal uyum içindedir; figürler arası mesafeler ve duruşlar dengeli bir ritim duygusu yaratır.

Eserde gerçek bir müzik olmasa da, kompozisyonun görsel ritmi bir melodik akış hissi verir. Sanki Mecdelli Meryem’in dudaklarından dökülen sessiz dua, Yuhanna’nın uzattığı kutsal metinle buluşup görünmez meleklerin ilahisine dönüşmektedir. Bu açıdan bakıldığında, van der Weyden’in sahnesi, işsel işitilebilen bir müziğin ikonografik tasviridir; izleyici tabloya baktığında sadece bir görüntüyü değil, aynı zamanda zihninde canlanan ilahi bir musıkiyi de tecrübe etmeye davet edilir (Jeffrey, 1992: 74; Schiller, 1971: 68).



Resim 18: Rogier van der Weyden, The Virgin and Child with Two Music-Making Angels (yaklaşık 1450–1460). Ahşap panel üzerine yağlı boya, 31.9 × 22.9 cm. Museum of Fine Arts, Houston, ABD. Kaynak: Museum of Fine Arts, Houston

Rogier van der Weyden’in bu eseri, Franko-Flaman sanat geleneği ile sıkı bir ilişki içinde, müzik ikonografisine derinlikli ve sofistike bir yaklaşım sergilemektedir. 15. yüzyıl Burgonya-Flandre kültüründe Meryem’e duyulan yoğun saygı, hem görsel sanatta hem de müzikte ifadesini bulmuştur. Dönemin bestecileri Meryem onuruna messer, motetler bestelemiş; örneğin Guillaume Dufay “Ave Regina Coelorum” ilahisini çok sesli düzenlemiştir. Aynı dönemde van Eyck, van der Weyden, Memling gibi ressamalar da Meryem’i tıpkı bir ilahi esin kaynağı gibi resmederek bu müzikal övgü geleneğini görsel alanda sürdürmüşlerdir. *The Virgin and Child with Saints*, müzik ikonografisinin teolojik ve kültürel boyutlarını bir arada sunar: Bir yandan enstrümanlar ve melekler üzerinden ilahi armoni ve kozmik düzen düşüncesini yansıtırken, diğer yandan Meryem’in etrafındaki figürleri dönemin dindarlık anlayışına uygun bir uyum içinde bir araya getirir.

Van der Weyden’in figüratif düzenlemesi, Flaman geleneğin natüralizmi ile Fransız gotiğinden miras kalan manevi simgeciliği ustaca harmanlar. Sonuç itibarıyla, bu eser incelendiğinde görülür ki müzik, tabloda yalnızca işitilmeyen bir sesler bütünü olarak değil, aynı zamanda görülebilen bir düzen, uyum ve duygu olarak temsil edilmiştir. Böylece Rogier van der Weyden, müzik ikonografisini sadece çalgı betimlemelerine indirgmeden, kompozisyonunun bütün yapısına nüfuz ettirmiş; Meryem’i göksel bir konserin merkezinde konumlandırarak, resim sanatında duyulararası bir deneyimin kapılarını aralamıştır. Bu çok

katmanlı ikonografik okuma, eserin doktora düzeyinde bile derinlemesine analizine imkân tanıyacak ölçüde zengin olduğunu göstermektedir.

Hans Memling The Mystical Marriage of Saint Catherine c.1480 (Azize Katerina'nın Mistik Evliliği)

Hans Memling'in *Azize Katerina'nın Mistik Evliliği* adlı tablosu, 1480'lerin başında Brugge'de yapılmıştır. Bu dönem, Burgonya kültür merkezi olan Brugge'ün ekonomik ve sanatsal olarak zirvede olduğu bir evredir. Söz konusu küçük panel resim (67 × 72 cm), büyük ihtimalle solda dua eder şekilde resmedilen bağışçı tarafından kişisel ibadet amacıyla sipariş edilmiştir. Kompozisyon, Memling'in 1479 yılında Brugge'deki Aziz Jan Hastanesi için yaptığı büyük altar panosunun merkez paneliyle neredeyse birebir aynıdır. Her iki eser de Meryem'in kutsal figürlerle birlikte bir "kutsal sohbet" (sacra conversazione) içinde yer aldığı kompozisyonlardır ve sahne, Meryem'in saflığını ve ilahi tezahürünü simgeleyen "kapalı bahçe" (hortus conclusus) içinde geçmektedir (Campbell, 1998: 142).

Memling'in bu olgun dönem eserinde Jan van Eyck ve Rogier van der Weyden'in teknikleri sakin simetri, yumuşak renk geçişleri ve yüzlerdeki huzurlu ifadelerle ustaca birleştirilmiştir. Sanat tarihçisi James Snyder, Memling'in figürlerinde "yüce bir sükûnet" olduğunu vurgular. Özellikle Mesih'in Azize Katerina'ya yüzük taktığı bu kutsal sahnede dahi dramatik değil, içsel bir huzur hâkimdir. Müzik Yapan Melekler: Simgesel ve Teolojik Anlamlarıyla Eserin en dikkat çekici yönlerinden biri, Meryem'in tahtının iki yanında müzik yapan meleklerin varlığıdır. Bu melekler yalnızca estetik değil, aynı zamanda simgesel, litürjik ve teolojik açılardan da zengin anlamlar taşır. Meleklerden biri taşınabilir bir org (portatif org), diğeri ise arp çalmaktadır. Bu iki enstrüman, ortaçağ boyunca cennetsel müzikle özdeşleştirilmiş olup, "göksel ahenk" ve "harmonia mundi" kavramlarını görsel olarak somutlaştırır (Snyder, 1990: 114).

Kutsal Kitap'ta meleklerin Tanrı'ya sürekli övgü sunduğu anlatılır. Örneğin Vahiy 14:2'de, göksel tahtın önünde çalan arpçılardan söz edilir. Mezmurlar kitabı ise "Tanrı'yı arp ve org ile övün" (Mezmun 150:3-4) der. Ayrıca, Yaratılış 4:21'de Jubal, arp ve org icra edenlerin atası olarak anılır. Memling'in bu iki enstrümanı özellikle seçmesi, bu kutsal metinlerle kasıtlı bir görsel ilişki kurduğunu gösterir. Bu bağlamda melekler, Azize Katerina'nın ilahi Mesih'le evliliğini müzikal olarak kutlayan göksel koroyu temsil eder.

Azize Katerina efsanesine göre, Mesih yüzüğü parmağına taktığında cennette büyük bir melodi yankılanır. Jacobus de Voragine'in *Legenda Aurea* (Altın Efsane) adlı eserinde meleklerin "Sponsus amat sponsam" (Gelin-damat birbirini seviyor) ilahisini söyledikleri anlatılır. Memling bu anlatıyı görsel dile aktarır. Meleklerin müziği, yalnızca hagiografik bir

sahneyi değil, aynı zamanda ruh ile Tanrı arasındaki mistik birliğin alegorisini temsil eder. Org ve arp, Tanrı'nın sevgisini temsil eden manevi ahengin sembolleridir.



Resim19: Hans Memling, The Mystic Marriage of Saint Catherine (yaklaşık 1479–1480). Ahşap panel üzerine yağlı boya, 67 × 72.1 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. Kaynak: Metropolitan Museum of Art (Kaynak: http-14).

Memling, orgu sol yanda duran meleğin elinde ayrıntılı şekilde tasvir etmiştir. Melek, altın brokar işlemeli litürjik bir dalmatik giymektedir. Enstrüman, bir el ile tuşlara basılırken diğer elle körüklerin çalıştırıldığı taşınabilir bir orgdur. Bu çalgı, kilise müziğiyle özdeşleşmiş olup kutsal litürjinin sesi olarak görülür. Rüzgârın borular içinden geçerek ses üretmesi, Kutsal Ruh'un nefesini sembolize eder. Bu nedenle portatif org, özellikle Aziz Cecilia ile ilişkilendirilmiştir (Snyder, 1990: 114).

Sağda yer alan melek ise bir arp çalmaktadır. Harp, Kral Davut'un çalgısı olarak Tanrı'ya övgü sunmanın sembolüdür. Bu enstrümanın çalınışı, ruhun Tanrı ile titreşen uyumunu temsil eder. Gotik formda betimlenmiş olan arp, Meryem'in kutsiyetini ve doğaüstü ortamın dinginliğini vurgular (Atlas, 1998: 134).

Org ve arp ikilisi, hem kutsal metinlerdeki ikili sembolizme hem de 15. yüzyılın müzikal gerçekliğine karşılık gelir. Gerçekten de Burgonya bölgesinde bu çalgılar çoğu zaman birlikte çalınırdı. Meleklerin ayrıntılı kıyafetleri, orgun ahşap yapısı ve arpun teli, Memling'in bu enstrümanlara olan gözlem gücünü ve ustalığını sergiler.

Portatif Org ve Arp: Ayrıntılı Betimleme ve Sembolik Değer Memling, orgu sol yanda duran meleğin elinde ayrıntılı şekilde tasvir etmiştir. Melek, altın brokar işlemeli litürjik bir dalmatik giymektedir. Enstrüman, bir el ile tuşlara basılırken diğer elle körüklerin çalıştırıldığı taşınabilir bir orgdur. Bu çalgı, kilise müziğiyle özdeşleşmiş olup kutsal litürjinin sesi olarak

görülür. Rüzgârın borular içinden geçerek ses üretmesi, Kutsal Ruh'un nefesini sembolize eder. Bu nedenle portatif org, özellikle Aziz Cecilia ile ilişkilendirilmiştir.

Sağda yer alan melek ise bir arp çalmaktadır. Harp, Kral Davut'un çalgısı olarak Tanrı'ya övgü sunmanın sembolüdür. Bu enstrümanın çalınışı, ruhun Tanrı ile titreşen uyumunu temsil eder. Gotik formda betimlenmiş olan arp, Meryem'in kutsiyetini ve doğaüstü ortamın dinginliğini vurgular.

Org ve arp ikilisi, hem kutsal metinlerdeki ikili sembolizme hem de 15. yüzyılın müzikal gerçekliğine karşılık gelir. Gerçekten de Burgonya bölgesinde bu çalgılar çoğu zaman birlikte çalınırdı. Meleklerin ayrıntılı kıyafetleri, orgun ahşap yapısı ve arpun teli, Memling'in bu enstrümanlara olan gözlem gücünü ve ustalığını sergiler.



Resim 20: The Mystic Marriage of Saint Catherine (detay: Portatif org ve Arp) (Kaynak: <http-15>).

Litürjik ve Ruhani Bağlamda Melek Müziği: Eserdeki müzik yapan melekler, Katolik litürjideki “göksel ayin” düşüncesine de gönderme yapar. Katolik Ayini, gökteki ibadetin dünyevi bir yansıması olarak kabul edilir. Bu anlamda, Memling'in melekleri bir tür “cennet korusu”dur. Van Eyck'in Gand Altar Panosu'nda (1432) yer alan müzik yapan melekler, bu ikonografik geleneğin öncüsüdür. Memling'in melekleri de benzer şekilde, görsel olarak Sanctus gibi ilahi parçaları temsil eder. Geç Ortaçağ'da melek müziği, ruhu Tanrı'ya yöneltme aracı olarak görülürdü; izleyici bu tabloya bakarken yalnızca görsel değil, zihinsel olarak da “göksel ezgileri” işitir gibi olur. Bu durum, azizlerle Tanrı arasındaki birliği daha da somutlaştırır (Eco, 1986: 92).

Geç Ortaçağ'da melek müziği, ruhu Tanrı'ya yöneltme aracı olarak görülürdü. İzleyici bu tabloya bakarken yalnızca görsel değil, zihinsel olarak da “göksel ezgileri” işitir gibi olur. Bu durum, azizlerle Tanrı arasındaki birliği daha da somutlaştırır.

Karşılaştırmalar ve Etkileri Memling'in bu yapıtı, daha önceki ve çağdaş Flaman sanatında müzik yapan melek figürlerinin nasıl işlendiğine dair güçlü bir örnek sunar. Özellikle Aziz Jan Altarı'ndaki merkez panelde yer alan melekler ve müzik aletleriyle kompozisyonun yakınlığı dikkat çekicidir. Ayrıca *Donne Triptychon* (c. 1478, National Gallery, Londra) eserinde de Meryem'in tahtı arkasında yer alan iki melekten biri müzik yapmaktadır.

Hans Memling'in ikonografisi, yalnızca Flaman bölgesinde değil, İtalya'da da yankı bulmuştur. Örneğin Filippino Lippi'nin *Azize Katerina'nın Mistik Evliliği* (1490'lar) eserinde de müzik yapan melekler ve puttolar yer almaktadır (Ainsworth, 1998: 112). Hans Memling'in *Azize Katerina'nın Mistik Evliliği* adlı eserinde yer alan müzik yapan melekler, ikonografik, teolojik, müzikal ve sanatsal açılarından çok katmanlı bir yapı sunar (Bauman, 1986: 45). Eser, ilahi evliliğin göksel kutlamasını betimlediği kadar, çağdaş izleyiciye de Tanrı'ya yönelen bir ibadet alanı sunar. Sessizliğin içinden yankılanan melek müziği, cennetin görsel-işitsel alegorisi olarak izleyiciyi etkiler (Blum, 1969: 78).

Hugo van der Goes – The Portinari Altarpiece - c. 1476–1478 (Portinari Altar panosu)

Hugo van der Goes'un *Portinari Altar Panosu* (yaklaşık 1476–1478), Floransa'daki Santa Maria Nuova hastanesine sipariş edilmiş ve erken Flaman resminin en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir. Bu eser, Brugge'de çalışan zengin Floransalı banker Tommaso Portinari tarafından sipariş edilmiş ve İtalya'ya gönderilmiştir. Orada Floransa Rönesansı üzerindeki etkisi büyük olmuş, özellikle Domenico Ghirlandaio ve Filippino Lippi gibi sanatçıları etkilemiştir (Panofsky, 1953: 331).

Üç kanatlı olarak yapılandırılan eserin merkez paneli, Meryem'in, çobanların ve meleklerin İsa'ya tapınışını betimler. Yan panellerde Portinari ve ailesi ile azizleri yer alır. Ancak bu sahnedeki en dikkat çekici unsurlardan biri, duyulabilir müzikten çok, “tasavvur edilen müziğin” varlığıdır. Melek figürleri sessizdir, ancak litürjik kıyafetleri, hizalanmaları ve yüz ifadeleri ile sanki Tanrı'yı sessizce övmektedirler.

Bu tür “görsel müzik”, Jeffrey Hamburger ve Margot Fassler'ın ifade ettiği gibi, geç Ortaçağ'daki *affective piety* (duyusal ibadet) anlayışına dayanır (Hamburger, 1998: 23). Van der Goes, burada sessizliğin kendisini ilahi müziğe dönüştürür.



Resim 21: Hugo van der Goes, Portinari Altarpiece (yaklaşık 1475–1478). Ahşap panel üzerine yağlı boya, açık hâliyle yaklaşık 253 × 586 cm. Galleria degli Uffizi, Floransa, İtalya. Kaynak: Uffizi Gallery) (Kaynak: [http-16](http://16)).

Merkez panelde yer alan melekler, süslü litürjik kıyafetler giymiş ve yere diz çökmüş haldedir. Ellerini birleştirmiş, başlarını eğmiş, sessiz fakat içsel olarak yoğun bir ibadet hali içindedirler. Panofsky’e göre bu figürler, “enstrüman kullanılmaksızın çok sesli bir görsel senfoni yaratır” (Panofsky, 1953: 344). Borchert ise bu meleklerin “teolojik düzlemde iş gören sembolik övgü ajanları” olduğunu belirtir (Borchert, 2005: 91).

Mevcut litürjik kostümler (alblar, dalmatikler) ve koreografik düzenlemeleri, Burgonya bölgesindeki kilise korolarını andırır. Bu açıdan, izleyici bu melekleri zihinsel olarak bir koro gibi “işitir”.

Bu eserde sesin yokluğu, aslında doluluğa işaret eder. Thomas à Kempis’in *Taklit-i Mesih* adlı eserinde dediği gibi: “Sessizlik ve huzur içinde ruhsal gelişim olur” (Kempis, 1990:25). Birgitta von Schweden’in vahiylerinde de Mesih’in doğumu “sessizlik içinde ilahi bir sır” olarak betimlenir.

Jeffrey Hamburger’a göre, bu tür sessizlik, “sesin yokluğu değil, ruhsal etkilenmenin doruğudur” (Hamburger, 1998: 213). Van der Goes’un melekleri bu sessizliği manevi müzik olarak izleyiciye yansıtır. Jan van Eyck’in *Gent Altar Panosu*’ndaki çalgı çalan meleklerin aksine, burada melekler yalnızca duruşlarıyla ilahi övgü sunar (Ridderbos, Van Buren, Van Veen, 2005:110).

Van Eyck’in *Gent Altar Panosu*’nda (1432), melekler org, arp, lavta gibi çalgılarla müzik yaparken betimlenir. Memling’in *Azize Katerina’nın Mistik Evliliği* tablosunda ise portatif org ve gotik arp çalan melekler vardır (Ridderbos, 2005:42).

Ancak Hugo van der Goes, müziğin etkisini gösterir, üretimini değil. Melekler ne çalgı çalar ne de şarkı söyler; fakat sessizliklerinde derin bir manevi yük taşırlar. Panofsky ve Snyder’a göre bu, sanatçının ruhsal iç dünyasının bir yansıması olabilir (Panofsky, 1953: 345; Snyder, 1985: 186).

Erwin Panofsky’ye göre *Portinari Altar Panosu*, “sembolik realizm”in doruk noktasıdır. Till-Holger Borchert, meleklerin “sessiz kantörler” olduğunu söylerken, Andrea Pearson ise bu sessizliğin kadınsı erdemlerle (alçakgönüllülük, sükunet) ilişkili olduğunu vurgular (Pearson, 2017: 146).

Müzik tarihçisi Susan Boynton ise, “ortaçağ sanatında müzik yalnızca çalınan değil, ruhsal olarak var olan ve hayal edilen bir deneyimdir” der (Boynton ve Reilly, 2011: 17).

Hugo van der Goes’un bu başyapıtı, sessizlikte yankılanan bir müzik sunar. Görsel sessizlik aracılığıyla, izleyiciyi içsel bir ilahiye davet eder. Bu sessiz müzik, çağdaş izleyicilerde olduğu gibi günümüzde de yankı bulmaya devam eder.

Panosu, 15. yüzyıl Flaman sanatının başyapıtlarından biri kabul edilen büyük ölçekli bir üçlü pano (triptych)’dur. 1476–1478 yıllarında tamamlanan bu eser, Brugge’de çalışan İtalyan bankacı Tommaso Portinari tarafından, Floransa’daki Santa Maria Nuova Hastanesi kilisesi için sipariş edilmiştir. Kuzey Avrupa’da yapılmasına rağmen İtalya’ya gönderilen bu eser, 1478’deki açılışında Floransalı sanatçılar üzerinde büyük bir etki yaratmış ve özellikle realizmi ve duygusal gücüyle övgü toplamıştır (Panofsky, 1953: 331).

Triptiğin merkez paneli, *Çobanların Tapınması* sahnesini konu alır: Meryem, Yusuf, bir grup melek ve üç çoban, yerde yatan ve etrafına ilahi bir ışık saçan yeni doğmuş Mesih’i tapınarak izlemektedir. Yan panellerde ise bağışçı Portinari ve oğulları ile onların koruyucu azizleri (sol panel), Portinari’nin eşi Maria ve kızları ile onların koruyucu azizleri (sağ panel) yer almaktadır (Panofsky, 1953: 332). Triptiğin kapak panelleri (kapanmış haldeyken) gri tonlamalı (*grisaille*) Müjde sahnesini göstermektedir. Sanatçı Van der Goes, eserine yoğun bir ruhani duygu katmıştır; çağdaş anlatılara göre, bu yapıtı tamamladıktan birkaç yıl sonra manevi baskı nedeniyle bir sinir krizi geçirdiği düşünülmektedir.

Portinari Altar Panosu, çiçekler ve çoban figürleri gibi detaylardaki benzeri görülmemiş realizm ile derin sembolik anlamları birleştirmesiyle ünlüdür. Van der Goes, İsa’nın doğum sahnesini karanlık ve harap bir ahırda, kış göğü altında yer alan açık bir arka plan manzarasında sunar. Meryem, çıplak ve parlak bir hale içinde yatan Mesih’in önünde dua ederek diz çöker. Üç çoban ise, sağdan aceleyle sahneye girer; yüzlerindeki şaşkınlık, hayranlık ve doğrudanlık, oldukça gerçekçi bir şekilde tasvir edilmiştir.

Bu sahnenin çevresinde ise saygı içinde eğilmiş melekler yer alır. Yerde diz çöken bazı melekler, litürjik giysiler içindedir ve bazıları gökte süzölmektedir. Bu melekler, sahnenin göksel atmosferini güçlendirmektedir. Van der Goes, melekleri rütbe ve giysilerine göre ayırarak Pseudo-Dionysos'un dokuz melek korusu hiyerarşisine gönderme yapar. Meleklerin kanatları mavi, kırmızı ve tavus kuşu tüyü desenleri ile bezeli olup ilahi bilgelik ve kutsallık sembollerini taşır (Borchert, 2005: 248).

Eserdeki müzik ikonografisi, doğrudan çalgıların yer aldığı sahneler sunmaz. Ancak meleklerle dair semboller, litürjik giysiler ve onların dizilişleri, göksel bir müzik atmosferini doğrudan çağrıştırır. Luka İncili'ne göre, İsa'nın doğumundan sonra melekler çobanlara görünerek "Gökte Tanrı'ya yücelik, yeryüzünde ise insanlara esenlik olsun" ezgisini söyler. Van der Goes bu sahneyi, merkezin arkasında yer alan minyatür bir sahneyle tasvir eder: gökteki bir melek çobanlara müjde verir (Panofsky, 1953: 333).

Meleklerin diziliş ve yüz ifadeleri, ilahi ilahileri sessizce dile getirdiklerini ima eder. Bazı sanat tarihçileri meleklerin dudaklarının hafifçe açık olduğunu ve hafif bir ilahi söylediklerini varsayar. Yukarıdaki melekler ise süzölen giysileriyle göksel varlıkları simgeler. Özellikle yere yakın konumlanan meleklerin giysileri, Katolik Yüksek Ayin'de kullanılan kostümleri andırır: dalmatik, kop, alb gibi parçalar. Bu da sahneyi doğrudan bir litürjik ayin ortamına dönüştürür.

Yerdeki buğday başağı ise, İsa'nın doğumu ile onun ileride sunulacak olan ekmek-kutsaması arasında güçlü bir bağlantı kurar ve sahneye Eucharistiya (Komünyon) göndermesi ekler. Van der Goes'un kullandığı melek kıyafetleri ve yerleşimleri, doğumu bir tür göksel ayin olarak kurguladığını gösterir. Meleklerin diziliş, dua eder duruşları ve kıyafetleri, onları bu ilahi törende görev alan koro üyeleri olarak konumlandırır. Tüm bu unsurlar, resmi sessiz bir ilahiye dönüştürür.

Bu melekler, görünürde çalgı çalmasalar bile, izleyiciye zihinlerinde bir ezgi duygusu verir: *Gloria in excelsis Deo*. Dolayısıyla bu resim, görünmeyeni duyulur kılan bir ikonografik stratejiyle müzik ile görsel anlatıyı birleştirir. Van der Goes, *Portinari Altar Panosu*'nda sadece görsel değil, aynı zamanda hayali işitsel bir deneyim sunar (Panofsky, 1953: 332).

Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights 1490 - 1510 (Dünyevi Zevkler Bahçesi)

Hieronymus Bosch'un yaşamı ve sanatsal üretimi üzerine yapılan bilimsel araştırmalar, sanatçının biyografisi ve kronolojik eser dizimi hakkında kesin bilgilere ulaşmakta güçlük çekmektedir. Yaklaşık olarak 1450 yılında Hollanda'nın 's-Hertogenbosch kentinde doğmuş olan Bosch, yaşamının büyük kısmını burada geçirmiştir (Gombrich, 1997: 247). Ailesinin

sanatla ilişkili bir geçmişe sahip olduğu bilinmekle birlikte, Bosch'un aldığı eğitim ve erken dönemdeki sanatsal gelişimi konusunda belgelenmiş veriler oldukça sınırlıdır. Bununla birlikte, eserlerindeki yoğun alegorik yapı, dönemin kültürel ve sosyal dokusunu yansıtan sembollerle örülüdür. Bosch, figüratif hayal gücünü, dinsel ve ahlaki söylemlerle harmanlayarak izleyiciyi hem düşündürten hem de rahatsız eden bir görsel dünya inşa etmiştir (Silver, 2006; Gülpınar, 2024: 302).

Bosch'un sanatı, geç Ortaçağ'da popüler olan grotesk (karikatürize ve tuhaf figürlerle yapılan hiciv) ve *drollery* (el yazması kenarlarında görülen mizahi figürler) türleriyle açıklanabilir. Bosch bu düşük sanat formlarını, ahlaki yozlaşmaları betimlemek ve izleyiciye ayna tutmak için kullanmış; onları ilk kez panel resmine taşımıştır (Fischer, 2018: 13-14).



Resim22: Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights (Dünyevi Zevkler Bahçesi) (yaklaşık 1490–1510). Meşe panel üzerine yağlı boya, 220 × 389 cm. Museo del Prado, Madrid, İspanya (Kaynak: [http-](http://)17).

16. yüzyılın öncü ressamı olan Hyreniomus Bosch'un resimlerinde gerçeküstü öğeler yer almaktadır. 16.yüzyılda din üzerine şekillenen bu öğeler 20.yy da ağırlıklı olarak iki dünya savaşının etkin sonuçlarıyla belirginlik kazanmaktadır. Bosch'un Yeryüzü Zevkleri Bahçesi adlı resmi cennet ve cehennem temalarını ele alması bakımından üst bir gerçekliği gözler önüne sermektedir. Avrupa Resim Sanatının gelişim sürecinde 15 ve 16. Yüzyıllara baktığımızda Kuzey Avrupa resminin ifadeye, renge, nesneleri ayrıntı ile işlemeye önem veren yaklaşımı Güney resminde yerini idealize edilen figür ve atmosfere bırakır. Bu açıdan bakıldığında Kuzeyli bir sanatçı olan Bosch'un eserlerinde nesnelerin, figürlerin ayrıntı ile ifade edildiği görülür.

16.yüzyılda Hollanda'da yaşanan büyük ekonomik dönüşümleri sosyal çatışmalar, savaşlar, veba salgınları ve açlık felaketleri izlemiştir. İnsanlar bütün bu korkunç olaylara

Tanrı'nın gazabını çektileri için maruz kaldıklarını düşünüyorlardı. Tanrı onlara kol kanat germiyordu artık.

15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa'da, Katolik Kilisesi'nin mutlak otoritesine karşı çıkan Reform hareketleri, geniş çaplı dini bölünmelere yol açmıştır. Bu bölünmeler, özellikle Kuzey Avrupa'da Protestanlık olarak yeni bir inanç dalının doğuşuna ve sonuç olarak da din savaşlarına neden olmuştur. Dönemin Flaman toplumu, bu çalkantılar içinde farklı dini ve kültürel akımların kesişme noktasında yer almıştır. Bosch'un eserlerinde görülen dini simge ve tasvirlerin, bu tür dini çatışmaların toplum üzerindeki etkilerini dramatik bir şekilde gözler önüne sermektedir (Gülpınar, 2024: 303).

Hieronymus Bosch'un *The Garden of Earthly Delights* (Yeryüzü Zevkleri Bahçesi) adlı triptiğinde yer alan sağ panel, ikonografik açıdan yalnızca cehennem temsiliyle değil, aynı zamanda Hristiyan teolojisinin insan bedeni ve ahiret inancına dair görüşlerini yansıtan bir düzen içerisinde kurgulanmıştır. Cehennem sahnesinde dikkat çeken üç temel unsur, Bosch'un dönemin Katolik doktrinlerine olan hâkimiyetini ve bu doktrinleri görsel anlatıya dönüştürme becerisini açıkça ortaya koymaktadır.

Birinci olarak, cehennemde tasvir edilen tüm figürler fiziksel bedenlere sahiptir. Bu, onların yalnızca ruhsal varlıklar değil, aynı zamanda maddi bir form taşıdıkları ve dolayısıyla yaşadıkları azabı bedensel olarak tecrübe ettikleri anlamına gelir. Bosch'un bu yaklaşımı, erken Hristiyanlık döneminde yaygın olan, ölümden sonraki varoluşun cismani bir bedenle sürdürüleceği yönündeki inanca dayanmaktadır. Nitekim Yeni Ahit'te İsa'nın dirilişi ve bedeniyle göğe yükselişi anlatılarında da bu anlayışın izleri bulunmaktadır. Bosch, cehennem tasvirinde bu inancı sürdürerek azabın fiziksel niteliğini öne çıkarmaktadır.

İkinci olarak, tüm figürler tek bir yaş dönemini temsil eder: genç yetişkinlik. Sahnedeki karakterlerin hiçbirinde çocukluk, yaşlılık ya da fiziksel deformasyon gözlemlenmez. Bu da Katolik inanç sisteminde yer alan, yeniden dirilişin insan bedeninin en ideal ve verimli döneminde gerçekleşeceği yönündeki teolojik kabulle örtüşmektedir. Bu anlayış, Aziz Augustine, Tertullianus ve Gregorius Magnus gibi erken dönem Kilise Babalarının metinlerinde de vurgulanmaktadır. Bosch'un panelde bu yaş grubunu tercih etmesi, yalnızca estetik değil, dogmatik bir tercihi yansıtır.

Üçüncü olarak, cezaların niteliği alışılmışın dışındadır; cehennem temsili, özgün ve yaratıcı işkence sahneleriyle doludur. Bosch'un cehennemi yalnızca bir cezalandırma mekânı olarak değil, aynı zamanda ikonografik bir anlatı aracı olarak kurguladığı bu bölümde, cezaların özgün doğası izleyicide hem hayret hem de korku uyandırmak üzere düzenlenmiştir. İşkenceler, çoğu zaman dünyevi zevklerin ters yüz edilmiş halleri olarak tasvir edilmekte; bu bağlamda,

görsel metaforlarla işlenen günahlar, cezalandırılma sahnesinde grotesk ve ironik bir estetikle sunulmaktadır.

Bosch'un triptiği bu üç unsur üzerinden okunduğunda, yalnızca günahların sonuçlarını temsil eden bir ahlaki anlatı değil, aynı zamanda bedenın teolojik sürekliliğini ortaya koyan birleşik bir ikonografik yapı olduğu anlaşılır. Sol panelde, henüz yaratılmış olan Adem ve Havva'nın Cennet'teki ideal formları; merkezde, günahın ortasında bedensel zevki yaşayan insan figürleri; sağ panelde ise, aynı bedensel formların azap içerisinde temsil edilmesi, eserin bütünsel anlatısını oluşturan zamansal ve teolojik sürekliliği vurgular. Bosch'un cehennem sahnesi bu yönüyle, Ortaçağ ve Rönesans döneminin bedene, ruhsal kurtuluşa ve ahirete ilişkin düşünsel birikiminin resimsel tezahürüdür (http-18).

Güvensizlik duyguları dinsel fantasizmi doğurdu. Ülkenin yolları kendini kırbaçlayan, günahkâr olmakla suçlayan ve avaz avaz günah çıkartan insan kalabalıklarıyla kaplandı; acımasız "cadı katliamları" alıp başını giderken, her şeye çare bulacağını iddia eden tarikatlar yeşerdi. Dünyevi iktidarın meselelerine çok fazla gömülmüş olan Romen Katolik Kilisesi dini konulardaki inandırıcılığını kaybetmeye başladı. Artık kuşkucu insan yığınlarının taleplerine cevap veremiyordu. Din büyük bir krize girmişti. Bir yön değişikliği, bir "Reform" ihtiyacı gözardı edilemez hale geliyordu (Krausse, 2005:27).

Hieronymus Bosch'un eserlerindeki fantezi ve zekayla canlandırılan motif ve metaforlar, Hollanda görsel geleneğinden gelmektedir (Dixon 2013). Bu motif ve metaforlar dönemin önde gelen düşünürleri Thomas More (1478-1535) ve Erasmus (1466-1536) gibi isimlerin de değindiği radikal dindarlık, ahlak kavramları ile toplumsal normların ve sapmaların görsel bir eleştirisini içermektedir (Gülpınar, 2024: 303).

Kuzey Rönesansı'nın yükselişiyle birlikte sanat tarihine özgün ve çarpıcı bir üslupla katkı sunan Hieronymus Bosch, özellikle müzik aletleri temsili üzerinden radikal bir ikonografik dönüşüm gerçekleştirmiştir. Bosch'un resimlerinde müzik aleti, yalnızca işlevsel bir nesne ya da figüratif bir dolgu olmaktan çıkarak, kendi başına bir karaktere dönüşür. Bu enstrümanlar, başlangıçta iki boyutlu birer görsel öge olarak sessiz ve edilgen roller üstlenirken, Bosch'un eserlerinde zamanla bağımsız, duygulanımsal ve hatta insani zaafarla donanmış simgesel varlıklara evrilirler.

Sanatçının bu görsel devriminde, enstrümanların biçimsel tasvirlerinin ötesine geçen kültürel ve ikonolojik derinlik dikkat çeker. Bosch'un kullandığı çalgılar, dönemin izleyicileri için oldukça tanıdık olan kültürel stereotipler ve tarihsel çağrışımlar üzerinden anlam kazanır. Bugün için yalnızca grotesk ya da absürt görünebilecek kimi detaylar, 15. yüzyıl bağlamında

simgesel açıdan okunabilir anlamlara sahiptir. Bu açıdan bakıldığında, Bosch'un eserlerindeki müzik aletleri, alegorik, ahlaki ve dinsel okumalar için zengin bir görsel kaynak sunar.

Sanat tarihçisi Walter S. Gibson, Laurinda Dixon, Bruce W. Holsinger ve Walter Bosing gibi araştırmacılar, Bosch'un çeşitli kompozisyonlarında yer alan bireysel müzik imgelerine dair incelemeler yapmışlardır. Ancak bugüne dek hiçbir çalışma, Bosch'un tüm eserlerindeki müzik aletlerini bir bütün olarak, yani "ikonografik bir orkestra" biçiminde sistematik bir şekilde analiz etmemiştir. Oysa bu enstrümanların Bosch'un sanatsal anlatısında nasıl bir dönüşüm geçirdiği, yalnızca bireysel temsiller üzerinden değil, tüm kariyeri boyunca ortaya koyduğu görsel repertuar içinde değerlendirildiğinde daha bütüncül bir şekilde anlaşılabilir.

Bu çerçevede Bosch'un müzik ikonografisine yaklaşımı, geleneksel kilise temsillerinden saparak daha eleştirel, hicivsel ve bazen de korku uyandıran bir düzleme yerleşir. Onun enstrümanları, müziksel armoninin değil, kaotik bir dünyasal yozlaşmanın sembolleri hâline gelir; kimi zaman günahın aracı, kimi zaman da cezanın doğrudan faili olarak resmedilir. Bu bağlamda Bosch'un müzik aletleriyle kurduğu ilişki, Ortaçağ müzik kültürünün ahlaki ve metafiziksel temsilleriyle doğrudan ilişkilidir (Young, 2011:5).

Müzik tensel zevklerle ilişkilendirildiği için şehvet, ön planda devasa müzik enstrümanlarının ve koro şarkıcılarının varlığıyla daha da sembolize edilir. Bazıları, Bosch'un bu bağlamda müziği kullanmasının, genellikle müstehcen şarkılar ve dizelerle ilişkilendirilen gezici ozanlara yönelik bir eleştiri işlevi görebileceğini öne sürüyor (<http://19>).

Lavta: *The Garden of Earthly Delights*'in cehennem panelindeki çarpıcı sahnelerden biri, Hieronymus Bosch'un dinsel ve ikonolojik referanslarla örülü özgün anlatım gücünü ortaya koyan "cehennem lavtacısı" figürüdür. Bu figürde, lavta çalan bir günahkâr, izleyicilerin gözleri önünde cehennemi işkencelere maruz kalmaktadır. Bu sahnede yer alan yılan benzeri figür, Ortaçağ metinlerinden ve özellikle Bosch'un çağdaşı olan *Denis the Carthusian*'ın tasvir ettiği "çirkin cehennem yılanları"ndan esinle, günahkârın vücuduna dolanarak hem fiziksel hem de simgesel bir cezalandırma uygulamaktadır.

Bu betimleme, 12. yüzyıldan kalma Belçika Kraliyet Kütüphanesi'nde yer alan MS 19549 no'lu elyazmasının 109v sayfasındaki anlatımı doğrudan çağrıştırır. İlgili pasajda şeytanlar, günahkârın kulak, burun ve gözlerinden alevler saçarak ona şöyle seslenirler: "Dünyada boş şarkılar ve ezgiler dinlediğin için acı çekmen gereken şey bu." Aynı metinde, kadına karşı iffetsiz davranışları nedeniyle günahkârın boynuna ve kollarına dolanan yılanlar da cezalandırmanın simgesel boyutunu pekiştirir.



Resim 23: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay: Lavta) (Kaynak: <http://20>).

Bosch'un lavta sahnesi bu teolojik anlatımı görselleştirirken dört katmanlı bir ikonografik yapıyı aynı anda işler. Birincisi, lavtacı figür fiziksel olarak müzik aletine bağlanmıştır: lavtanın perdeleri olarak kullanılan bağırsak telleri, figürün belinden boynuna kadar gerilmiştir. İkincisi, müzik burada icra edilen bir sanat değil, işkence aracıdır; lavta artık bir çalgı değil, günahın bedensel hatırlatıcısıdır. Üçüncüsü, müzikal performans kamusal bir keyif değil, kalabalığın tanıklığında yaşanan aşağılayıcı bir cezadır; izleyiciler, performansa katılan değil, azabı izleyen sessiz tanıklardır. Son olarak, lavtanın abartılı boyutu, onu hem çalınamaz hale getirir hem de figüre orantısız yük bindirerek fiziksel baskının simgesine dönüştürür. Böylece müzik yalnızca bastırılmış değil, grotesk bir şekilde tersyüz edilmiştir.

Bosch'un bu sahnesi, Ortaçağ'da müzikle ilişkilendirilen dünyevi hazların ahiret yaşamında tersine dönerek cezaya dönüşeceği yönündeki inancı somutlaştırır. Lavtanın hem fiziksel hem de simgesel bir "suskunluk nesnesine" dönüşmesi, *müziğin cehennemde susturulduğu* fikrinin görsel temsili halini alır. Bu bağlamda sahne, müziğin metafizik doğasına dair alegorik ve didaktik bir okumaya olanak tanır.

Kulaklar: Hieronymus Bosch'un *Yeryüzü Zevkleri Bahçesi*'nin cehennem panelinde yer alan iki dev kulak figürü, Dante'nin *Inferno*'sunda betimlediği "işitsel saldırıyı" somutlaştıran güçlü bir görsel simgedir. Kulaklar, üst kısımlarından büyük bir bıçakla delinmiş ve bu bıçak sap yerine yerleştirilmiş biçimde tasvir edilmiştir. Figür, bir kafaya aitmiş gibi görünse de, Bosch'un vurgulamak istediği şey kulağın "kendiliğidir"; yani duyumsamanın aracı olan kulakların işkencenin doğrudan nesnesi haline gelmesidir.



Resim 24: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay: Kulaklar) (Kaynak: <http-20>).

Bu sahnede, kulakların kıvrımlarında ve loblarının arasında duran iblis benzeri varlıklar, zavallı ruhları yakalayarak kulaklara sürükler. Bu, izleyicinin işitsel deneyimi kavramsal olarak tersine çevirmesi için tasarlanmış metaforik bir sahnedir: daha önce zevk alınan duyuşsal alan —kulak ve ses— artık şeytanın elinde bir işkence aracına dönüşmüştür. Bosch’un bu düzenlemesi, sesin cehennemde sadece işkenceye hizmet eden bir mekanizma olduğunu ilan edercesine yapılmış, özgün bir “akustik işkence” alegorisidir (Young, 2011:71).

Arp: Bu sahne, Hieronymus Bosch’un *The Garden of Earthly Delights* tablosunun cehennem panelinde yer alan, ikonu tersyüz eden müzik ikonografisi örneklerinden biridir. Özellikle bray harpının lavtanın ses tahtasına gömülü şekilde betimlenmesi, tarih boyunca ilahi uyum, kurtuluş ve Tanrı’ya övgü ile özdeşleştirilen bir enstrümanın burada bir işkence aleti haline gelmesiyle çarpıcı bir simgesel kırılma yaratır. Bu harp, 14. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar yaygın biçimde kullanılan ve ses tahtasındaki pimleriyle “bray” adı verilen, titreşimli, distorsiyona benzer bir ses çıkaran geleneksel Avrupa enstrümanıdır.



Resim 25: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay:Arp) (Kaynak: <http-20>).

Bosch’un cehennem panelinde, harpın tarihsel ve kutsal işlevi ters çevrilmiştir. Kutsal metinlerde ve ikonografide özellikle Kral Davut ile özdeşleşen ve kötü ruhları uzaklaştırma aracı olarak görülen arp (I Samuel 16:23), burada artık ruhu iyileştiren değil, cezalandıran bir işkence aygıtına dönüşmüştür. Bosch’un betimlediği harp, çarmıha gerilmiş bir günahkârı

taşıyan ve telleri, bu kişinin boynundan, omurgasından ve bedeninin diğer yerlerinden geçirilmiş şekilde resmedilmiştir. Bu tasvir, İsa'nın kurtarıcı çarmıha gerilişinin bir parodisi olarak da okunabilir ve ilahi müziğin kurtarıcılığının şeytani bir cezaya evrilmesini simgeler.

Bu temsilde Bosch'un amacı, yalnızca görsel bir grotesk yaratmak değil, aynı zamanda ahlaki bir uyarı sunmaktır. Harp gibi kutsal çağrışımlara sahip bir enstrümanın, günaha araç olmuş kişileri işkenceyle cezalandırmak için kullanılması, müziğin ilahi ya da şeytani kullanımı arasında çizilen keskin sınırı temsil eder. Bu ikonografik stratejiyle Bosch, ahlaki yozlaşmayı, dünyevi zevklere aşırı düşkünlüğü ve kutsal öğelerin dünyevileştirilmesini eleştirir. Dolayısıyla bu sahne, müziğin kendisine değil, onun günahkar amaçlarla kullanılmasına karşı bir hicivdir.

Aynı zamanda bu görselin amacı, izleyicide fiziksel bir ürperti ve ahlaki bir uyanış yaratmak; bir bakıma tövbe çağrısı yapmak için dini ikonografinin gücünden faydalanmaktır. Bosch'un cehennem sahnelerinde enstrümanları işkence aracına dönüştürmesi, duyuusal zevklerin ve estetik hazların ahlaki yıkıma dönüşebileceğini gösteren bir ortaçağ teolojisiyle uyumludur. Bu açıdan bakıldığında, bu ikonografi yalnızca betimleyici değil, didaktik ve alegorik bir işlev de taşır (http-21).

Müzik ve popo müziği kitabı: Hieronymus Bosch'un *The Garden of Earthly Delights* adlı eserinin cehennem panelinde betimlenen bu sahne, müzik ve günah arasındaki çarpıcı ilişkiyi ikonografik olarak tersyüz eden sembolik bir anlatımdır. Devasa boyutlardaki lavta, arp ve sahte notasyon kitabı, bir günahkârın üzerine çökerek onu fiziksel ve ruhsal olarak ezer. Bu objelerin her biri, günahın aracı ve sonucudur; enstrümanlar burada ilahi müziğin taşıyıcısı değil, günahın işkence araçları haline gelmiştir.

Lavtanın ses tahtasına gömülmüş olan çarmıha gerici arp, tarih boyunca Kral Davut ve ruhsal uyumla özdeşleşmişken, Bosch'un cehennem tasvirinde kurtuluş değil, azap kaynağı olarak resmedilmiştir. Bu arpın altındaki Strichnotation (boş ve anlamsız çizgisel nota sistemi), okunamaz ve söylenemez bir müziği temsil eder; böylece dini müziğin düzenleyici işlevi de geçersizleşmiştir. Günahkâr, dev lavtanın tellerine ulaşmaya çalışsa da eli bir iblis tarafından geri çekilir, çalmasına izin verilmez müzik artık erişilemez, susturulmuştur.



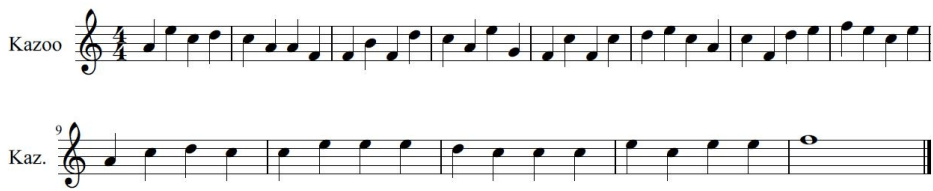
Resim 26: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay: Popo Müziği) (Kaynak: <http-20>).

Arka plandaki “cehennem korusu”, şarkı söylemek için açık ağızlarla tasvir edilmiştir; fakat hiçbir figür, müzik kitabına bakmaz, gözleri kapalıdır ve notasyon da okunamaz haldedir. Bu nedenle, sahnede bir akılsız seslenme ya da kaotik sessizlik hâkimdir. Koro, kurbağa kafalı, insan gövdeli bir melez kantör tarafından yönetilmektedir; bu yaratık ne şarkı söyleyebilir ne de koro liderliği yapabilir. Bu, sapkın liderlik ve yozlaşmış ibadet fikrinin simgesidir.

Ayrıca sahnede görülen üç siyah, kemirgen benzeri iblis arasında yer alan, başında şeffaf bir kitap taşıyan figür, dünyevi müzikten alınan hazların, ebedi azap karşısındaki geçici ve anlamsız doğasını simgeler. Müzik burada, ne ruhsal teselli ne de sanatsal bir ifade olarak yer alır; Bosch’un betimlemesinde müzik, şehvetin, kibirin ve tövbesizliğin bir uzantısı olarak cehennem işkencesine dönüşmüştür.

Butt Song

chaoscontrolled123Adapted from Hieronymus Bosch's Garden of Earthly DelightsHieronymus Bosch



(Kaynak: <http-22>)

Bu sahne, Ortaçağ teolojisi ile Bosch’un hicivsel anlatımının birleştiği noktada konumlanır. İkonografide geleneksel olarak ilahi ve ruhsal olan müziğin, burada *günahın fiziksel işkencesine dönüşmesi*, ahlaki yozlaşmanın sanatsal ifadesi olarak okunabilir. Bosch’un amacı, müziği kötülemek değil; müziğin amacından saptırıldığında yaratabileceği yıkımı göstermek ve izleyicide vicdani bir yüzleşme yaratmaktır.

Hurdy gurdy veya vielle à roue: Hieronymus Bosch’un *The Garden of Earthly Delights* adlı eserindeki cehennem panelinde tasvir edilen hurdy-gurdy (vielle à roue), yalnızca

ikonografik açıdan değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel anlamlar bakımından da derin bir sembolik yapı taşır. Bosch'un döneminde "symphonia" olarak adlandırılan bu enstrüman, *sürekli drone sesi* ve *titreşimli köprü sistemi* gibi mekanik detaylarıyla, dönemin müzik teknolojisindeki gelişmeleri yansıtan nadir görsellerden biridir. Her ne kadar teknik olarak tam doğru çizilmemiş olsa da enstrümanın *chien* (köpek) adlı bileşeni aracılığıyla sağlanan ritmik titreşim, *erken dönem ritim üretiminin* betimlenmesi açısından önemlidir.

15. Yüzyılda hurdy-gurdy, özellikle kör dilencilerle özdeşleştirilmişti. Jean Corbichon (1372) ve *Chronique de Bertrand du Guesclin* gibi kaynaklarda bu enstrümanın kör ve yoksul bireyler tarafından taşındığı belirtilir. Bosch'un hurdy-gurdy çalan günahkâr figürü de bu tarihsel stereotipi yansıtır: gözleri kördür ve Burgonya Hollandası'ndaki *lisanslı dilencilik* sistemine ait işareti dilenci kasesi — taşır.

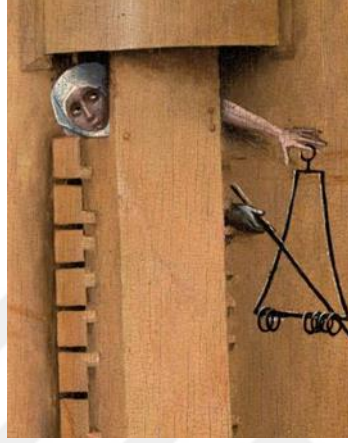


Resim 27: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay: Hurdy-gurdy) (Kaynak: <http://20>).

Bu figürün arkasında yer alan, sırtında bir yumurta taşıyan ikinci dilenci, Bosch'un ikonografisinde sıkça yer verdiği *şehvet* temasını somutlaştırır. Rönesans'ta yumurta, hem afrodizyak hem de doğurganlık sembolü olarak görülmekteydi. Bosch'un kullandığı yumurta motifleri, bazen arzunun üretkenliğini, bazen de şehvetin boşluğunu ifade eder. Yumurtanın burada sağlam bir biçimde taşınması, şehvetin hâlâ etkin ve belirleyici bir güç olduğunu simgeler (Young, 2011: 83).

Bosch'un hurdy-gurdy sahnesi, yalnızca günahkârlığın dışavurumu değil, aynı zamanda müziğin ahlaki ve toplumsal statüsüne dair bir eleştiri niteliğindedir. Kör dilencinin enstrümanla özdeşleştirilmesi, müziğin kutsal değil, dünyevi ve hatta düşkün bir araca dönüştüğünü imler. Yumurta sembolü ise bu düşkünlüğün erotik, şehvetli doğasına gönderme yapar. Böylece Bosch, müziğin ve bedenin birleştiği noktada insanın ahlaki çöküşünü, ikonografik bir sistemle ifade eder.

Üçgen: Bosch, müziği araçsal olarak günaha hizmet eden bir işlevle resmeder. Müzik, ne kadar kutsal ya da gündelik sembollerle donatılmış olursa olsun, onun resimsel evreninde Tanrı'ya ulaşmanın değil, dünyevi arzuların hizmetindedir. Özellikle, üçgen çalan rahibe figürü, dini hayata adanmış bireylerin bile cehennemden muaf olmadığını gösterir. Bu figürün ironisi, üçgeni kendi eliyle tutarken çalma işlevinin bir şeytana ait olmasıdır. Bu da Bosch'un en temel müzik mesajını özetler: cehennemde müzik susturulmuştur; yalnızca işkencenin ritmini çalan, yankısız bir uğultu kalmıştı



Resim 11: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay: Üçgen) (Kaynak: <http://20>).

Gayda: Bosch'un *The Garden of Earthly Delights* adlı eserindeki cehennem panelinde yer alan ve önceki analizlerde pek dikkate alınmamış müziksel öğelerden biri, sağ bölümde yükselen dumanla birlikte betimlenen devasa gaydadır. Bu gayda, dinsel veya eğlenceli bir icranın parçası olmaktan ziyade cehenneme özgü bir ritüelin aracı hâline gelmiştir.



Resim 12: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights(detay: Gayda) (Kaynak: <http://20>).

Sahne, üç çıplak günahkârın, her biri giyinik bir partner eşliğinde, dairesel bir platformda dans ediyormuşçasına gaydanın etrafında yönlendirilmesiyle şekillenir. Bu alay, gizemli ve karanlık bir iblis tarafından izlenir. Gayda çalan yaratık, elleri ve ayakları yerine pençelere sahip, yarı şeytani bir melezdır. Enstrümanla orantısız küçük vücudu, ilahiyi çalmaya uygun olmayan pozisyonu ve çantayı sabit bir hava akışıyla besleyememesi nedeniyle hiçbir

zaman anlamlı bir müzik ortaya çıkaramaz. Yalnızca sembolik bir uğultu ya da karanlık bir titreşim üretir.

Bu bağlamda Bosch, burada da müziği bozulmuş, işlevsiz ve lanetli bir etkinlik olarak yansıtır. Gaydanın çevresinde dönen figürler, müziğin eşlik ettiği bir cehennem dansı alayına dönüşür. Bu sahne, diğer müzikal temsillerde olduğu gibi, yine susturulmuş ya da çarpıtılmış müziğin, dünyevi günahların alegorik bir uzantısı olduğunu gösterir.

Davul, trompet, flüt ve shawm: Büyük bir davulun içine hapsolmuş günahkâr, bu enstrümanın tek notasına mahkûm edilir; tıpkı üçgen ve hurdy-gurdy gibi tek sesli, tekrar eden ve anlamsız bir uğultunun esiri olur. Müziğin burada hiçbir melodik ya da ruhsal işlevi yoktur; cezanın sesi hâline gelmiştir.

Hemen yanında yer alan figür ise cinsel ve bedensel cezayla iç içe geçmiş müzikal bir ikonografi sunar. Flüt benzeri bir çalgı, adamın rektumuna yerleştirilmiştir. Bu sahne, Bosch'un ince bir Latince kelime oyunu ile işlediği alegorik bir eleştiridir: “Flatus” hem nefes (üflemler) çalgıların sesi) hem de bağırsak gazı anlamına gelirken; “Fistula” hem müzikte bir flüt türünü hem de vücut boşlukları arasında gelişen hastalıklı bağlantıyı ifade eder. Böylece günahkârın sesi değil, bedeninin tiksiniş tepkisi duyulur hâle gelmiştir.



Resim 30: Hieronymus Bosch The Garden of Earthly Delights (detay: Davul, trompet, flüt ve shawm) (Kaynak: <http://20>).

Bu sahnede de diğerlerinde olduğu gibi müzik susturulmuştur, ancak susturulma biçimi sesin kendisini tersine çevirerek, melodiye hicve, ritmi işkenceye dönüştürerek gerçekleşmiştir. Bosch, müziği dünyevi şehvetin bir yansıması olarak görüp, bu arzunun değersizliğini ve cehennemdeki karşılığını grotesk biçimlerle yansıtır.

Bosch, bu panelde çirkinlik, günah ve kötülüğü ifade eden grotesk ayrıntılar aracılığıyla insanlığın sonunu betimler. Berger'in (2018: 59) belirttiği gibi, Bosch'un cehennem vizyonu her ne kadar kehanet niteliği taşısa da, bu kehanet tekil grotesk ayrıntılarda değil, bütünsel

kompozisyonda gizlidir. Başka bir ifadeyle, cehennem mekânını oluşturan şey, ayrıntıların toplamından ziyade, onların birleşimiyle ortaya çıkan bütünsel atmosferdir.

“Dünyevi Zevkler Bahçesi” adlı eseri ise, içerdiği didaktik mesaj ve insanlığı günaha teslim olmuş bir hâlde tasvir etmesiyle Ortaçağ zihniyetini ustalıkla yansıtır (Gibson, 1995: 99). Resmin ikonografik düzeni ve içerdiği mimari öğelerde görülen Gotik üslup etkileri de bu değerlendirmeyi destekler (Yenigeldi, 2024: 470).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MÜZİKAL İMGELERDE FRANKO- FLAMAN VE İTALYAN KARŞILAŞTIRMASI

On beşinci yüzyılda, sanatta müzikal ikonografinin görsel dili, Franko-Flaman kuzeyi ve İtalyan yarımadasında belirgin ancak paralel yollar boyunca gelişti. Bu geleneklerin karşılaştırmalı bir analizi, hem paylaşılan tematik kaygıları hem de stil, sembolizm ve amaçlanan dini etki açısından bölgesel farklılıkları ortaya koymaktadır. Her iki bölge de genellikle melek müzisyenleri - şarkı söyleyen veya enstrüman çalan melekler - kutsal sahnelerin ayrılmaz unsurları olarak tasvir etmiştir. Ancak, bu melek müzisyenlerin tasvir edilme biçimleri ve ilettikleri anlamlar, her bir bölgede yaygın olan ikonografik gelenekler ve teolojik bakış açıları tarafından derinden etkilenmiştir. Müzik meleklerinin, enstrümanlarının ve jestlerinin temsilini ve bu imgelerin sembolik ve ayinsel bağlamlarını ikonografik-ikonolojik bir mercekten inceleyerek, Rönesans'ın Franko-Flaman ve İtalyan sanatçılarının her birinin kendi görsel övgü ilahilerini nasıl “söylediğini” ayırt edebiliriz.

İkonografik ve İkonolojik Çerçeve: Tezin her iki bölümü de bu eserlerdeki anlam katmanlarını açığa çıkarmak için ikonografik ve ikonolojik yöntemlerin (sanat tarihçisi Erwin Panofsky tarafından tanımlanan anlamda) kullanılmasının önemini vurguladı. Temel düzeyde, ikonografi konuyu tanımlamayı içerir - burada melekleri, enstrümanları ve bilindik İncil sahnelerini veya azizleri tanımak. Ancak daha derin ikonolojik analiz, bu motiflerin altında yatan kültürel ve teolojik önemi arar

Panofsky'nin etkisi, bu Rönesans resimlerine yaklaşımda belirgindir: özellikle Kuzey Rönesans sanatında, günlük nesnelerin veya görünüşte doğalcı ayrıntıların genellikle sembolik bir ağırlık taşıdığını ve bunun da “görünür dünyanın kutsallaştırılması” dediği şeye yol açtığını savunmuştur

Başka bir deyişle, bir resim çok gerçekçi görünen enstrümanlarla müzik yapan bir grup meleği gösterebilir, ancak ikonolojik bir okuma bunu müzisyenlerin basit bir tür sahnesi olarak değil, gizlenmiş biçimde göksel ibadetin ve ilahi gerçeklerin bir temsili olarak ortaya koyacaktır. Panofsky, 15. yüzyıl Hollanda sanatındaki gerçekçi tasvirlerin aynı zamanda sembol olarak nasıl işlev görebildiğini açıklamak için gizli sembolizm fikrini ortaya attı

Örneğin, bir ev içi mekanda bulunan bir saksı zambak, aslında bir Müjde sahnesinde Meryem'in saflığının bir simgesidir.

Aynı şekilde, bu resimlerdeki müzik aletleri ve melek icracıları sadece dekoratif değildir; yorumlanması gereken görsel işaretlerdir. Kuzeyli ressam, Panofsky ve diğerlerinin uzun uzadıya belirttiği bir eğilim olan kutsal sembolizmin doğalcı ayrıntıyla bütünleştirilmesinde mükemmellik gösterdiler

Bu metodolojik temel - titiz betimlemeyi sembolik yorumlamayla dengeleme - Franko-Flaman ve İtalyan müzik ikonografisinin karşılaştırmalı analizimizin temelini oluşturur.

Melekler ve Enstrümanların Temsili – Franko-Flaman Natüralizmi ve Sembolik Realizm: Franko-Flaman bölgelerinin (Burgonya, Flanders ve komşu bölgeler) sanatında, 15. yüzyıl sanatçıları yağlıboya resim ortamına öncülük ettiler ve bununla birlikte dokuları, mekanları ve hatta müzik enstrümanlarını tasvir etmede çarpıcı bir gerçekçilik derecesi ortaya koydular. Bunun önemli bir örneği, iki paneli melek müzisyenlere ayıran Gent Sunağı'dır (tamamlanma tarihi 1432, Hubert ve Jan van Eyck'e atfedilir). Burada şarkıcılar ve enstrümanistler olarak ayrılmış bir göksel koro görüyoruz: bir panelde meleklerden oluşan bir koro açık bir şarkı kitabından şarkı söylüyor ve bitişik panelde melekler borulu bir orgun etrafında çeşitli telli çalgılar çalıyor. İkonografi açıktır – cennetteki meleklerin bir konseri – ancak bu konunun ele alınış biçimi dikkate değerdir. Van Eyck melekleri benzeri görülmemiş bir doğallıkla resmediyor: Çağdaş din adamlarında görülebilecek türden zengin, kilise kıyafetleri giyiyorlar (kırmızı ve yeşil renkte, özenle işlenmiş brokar cüppeler) ve hatta kanatsız görünüyorlar; bu alışılmadık seçim onları gerçek hayattaki bir kilise korosu üyesi gibi gösteriyor. Yüzleri bireyselleştirilmiş ve idealize edilmemiş - bazıları konsantrasyondan kaşlarını çatmış, diğerleri polifonik müziğe derinlemesine dalmış gibi yarı kapalı gözlere sahip. Bir müzik tarihçisinin gözlemlediği gibi, bu doğalcı yaklaşım o kadar “baştan çıkarıcıydı” ki, izleyici sahneyi bir an için cennetin bir vizyonu yerine çağdaş kilise müzik yapımının bir tasviri olarak algılayabilirdi.

Gerçekten de, ressamın müzik performansına dair dikkatli gözlemi açıktır: Baş şarkıcı meleklerin ağızları çeşitli pozisyonlarda açıktır ve sanat bilginleri, Van Eyck'in her meleğin ağızını ve hatta dil yerleşimini farklı ses aralıklarına karşılık gelecek şekilde dikkatlice farklılaştırdığını belirtmişlerdir - cennetsel bir motetin soprano, alto, tenor ve bas bölümlerini görselleştirmek için olağanüstü bir girişim. Bir analistin sözleriyle, meleklerin yüz ifadeleri ve açık ağızları “[meleklerin]... polifonik şarkı söylemenin çeşitli aralıklarını karakterize etme arzusuyla” özellikle motive edilmişti, öyle ki neredeyse “kimin soprano, kimin alto, kimin tenor ve kimin bas olduğunu” söylemek mümkündü. Bu tür bir gerçekçilik ikili bir amaca hizmet eder. Bir yandan, göksel sahneyi somut gerçekliğe dayandırır ve ilahi olanın fiziksel dünyanın ayrıntılarında tezahür edebileceği Kuzey Rönesansı ethosunu yansıtır. Öte yandan, tüm bu gerçekçi ayrıntılar derin bir sembolik anlamı desteklemektedir. Meleklerin ayinle ilgili başlıkları ve Van Eyck'in çerçevelere eklediği yazıtlar, Mezmurlar 150'den alınan Laudate eum in cordis et organo yani Yaylı çalgılar ve org ile O'nu övün ifadesi, sahneyi göksel ayinin bir temsili olarak sağlam biçimde temellendirmektedir. “Laudate Dominum in Organo, Op. 105”

başlığı, Latince'de “Tanrı’yı orgla övün” anlamına gelmektedir ve doğrudan Mezmurlar 150:4 ayetine göndermede bulunmaktadır:

Laudate eum in sono tubae laudate eum in chordis et organo
(*Onu borazan sesiyle övün, telli çalgılar ve org ile övün*)

Bu ayet, Hristiyan litürjik geleneğinde özellikle müzikal ibadet kavramının temel referans noktalarından biri hâline gelmiştir. Bu bağlamda, “Laudate Dominum” ibaresi, tarihsel olarak birçok vokal ve enstrümantal dinsel müzik eserinin başlığında yer almış ve özellikle Gregoryen repertuarı, çok sesli ilahiler, motetler ve org eserleri için ilham kaynağı olmuştur (Apel, 1958: 462).

Ancak bu başlığın “Op. 105” gibi bir opus numarası ile birlikte kullanımı, dikkat çekici şekilde modern dönem kataloglamasına ait bir numaralandırma sistemini çağrıştırmaktadır. Bununla birlikte, kapsamlı katalog araştırmalarına ve müzik literatürüne dayanarak, “Laudate Dominum in Organo, Op. 105” başlığı altında evrensel repertuarda yaygın olarak tanınan bir besteciye ait özgün bir eser doğrudan tespit edilememektedir.

Bazı durumlarda bu başlık, geç romantik dönem Alman org repertuarının derleyicilerinden biri olan Johannes Diebold (1842–1929) ile ilişkilendirilmektedir. Diebold’un Op. 105 sayılı yayını, *Laudate Dominum in Organo* ana başlığı altında, ibadetlerde kullanılmak üzere bestelenmiş ya da düzenlenmiş prelüd, koral prelüd, postlüd, verset, interludium ve parafraz biçimlerinde 45 parça ve ek 24 parçalık bir diziyi kapsamaktadır. Eser, 1910 yılında Regensburg’da Eugen Feuchtinger yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Diebold’un amacı, bu koleksiyonla kilise orgcularına ve öğretmen adaylarına litürjik açıdan işlevsel, teknik olarak erişilebilir ve müzikal açıdan etkili materyaller sunmaktır (Diebold, 1910: 3).

Öte yandan, başlıkta yer alan “Laudate Dominum” ifadesi, ortaçağ kaynaklarında da sıklıkla geçmektedir. Özellikle Liber Usualis gibi litürjik kitaplarda, bu ibare *neuma* notasyonu ile yazılmış Gregorian ezgilerinin başlıklarında yer alır. Dolayısıyla, bu ifade hem modern armonik anlayışla bestelenmiş romantik dönem eserlerinde hem de tek sesli litürjik gelenekte geniş kullanım alanına sahiptir. Bu çifte kullanım durumu, başlığın tarihsel sürekliliği ile müzik ikonografisi ve müzik notasyonu tarihindeki dönüşümünü göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Sonuç olarak, “Laudate Dominum in Organo, Op. 105” başlığı, litürjik metin kökenli tarihsel bir ifadenin romantik döneme ait kataloglamayla birleştiği bir örnek olarak değerlendirilebilir. Diebold’un bu eseri, dinsel müzikte orgun işlevselliğini yansıtan ve metinsel/müzikal birliktelik açısından incelenmeye değer bir örnek sunmaktadır.

Melekler esasen Tanrı'nın huzurunda gökte bir Ayin gerçekleştirmektedir, bu da yeryüzündeki kilisenin altarında kutlanan Ayine paraleldir. Dolayısıyla, Van Eyck'in örneklediği Franko-Flaman yaklaşımı, aşırı gerçekçilikle katmanlı sembolizmin bir karışımını elde eder. Müzik teknik bir doğrulukla tasvir edilir - orgun ayrıntılı boruları vardır, melekler tuşlara basar ve notasyondan şarkı söyler - ancak her bir unsur daha yüksek bir öneme sahiptir. Gent'in müzik panellerinde kanatların olmaması (genellikle meleklerin standart bir özelliği) bile, bu doğal görünümlü figürleri tahttaki İlahi ve kutsal yazıtlar etrafındaki yerleşimleri gibi diğer ipuçları aracılığıyla göksel küreye “yeniden yerleştirmek” için kasıtlı bir seçim olarak yorumlandı, bariz doğaüstü özelliklerden ziyade. Özünde, Flaman ressamlar müziğin tanıdık dünyasını kutsallaştırdılar: tasvirin gerçekliği, ilahi övgünün gerçekliğini iletmek için bir araç haline geldi. Bu, Panofsky'nin Kuzey sanatının “görünür dünyanın tamamen kutsallaştırılmasını” başardığı, sıradan şeyleri manevi anlamın taşıyıcılarına dönüştürdüğü fikriyle uyumludur.

Meleklerin ve Enstrümanların Temsili – İtalyan İdealizmi ve Gelişen Realizm: Çağdaş 15. yüzyıl İtalya'sında, melek müzisyenler de sık görülen bir motifti, ancak onların tasvirleri biraz farklı bir estetik yörünge izledi. Fra Angelico gibi erken ve orta Quattrocento İtalyan ressamaları, Rönesans natüralizmi ortaya çıkmaya başlasa bile hala ortaçağ geleneğinin mirası içinde hareket ettiler. Örneğin, Fra Angelico'nun Fiesole Altarpiece için bir predella paneli olan Cennet Sarayında Yüceltilen İsa (yaklaşık 1423-24), dirilen İsa'yı bir sürü dans eden ve müzik yapan meleklerle çevrili olarak tasvir eder. Van Eyck'in şapel benzeri sahnesinin aksine, Fra Angelico'nun melekleri, göksel ışığı simgeleyen ışınlar saçan çizgilerle oyulmuş zamansız bir altın arka planda yer alır. Kesinlikle kanatları vardır - tavus kuşu tüyleri gibi desenli uzun, ayrıntılı mavi ve altın kanatlar - ve İsa'nın etrafında düzgün, hiyerarşik bir düzende düzenlenmiştir. Kompozisyon meleklerin saflarını açıkça farklılaştırıyor: örneğin, İsa'nın solundaki melekler kırmızı giyiyor (serafimleri simgeliyor), sağındakiler mavi giyiyor (kerubim), böylece ilahiyatçıların tarif ettiği cennetin katmanlı korolarını görsel olarak doğruluyor.

En alt kademede, Fra Angelico uzun trompetleri üfleyen altı melek ve taşınabilir orglar çalan iki diz çökmüş meleği içerir. Bunlar açıkça İncil ve ayin kaynaklarından esinlenmiştir - örneğin, trompetler Diriliş ve Yargılama enstrümanlarını (Vahiy Kitabı'nda olduğu gibi) çağrıştırır ve orglar ve diğer enstrümanlar ud, arp ve zil ile Tanrı'yı övmek için ilahilerin çağrısını yankılar. Müziğe dans ediyor gibi görünen iki meleğin varlığı, eserin analizinde belirtilen “şakacı bir ayrıntıdır” ve cennetin, özellikle Mesih'in ölüm üzerindeki zaferi bağlamında, bir sevinç ve ilahi kutlama alanı olduğunu vurgular. Fra Angelico'nun tablosu,

Avrupa genelinde aşına olunan göksel konser ikonografisini kapsar - ancak tarzı, Van Eyck'in neredeyse çağdaş eserinden daha idealize edilmiş ve uhrevidir. Buradaki melekler daha stilize edilmiş (hepsi genç, zarif, benzer idealize edilmiş özelliklere sahip) ve jestleri ritüelistik ve düzenli. Vurgu bireysel gerçekçilik üzerinde değil, simetrik, neredeyse koreografili ibadet yoluyla Mesih'in ihtişamını kolektif olarak onaylama üzerindedir.

Bu, 15. yüzyılın başlarında Giotto ve ortaçağ öncüllerinden miras alınan açıklık, uyum ve kontrollü ifadeye yönelik İtalyan tercihini ve Rönesans'ın klasik güzelliğe olan yeni ilgisiyle birleştirir. İtalyan eserlerindeki sembolizm genellikle daha açık ve alegoriktir - örneğin, kırmızı serafim ve mavi kerubim, eğitilmiş izleyiciler tarafından Pseudo-Dionysius tarafından tanımlanan melek hiyerarşilerine referanslar olarak kolayca tanınırdı, tıpkı altın ışık ve bulutların sahneyi dünyevi gerçeklikten açıkça ayırması gibi.

15. yüzyıl ilerledikçe, İtalyan sanatı, kısmen Kuzey sanatından ve kısmen de kendi hümanist ortamından etkilenecek, doğalcı teknikleri ve deneysel bir ruhu hızla özümsemi. Quattrocento'nun sonlarına doğru, İtalyan müzik melekleri tasvirleri, karakteristik İtalyan zarafet duygusunu korumuş olmalarına rağmen, mekan, anatomi ve hatta müzik detayları açısından giderek daha gerçekçi hale geldi. Ünlü bir örnek, başlangıçta Roma'daki Santi Apostoli apsisinde bulunan Melozzo da Forlì'nin müzisyen meleklerinin (yaklaşık 1480) parçalı freskleri. Papa'nın çevresi için çalışan Melozzo, Mesih'in melek korolarıyla çevrili görkemli bir Yükselişini resmetti. Orijinal kompozisyon artık sadece parçalar aracılığıyla biliniyor olsa da, çağdaş anlatımlar ve hayatta kalan parçalar (şimdi Vatikan Müzeleri'nde ve başka yerlerde) Melozzo'nun yaklaşımının cesurca yenilikçi olduğunu gösteriyor.

İzleyicinin çok yukarısında meleklerin yüzdüğü yanılsamasını yaratmak için yeni mükemmelleştirilmiş doğrusal perspektif ve aşırı kısaltma tekniğini benimsedi. Bu fresk parçalarında, lavta, vielle ve tef çalan melekler, bazıları sanki gözlemci doğrudan yukarıdaki göksel müzisyenlere bakıyormuş gibi “aşağıdan yukarıya” görülen, dramatik olarak düşük bakış açılarından tasvir edilmiştir. Bu düzenek (di sotto in sù perspective olarak adlandırılır), göksel imgeleri izleyicinin alanıyla bütünleştirmek için özünde İtalyan bir çözümdü. Bir yorumda belirtildiği gibi, Melozzo “meleklerin bazılarını yeryüzünde [ayakta duran birinin] bakış açısından, [gözleri] yukarı kaldırılmış olarak... inananların bakış açısından gördüğünü hayal etti”. Etkisi, izleyiciyi kelimenin tam anlamıyla dini dramının içine çekmekti – yukarı bakıldığında, İsa'nın yükseldiği ve meleklerin müzikal övgülerle sevindiği görülecekti, sanki kilisenin tavanı cenneti ortaya çıkarmak için açılmıştı. Melozzo'nun melekleri, stil açısından, İtalya'daki olgun Rönesans stilini yansıtan bol hacim, zarif hareket ve ikna edici ışık ve gölge ile tasvir edilmiştir. Her meleğin pozu ve ifadesi dikkatlice değiştirilerek -bazıları hareketin

ortasında, dönerek veya dikkatle çalarak- “Tanrı Krallığının sevincini” yaymak için tasarlanmıştır; böylece statik sembollerden ziyade yaşayan, neşeli varlıklar hissi uyandırılır. Natüralizm dikkat çekicidir: bu melekler bağlamları olmasa neredeyse genç insan müzisyenler olabilirlerdi. Yine de eserin ikonolojisi dindarlığını korur: Melozzo'nun kompozisyonunun uyumlu düzenlemekten parlak renk paletine ve hareket ve kısaltma kullanımına kadar her yönü, sadık izleyicinin hayranlığını uyandırmak ve ruhu ilahi olana doğru yükseltmek için düzenlenmiştir.

Gerçekçiliğin (perspektif, anatomik doğruluk) manevi amaçla bütünleştirilmesi, 15. yüzyıl sonu İtalyan sanatının simgesidir. İtalya'dan bir diğer anlamlı örnek ise müzik aletlerinin kendilerinin ve nasıl çalındıklarının tasvir edilmesindeki artan doğruluktur. Daha önceki tasvirlerde (hem Kuzey hem de Güney), sanatçılar bazen aletleri genel veya stilize bir şekilde dahil etmişlerdir. Ancak, 1400'lerin sonlarına doğru, özellikle İtalyan ressam, aletlerin ve çalma tekniklerinin doğru şekilde tasvir edilmesine yakından dikkat etmeye başlamışlardı - daha geniş Rönesans natüralizmine paralel bir değişim. Müzikolog Katherine Powers tarafından yapılan bir araştırma, 1450-1530 yılları arasındaki İtalyan resimlerinde, özellikle de meleklerle tahtta oturan Madonna'nın resimlerinde, aletlerin tasvirinin “gerçekliğe sadık ve dikkatli” hale geldiğini buldu.

15. yüzyıl sonlarına gelindiğinde, İtalyan sanatında müzik ikonografisine dair yaklaşımlar önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Özellikle Giovanni Bellini gibi önde gelen Venedikli ressam, melek müzisyen figürlerini yalnızca ikonografik bir motif olarak değil, aynı zamanda müzikal gerçekliğe dayanan bir gözlemsel doğrulukla betimlemeye yönelmişlerdir. *San Giobbe Altarpiece* (yak. 1487) ve daha sonra *San Zaccaria Altarpiece* (1505) adlı eserlerinde Bellini, Meryem'in ayaklarının dibinde yer alan bir meleği lavta benzeri telli bir çalgı çalarken resmetmiştir. Bu çalgı yalnızca stilize edilmemiştir; aynı zamanda burguluk, rozet, gövde şekli gibi yapısal unsurlar, dönemin lutierlik teknikleriyle büyük ölçüde uyumludur (Boydell, 2000: 102). Meleğin çalma pozisyonu da dikkat çekici bir gerçekçilikle verilmiştir: sağ el, ses deliğine yakın bir konumda tını üretmeye hazır biçimde tasvir edilmişken, sol el ise perde tahtası üzerinde akorları doğru biçimde parmaklamaktadır.

Bu betimleme, Bellini'nin yalnızca dini figürlere değil, çalgı çalma pratiğine dair gözlemsel hassasiyetini de yansıtmaktadır (Chambers, 1993: 67).

Sanat tarihçileri, Bellini'nin betimlediği bu çalgı tutuşunun ve el pozisyonlarının, dönemin gerçek müzik pratiğiyle örtüştüğünü belirtmişlerdir (Brown, 1997: 301). Bu gözlemler, Bellini'nin ya da atölyesinin yalnızca ikonografik şemalara bağlı kalmadığını, aynı zamanda gerçek bir çalgı ve hatta muhtemelen gerçek bir çalgıcı modelinden faydalandığını

göstermektedir. Söz konusu “müzikal doğruluk” taahhüdü, İtalyan sanatında bu dönemde yaygınlaşmaya başlayan gözleme dayalı doğalcılığın ve canlı model kullanımının bir tezahürü olarak değerlendirilmelidir. Gerçekçi çalgı pozisyonları, müzikal aksiyonun sahici biçimde görselleştirilmesini sağlamış; bu durum, müziğin yalnızca alegorik değil, aynı zamanda fenomenolojik bir tema olarak ele alınmasına olanak tanımıştır.

1490’lardan kalma başka bir İtalyan sunak parçasında, göğsünde lira da braccio (erken dönem yaylı çalgı) tutan ya da pena ile lavta çalan melek figürleri yer alır. Bu figürlerin çalgıları kavrayışı ve pozisyonları yalnızca estetik değil, aynı zamanda müzikal teknik doğruluk açısından da dikkat çekicidir. Özellikle yaylı çalgıların doğru pozisyonda tutulması ve lavtanın pena ile çalınması gibi detaylar, resimlerin gerçek müzikal icra deneyimlerine dayalı olarak oluşturulduğunu düşündürmektedir. Bununla birlikte, bu figürler hâlâ melek olarak temsil edilmekte ve sokak müzisyenleriyle karıştırılmayacak derecede sembolik bir konumda durmaktadır. Yani, çalgılar gerçekçileşmiş olsa da onların ikonografik işlevi – ilahi uyumun taşıyıcısı olma – korunmaya devam etmiştir.

Bu gelişme, İtalyan resminde kuzeyli sanatçılardan alınan biçimsel etkilerin içerikle uyumlu biçimde adapte edilmesiyle açıklanabilir. Van Eyck ve van der Weyden gibi Franko-Flaman sanatçıların ayrıntıcı natüralizmi, İtalyan sanatçılarınca sadece taklit edilmemiş; aynı zamanda Rönesans’ın idealleştirici estetik anlayışıyla harmanlanarak yeniden yorumlanmıştır. Bellini’nin yapıtlarında görülen çalgı detaycılığı, kuzeyli ustaların etkisinin Venedik resim okuluna nasıl entegre edildiğini gösterir. Paula Nuttall (2004: 163), bu tür etkilerin özellikle Venedik ve Milano gibi kuzeye daha açık bölgelerde daha güçlü hissedildiğini vurgular.

Bu eğilimin bir başka örneği, Leonardo da Vinci’nin 1490’larda oluşturduğu *Virgin of the Rocks* (Kayalıklar Bakiresi) adlı sunak parçasıdır. Bu eserin yan panellerinde, Leonardo’nun işbirlikçileri olan Ambrogio de Predis ve muhtemelen onun etkisi altındaki diğer ressam tarafından boyanmış iki melek müzisyen figürü yer alır. Figürlerden biri lavta, diğeri ise yaylı bir çalgı çalmaktadır. Bu kompozisyonda da çalgılar son derece dikkatli ve doğru anatomik pozisyonlarda sunulmuştur. Müziksel ikonografi, burada yalnızca sembolik değil, aynı zamanda empatik bir anlam taşır: ilahi uyum, maddi dünyanın estetik kusursuzluğu ile birleşerek temsil edilmektedir.

Özetle, 15. yüzyılın son çeyreğinde İtalyan sanatında müzik ikonografisinin giderek daha gözlemsel ve teknik açıdan doğru hale geldiği gözlemlenmektedir. Bu gelişme, kuzey Avrupa sanatının etkilerinin yalnızca biçimsel düzeyde değil, aynı zamanda konusal yaklaşımlar açısından da İtalyan resmine entegre edildiğini gösterir. İtalyan sanatçıları, Franko-Flaman natüralizmini benimserken, bunu klasik idealizmin estetik kodlarıyla uyumlu hâle

getirmiş; müziği ise yalnızca sembolik bir unsur olarak değil, aynı zamanda görsel gerçekliğin bir parçası olarak da işlemeye başlamışlardır.

Bu Milanolu melekler, duruşları ve güzellikleri bakımından klasiktir, ancak enstrümanlarını ikna edici bir aşinalıkla tutarlar; sanat tarihçileri, aksi takdirde idealize edilen bu melek figürlerinin doğalcı işlenmesinde görülen “Leonardo'nun etkisine” özellikle dikkat çekerler

Böylece, 1500'e gelindiğinde, İtalyan sanatı, Kuzey'in yaptığı gibi, deneysel gözlemi manevi temsil ile birleştirmişti, ancak her bölge farklı yollarla gelmişti.

Üslup farklılıklarına rağmen, 15. yüzyılda hem Franko-Flaman hem de İtalyan ressam, müzik ikonografisini ortak bir teolojik amaca hizmet etmek üzere kullandılar: müziği, ibadet ve göksel âlem hakkındaki düşünceleri iletmek için görsel bir araç olarak değerlendirdiler. Ortaçağ Hristiyan düşüncesinde müzik, *musica mundana* kavramıyla Tanrı'nın yaratılışındaki düzenin ve armoninin sembolü olarak kabul edilmekteydi (Hammerstein, 1974: 15). Bu düşünceye göre müzik, dünyevi ve ilahi olan arasında bir köprüydü. Meleklerin sonsuz övgüsü, yeryüzündeki ayinlerle birleşerek cennet ile dünya arasındaki litürjik sürekliliği temsil ediyordu (Page, 1997: 112).

Franko-Flaman sanatında bu görüş, sunak resimlerinde açıkça yansıtılmıştır. Jan van Eyck'in *Ghent Altarpiece* adlı başyapıtında yer alan melek korusu, dönemin çok sesli müzik anlayışının ve ilahi ayin pratiğinin idealize edilmiş bir yansıması olarak yorumlanabilir. Bu melekler, dönemin koro üyelerine ait kıyafetlerle tasvir edilmiştir ve önlerinde açık duran nota kitapları ile doğrudan litürjik uygulamalara gönderme yapmaktadır (Kemper, 2009: 87). Van Eyck'in “MELOS DEO LAUS” gibi yazıtlar ve zemindeki IHS monogramı gibi detayları resme dâhil etmesi, görsel anlatıyı açıkça Eucharistic ayine bağlar. Alt panelde yer alan Agnus Dei tasviriyle birleştiğinde, tüm kompozisyon bir “Cennetteki Ayin” sahnesi olarak okunur (Lane, 1984: 43).

Aynı şekilde, İtalyan sanatında da müziksel sahneler güçlü teolojik anlamlar taşır. Fra Angelico'nun *Diriliş* sahnesindeki dans eden figürler ve çalgıcı melekler, Mezmurlar 149:3'teki “Dans ederek O'nun adını övsünler; tef ve lirle O'na övgüler söylesinler” ayetini doğrudan resmeder. Aynı zamanda Mezmurlar 150'deki enstrüman kataloğuna da görsel karşılıklar sunar (Lipton, 1999: 109). Melek müzisyen figürleri ayrıca Meryem'in Göğe Kabulü, Taç Giydirilişi, Doğuş sahneleri ve Son Yargı gibi İncil'e dayalı sahnelerde belirir ve ikonografik olarak hem göksel onuru, hem kurtuluşun sevincini hem de ilahi adaletin çağrısını simgeler (Leach, 2001: 94).

Franko-Flaman geleneğinde bu tür sahneler sıklıkla teologlarla iş birliği içinde hazırlanır, her detay öğretisel bir işlev taşırdı. Müzik aletlerinin gerçekçi betimlenmesi, yalnızca tür doğruluğuna değil, aynı zamanda ilahi düzenin dünyevi izdüşümüne işaret ederdi (Seebass, 1986: 42). Böylelikle izleyiciye, bildikleri ibadet şekillerinin cennette karşılığı olduğuna dair bir güvence sunulmuş olurdu.

İtalyan Rönesans sanatı, özellikle fresk döngüleri aracılığıyla didaktik (öğretici) bir işlev üstlenmiş, müzik temsilleri bu işlevin görsel bir aracı olarak kullanılmıştır. Aziz figürlerinin müzik eşliğinde betimlendiği fresk sahneleri, izleyiciye hem ilahi ödülleri hem de dünyevi bir aziz yaşamının getirdiği erdemleri öğretmeyi amaçlamıştır (Nagel, 1995: 203). Açık sembolizm bu noktada merkezi bir rol oynamıştır. Örneğin, serafim ve kerubim gibi meleklerin ikonografik renk kodlarıyla tanımlanması veya Mezmurlar'da adı geçen çalgılarla donatılmış meleklerin tasviri, mesajın doğrudan ve erişilebilir biçimde sunulmasını sağlamıştır. Bu yönüyle İtalyan ikonografisi, Kuzey'deki (Franko-Flaman) daha entelektüel ve sembolik çözümlemeye dayalı imgelerden ayrılmaktadır (Baxandall, 1972: 43).

Bununla birlikte, İtalyan sanatında da incelikli ikonografik göndermeler mevcuttu. Özellikle 15. yüzyılın sonlarına doğru, müzisyen olarak tasvir edilen *putti* figürleri (Cupid benzeri çocuk melekler), hem ilahi sevgi hem de müzikal uyum fikrine gönderme yapan çok katmanlı semboller olarak kullanılmıştır (Wind, 1958: 131). Bu figürler, klasik mitolojiden türetilen imgelerin (örneğin Orpheus veya Harmonia) Hristiyan sembolizmiyle harmanlandığı bir ikonografik evrenin parçasıydı. Bu tür alegorik imgeler, hümanist etkilerin yoğunlaştığı 16. yüzyılda daha belirginleşmekle birlikte, kökenleri 15. yüzyıldaki fresklerde izlenebilmektedir (Hall, 2008: 89).

Her iki gelenekte de müzik, göksel mutluluğun ve kozmik düzenin temsili olarak görülmüştür. Melek eşliğinde yapılan müzik temsili, izleyiciye “bu sahne cennete ait bir andır” mesajını iletmiştir. Farklılıklar, bu mesajın sunum biçiminde ortaya çıkar: Franko-Flaman bir eser, Madonna ve Çocuk sahnesinde taşınabilir bir org çalan meleği gerçekçi ayrıntılarla resmedebilirken, bu orgun boruları Kutsal Ruh'un sembolü ya da litürjik bağlamda Meryem'in Kilise'yle özdeşliğinin göstergesi olarak yorumlanabilir (Lane, 1984: 65). Aynı sahnenin İtalyan yorumu ise, daha samimi bir atmosferde lavta çalan bir meleği gösterebilir. Bu lavta, çalgı-mekanik yapısının ötesinde, uyumlu biçimde akort edilerek anne, çocuk ve ilahi plan arasındaki kozmik düzeni temsil eder (Boydell, 2000: 108).

Her iki durumda da, izleyici hem tanıdık görsel unsurları hem de ilahi düzene ilişkin daha derin göndermeleri okuyabilir. Özellikle eğitilmiş izleyiciler veya sahnenin teolojik

yönlerine dair vaazla bilgilendirilen cemaat üyeleri, tüm yaratılışın —sanat, müzik ve ikonografi dahil— Tanrı’yı övmek üzere kurgulandığını sezebilir (Seebass, 1986: 41).

Franko-Flaman ve İtalyan sanatındaki müzik ikonografisi, yalnızca teolojik veya sembolik bağlamlarda değil, aynı zamanda üslup ve mekânsal anlayış açısından da dikkat çekici ayrımlar sergiler. Bu ayrımlar, özellikle uzamın temsili, anlatının kurgulanışı ve figüratif gerçekçilik bakımından gözlemlenebilir. Kuzey Rönesansı ressamaları, özellikle Jan van Eyck ve Hans Memling gibi ustalar, mikroskobik ayrıntılarla donatılmış, yüzey gerçekçiliği yoğun imgeler üretmişlerdir. Çoğu zaman bu sahneler, sıkışık ama ayrıntılı gotik alanlara yerleştirilmiştir. Bu tarz, “yığılmış alan” olarak tanımlanan üst üste bindirilmiş mimari ve figürel organizasyonları da kapsar (Panofsky, 1953: 145).

İtalyan sanatında ise özellikle 1420’lerden sonra doğrusal perspektifin keşfiyle birlikte, sahneler daha doğallıkla yerleştirilen mekânsal derinliklere kavuşmuştur. Bu teknik, meleklerin gökyüzünde süzülmesi veya sahne içinde gerçekçi bir zemin üzerinde konumlanması gibi anlatıya yön veren kompozisyonları mümkün kılmıştır (Baxandall, 1972: 53). Giovanni Bellini’nin *San Giobbe Altarpiece* adlı eserinde müzikal melekler, apsis içerisinde doğal gün ışığıyla aydınlanan mekânsal bir düzen içerisinde yerleştirilmiş, ışığın melek ve çalgı üzerindeki etkisi fiziksel ve sembolik düzeyde hissedilmiştir (Boydell, 2000: 108).

Gerçekçilik ve idealizasyon karşıtlığı, bölgesel estetik anlayışları ortaya koyan bir başka önemli farktır. Van Eyck’in melek figürleri bireyselleştirilmiş yüz hatları, doku detayları ve hatta fiziksel olarak ağırlık hissi veren biçimleriyle izleyiciye neredeyse insani varlıklar olarak yansıtılmıştır. Bu figürlerde, gerçeklik algısı, kutsallığın önüne geçecek kadar baskındır (Chatelet, 1990: 87). Buna karşın, Fra Angelico ve Melozzo da Forlì gibi İtalyan ressamalar, müzik yapan melekleri idealize edilmiş beden yapıları, dingin yüz ifadeleri ve estetik oranlarla betimleyerek ilahi olanla görsel uyumu öne çıkarmışlardır (Hall, 2008: 174).

Bu ikonografik farklar yalnızca figür düzeyinde kalmamış, aynı zamanda ışık ve renk kullanımına da yansımıştır. Kuzeyli sanatçılar, yağlı boyanın teknik potansiyelinden yararlanarak ışık geçişlerini ve yüzey dokularını son derece ustalıkla betimlemişlerdir. Van Eyck’in *Ghent Altarpiece*’inde yer alan meleklerin metal org boruları, brokar giysileri ve mücevher tonları, ışığın nesneler üzerindeki etkisini neredeyse fotoğrafik gerçeklikle gösterir (Seidel, 1991: 52). Bu durum, izleyiciyi hem estetik hem teolojik düzeyde içine çeken bir atmosfer yaratır.

İtalyan Rönesansı’nda ise, başta altın varak ve düz tonlar hâkimken, yüzyılın sonlarına doğru ışığın hacimsel etkisini veren *chiaroscuro* tekniği ile yağlı boya kullanımı yaygınlaşmıştır. Bellini’nin ışığı mekânla bütünleştirme becerisi, *San Giobbe Altarpiece*’de

doğrudan gözlemlenebilir: Yarı kubbeli apsisten gelen ışık, melek müzisyenleri hem fiziki hem teolojik olarak “ilahi ışıkla” buluşturur (Nagel, 1995: 211).

Sonuç olarak, Franko-Flaman eserleri çoğu zaman sembolik yoğunluğu olan, çok katmanlı sahneler sunarken, İtalyan sanatçılar mekânsal tutarlılık, ideal güzellik ve anlatının zamansal belirginliği ile dini sahneleri organize etmişlerdir. Her iki gelenek, müziği sadece estetik bir unsur olarak değil, teolojik düzenin ve ilahi plana katılımın görsel bir formu olarak ele almış; bunu da kendi bölgesel teknik ve kültürel duyarlılıkları ile harmanlamıştır.

Belki de bu gelenekleri karşılaştırmamızın en içgörülü yönlerinden biri, izleyicinin bu imgelerle nasıl etkileşime girmesi gerektiğini anlamaktır. Sonuç olarak, bu eserler sanat uğruna sanat üretimi değil, doğrudan ibadet ve tefekkürü yönlendirmek amacıyla yaratılmıştır. Bu görsel anlatılar, dua, meditasyon ve manevi yükselişe rehberlik eden birer araç olarak sunulmuşlardır. Özellikle sunak resimleri ve ilahilerle bezeli ayin kitapları, izleyiciyle sanatsal değil, teolojik ve duygusal düzlemde bir ilişki kurmayı hedeflemiştir.

Franko-Flaman geleneği, izleyiciyi resmin içine çekmek için genellikle samimi ve ayrıntılara dayalı bir strateji benimsemiştir. Bu eserlerde bağışçı portrelerinin yer alması, hem dönemin sipariş yapısını yansıtır hem de izleyici için bir tür yönlendirme sunar. Dindar bir şekilde diz çökmüş ve kutsal sahneyi huşu içinde izleyen bağışçı figür, gerçek izleyici için ideal bir davranış modeli oluşturur. Erwin Panofsky’nin belirttiği gibi, bu figürler izleyiciye görsel bir “rol modeli” sunar ve resme dahil olma çağrısı yapar (Panofsky, 1953: 143).

Aynı şekilde, aşırı gerçekçi ayrıntılarla bezenmiş sahneler -özenle boyanmış çiçekler, müzik aletleri, litürjik objeler- izleyiciyi hem görsel hem de zihinsel olarak etkiler. Bu kadar ayrıntılı işlenmiş melek müzisyenler, izleyicinin zihninde gerçek kilise müziğini çağrıştırabilir. Böylece görsel deneyim, işitsel bir hafızaya bağlanarak izleyicinin manevi durumunu yükseltebilir. Panofsky bu durumu, resimdeki gerçekçiliğin yalnızca estetik değil, aynı zamanda derin bir sembolik işlev üstlendiğini savunarak açıklamıştır: sıradan nesnelerin sembole dönüşmesi, tefekkür eden bir gözlemcinin kademeli olarak daha derin anlamları keşfetmesine olanak tanır (Panofsky, 1955: 175).

Bu görsel stratejiler, özellikle geç Ortaçağ Kuzey Avrupa’sında yaygın olan *Devotio Moderna* hareketiyle büyük bir uyum içindedir. Bu hareket, bireysel iç gözlem ve kişisel dua pratiklerini ön plana çıkarmış ve ibadet deneyimini özelleştirmiştir. Kuzeyli sanatçılar, izleyicinin sabırlı, dikkatli ve dindar bakışını ödüllendiren zengin ayrıntılarla yüklü kompozisyonlar oluşturmuşlardır (Huizinga, 1924/1996: 190).

Buna karşın İtalyan sanatında izleyiciyle etkileşim, daha çok mekânsal ve duygusal araçlarla kurulmuştur. Lineer perspektifin kullanımı, izleyicinin sahnenin bir parçasıymış gibi

hissetmesini sağlar. Örneğin Melozzo da Forlì'nin *Yükseliş* freski, izleyiciyi adeta cennete bakıyormuş gibi konumlandırır; figürlerin yukarıya doğru bakışı veya izleyiciye yönlendirilmiş jestleri, katılımcı bir tefekkür deneyimi sunar (Meiss, 1970: 54). Aynı şekilde, Piero della Francesca'nın *The Brera Madonna* veya Perugino'nun *Delivery of the Keys* gibi eserleri, izleyiciye rasyonel ve kutsal olarak düzenlenmiş bir mekânda yer alma hissi verir.

İtalyan sanatında sıklıkla kullanılan doğrudan göz teması da bu etkileşimi güçlendirir. Melek ya da aziz figürü, bilinçli olarak izleyiciye bakarak varlığını kabul eder ve böylece izleyiciyi kutsal anlatıya dahil eder. Bu uygulama, Alberti gibi sanat teorisyenlerinin “gözle iletişim” ve “retorik davet” olarak tanımladığı görsel retorik ilkeleriyle örtüşür (Alberti, *De pictura*, 1435).

Ayrıca, İtalyan sanatında güzellik bir ibadet aracıdır. Bellini'nin *San Giobbe Altarpiece*'inde olduğu gibi, müzik çalan bir meleğin huzurlu ve simetrik düzenlenmiş sahnesi, izleyicinin iç huzurunu yansıtacak şekilde tasarlanmıştır. Rönesans piskoposu Gabriele Paleotti'nin savunduğu gibi, kutsal imgelerin güzelliği duyuları memnun ederek ruhu Tanrı'ya yöneltebilir (Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre*, 1582: 68).

Franko-Flaman sanatı izleyiciyi kutsalın içine çekmek için somut ayrıntılar, mecazlar ve bağışçı figürlerini kullanırken; İtalyan sanatı izleyiciyi mekânsal ve duygusal bir düzlemde yükseltmeye çalışır. İki gelenek, farklı araçlarla da olsa aynı amacı güder: kutsal olanı erişilebilir kılmak ve izleyiciyi ibadete dâhil etmek. Bir Burgonya dükü, diz çöken bağışçının yerine kendini koyarken; bir Floransalı izleyici, Meryem'in Göğe Kabulü sahnesindeki meleklerle hayali olarak birlikte sevinir. Her iki durumda da izleyici, sanatın pasif bir gözlemcisi değil, aktif bir tefekkür ortağı haline gelir.

Panofsky ve Diğer Akademisyenlerin Etkisi: Bu eserleri karşılaştırmalı olarak analiz ederken, kaçınılmaz olarak Panofsky ve diğerleri tarafından öncülük edilen sanat tarihi kavramlarından yararlanıyoruz, ancak bunu ölçülü bir şekilde yaptık ve odak noktasını sanat eserlerinin kendilerine çevirdik. Panofsky'nin yöntemi - ön-ikonografik tanımlamadan (kelimenin tam anlamıyla tasvir edilen) ikonografik analize (motiflerin geleneksel anlamı) ve ikonolojik yorumlamaya (içsel anlam veya kültürel önem) geçiş - yaklaşımımıza rehberlik etti

Melek müzisyenlerin varlığını belirledik (ikonografi), Kuzey ve İtalyan geleneklerinin onları nasıl tasvir ettiğini ve hangi sembolleri taşıdıklarını karşılaştırdık (ikonografik analiz) ve ardından bu farklılıkların farklı manevi ve sanatsal kültürler hakkında ne ortaya koyduğunu yorumladık (ikonoloji).

Panofsky'nin Kuzey sanatının gizli sembolizmi hakkındaki özel tezi özellikle alakalı olduğunu kanıtladı: örneğin, bir van Eyck resminin neredeyse gizli anlamlar içeren bir metin

gibi “okunabileceğini” gördük, bu fikir büyük ölçüde Panofsky'nin Erken Hollandalı ustaları okumasından kaynaklanıyor

Aynı zamanda, Panofsky'den sonraki akademisyenler anlayışımızı genişlettiler. Örneğin, Stanley Boorman (Ghent Altarpiece analizinde alıntılanmıştır) gibi müzikologlar polifoninin gerçekçi tasviri ve izleyiciler üzerindeki etkisi hakkında fikir verdiler. Elisabeth Dhanens ve Till-Holger Borchert gibi sanat tarihçileri Kuzey resimlerini yakından incelediler ve Kuzey sanatının sanat ve müziği kaynaştırmasına ilişkin ikonolojik yorumumuzu zenginleştiren teknik ve ifade inceliklerine (örneğin melek şarkıcıların ses kısmına göre farklılaştırılması) dikkat çektiler. Benzer şekilde, Emanuel Winternitz, Howard Mayer Brown ve yukarıda adı geçen Katherine Powers gibi müzik ikonografisi alanındaki bilim insanlarının çalışmaları, enstrüman tasvirlerinin gerçek müzik pratiği ve alegoriyle nasıl ilişkili olduğunu aydınlatmıştır. Örneğin Powers'ın araştırması, İtalyan ressamların 15. yüzyılın sonlarında gerçek müzik performansını (enstrümanlarda doğru parmaklamaya kadar) giderek daha fazla yansıttığını gösterdi ve bu da o zamana kadar sembolik ve gerçek olanın görsel sanatta güçlü bir şekilde birleştiğini öne sürdü. Bu birleşme daha geniş bir kültürel fenomen olarak görülebilir: İnancın hizmetinde gerçeği (gerçeklik) ve güzelliği (uyum) birleştirme Rönesans ideali.

Sonuç olarak, 15. yüzyıl Franko-Flaman ve İtalyan sanatının müzik ikonografisini karşılaştırdığımızda, benzerlikler ve farklılıklardan oluşan zengin bir dokuyla karşılaşırız. Her iki gelenek de temel bir temayı paylaşır: ilahi düzen ve göksel övgü için bir metafor olarak müzik. Hem Kuzey'deki hem de Güney'deki melek müzisyenler, cennetin uyumunu, İncil'deki “Nefes alan her şey Rab'bi övsün” öğüdünün gerçekleşmesini simgeler. Yine de, her bölge bu temayı kendi tonunda “bir araya getirdi”. Flaman sanatçılar, kesin gerçekçilikleri ve sembolik ayrıntı sevgileriyle, dünyevi kilise ile göksel saray arasındaki sınırın neredeyse ortadan kalktığı imgeler yarattılar - melekler, izleyicilerin elle tutulur şekilde tanıdığı ve bu tanımada manevi anlam bulduğu bir ayinin parçası haline geldiler. İdealize edilmiş güzellik ve mekansal yanılsama konusundaki yetenekleriyle İtalyan sanatçılar, izleyicinin sıradanlıktan yükseltildiği, dönüştürülmüş bir gerçekliğe tanık olmaya davet edildiği imgeler yarattılar - kişi cennetin uyumlu bir vizyonuna adım atıyor ve duygusal olarak ona özlem duyuyor. İkonografik motifler (melekler, enstrümanlar, müzik notaları, şarkı söyleme ve çalma jestleri) her iki bağlamda da hemen hemen aynıdır, ancak ikonolojik okuma (bu motiflerin nihayetinde iletildiği şey) bölgesel bağlamın anlaşılmasıyla zenginleşir: Kuzey eserleri mistik enkarnasyonu (dünyevi olandaki ilahi olanı) vurgularken, İtalyan eserleri aşkın yükselişi (dünyevi olanın ilahi olana yükseltilmesi) vurgular.

Bütünleştirici bir “dördüncü bölüm” olarak bu karşılaştırmalı çalışma, önceki bölgesel çalışmaların ana temalarını bir araya getirerek ve metodolojik yaklaşımların (ikonografi/ikonoloji) ve teorik perspektiflerin (Panofskian ve ötesi) sanatı nasıl açıklayabileceğini vurgulayarak kendi başına duruyor. Franko-Flaman ve İtalyan müzik ikonografisini yan yana inceleyerek, Rönesans sanatçılarının Alpler'in kuzeyinde ve güneyinde tarif edilemez olanı, cennetin sesini nasıl görselleştirdiklerine dair daha derin bir takdir kazanıyoruz. Bunu, benzersiz sanatsal dillerini yansıtan şekillerde yaptılar - biri sembollerin ve gerçekçiliğin ayrıntılı polifonisinde, diğeri perspektif ve ideal formun büyük senfonisinde - ancak nihayetinde her ikisi de sanat, müzik ve teolojinin güçlü bir birleşimini başardı. Bu resimlerde ve fresklerde, 15. yüzyıldaki ve günümüzdeki izleyici, göksel müziği neredeyse “duyabilir” ve bağlılık korosuna katılmaya davet edilir, her gelenek aynı yüce hedefe kendi nüanslı yolunu sunar. Bu tür eserler yalnızca sanatçıların ustalığının ve Rönesans kültürünün zenginliğinin kanıtı değil, aynı zamanda Tanrı'nın yüce ihtişamına yönelik, görme ve sesi, madde ve ruhu harmanlayan kalıcı görsel ilahilerdir.

SONUÇ

Bu çalışma, 15. yüzyılda Avrupa sanatının iki büyük eksenini olan Franko-Flaman ve İtalyan resim gelenekleri arasındaki ikonografik ve estetik etkileşimleri, özellikle müzik temsili üzerinden analiz etmeyi amaçlamış; görsel sanatlar ile müziğin ilişkisini derinlemesine irdelleyerek sanat tarihine ve müzikolojiye disiplinlerarası bir katkı sunmuştur. Tezin başlıca çıkış noktası, müzik ikonografisinin yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda belirli bir teolojik, kültürel ve ideolojik inşanın taşıyıcısı olduğunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda, resimde müzik temsillerinin gelişimi, yalnızca teknik veya süsleme kaygılarının değil, aynı zamanda izleyiciyi yönlendirme, kutsal olanla dünyevi olan arasında aracı bir anlatı kurma ve sembolik anlam katmanlarını inşa etme gibi çoklu işlevleri barındırmaktadır.

İnceleme boyunca belirli sanatçılara ve eserlerine odaklanılarak yapılan karşılaştırmalı analizler, iki bölgesel okul arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların, yalnızca teknik değil aynı zamanda ikonolojik düzlemde de belirginleştiğini göstermiştir. Örneğin, Jan van Eyck'in *Ghent Altarpiece* adlı başyapıtında yer alan müzisyen melekler ile Giovanni Bellini'nin *San Giobbe Altarpiece*'inde görülen çalgıcı figürler arasında, biçimsel benzerlikler kadar, kompozisyonel ve teolojik niyet açısından da farklılaşmalar gözlemlenmiştir. Van Eyck'in melekleri hipergerçekçi detaylar içinde yer alırken ve çalgıların tipolojisi çağın müzikal pratiğini yansıtacak biçimde dikkatle modellenmişken; Bellini'nin figürleri daha çok armonik bir simetri yaratmak ve kutsal mekâna uygun bir alegorik atmosfer sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Bu tür ayrımlar, iki sanat geleneğinin müziğe nasıl baktığını ve onu hangi amaçlarla resmettiğini anlamamıza olanak tanır.

Franko-Flaman resmi, özellikle Burgonya çevresinde gelişen bir realizm anlayışı çerçevesinde, müziği maddi dünyanın bir parçası olarak kavramsallaştırırken; İtalyan resmi ise müziği daha çok göksel düzenin bir temsili, manevi yükselişin bir aracı olarak konumlandırmıştır. Bu bağlamda, Kuzey'deki temsil dili daha çok gözlemci ve tanıklık edici bir düzlemde işlerken, Güney'deki sanatçılar müziği soyut bir kavramın maddi temsili olarak, idealize edilmiş bir estetik form içinde sunar. Bu farklılık yalnızca resmedilen enstrümanların niteliğinde ya da çalgıcı figürlerin duruşlarında değil, aynı zamanda resmin tüm kompozisyonuna sinmiş olan ritim ve hareket anlayışında da kendini gösterir.

Çalışmanın bir diğer önemli boyutu, ikonografik okumaların yalnızca betimleme düzeyinde kalmayıp ikonolojik derinliğe ulaşmasıdır. Bu çerçevede Panofsky'nin üç aşamalı yöntemi rehber olarak kullanılmış; ön-ikonografik düzeyde biçimsel öğelerin, ikonografik düzeyde geleneksel sembollerin ve ikonolojik düzeyde ise çağın dünya görüşünün ve zihniyet tarihinin çözümlenmesine olanak sağlanmıştır. Örneğin, Piero della Francesca'nın *La Natività*

tablosundaki çalgılı meleklerin duruşları, yalnızca bir müzikal aktiviteyi betimlemez; aynı zamanda Tanrı'nın yeryüzündeki tezahürüne eşlik eden kozmik uyumu da simgeler. Bu tür detaylar, yalnızca görsel estetik değil, derin bir teolojik anlatının da taşıyıcısıdır.

Geniş çaplı eser taraması, bu dönemdeki müzik temsillerinin rastlantısal değil, oldukça bilinçli ve düzenli bir ikonografik stratejiyle üretildiğini ortaya koymuştur. Özellikle İtalyan sanatında yer alan çalgılı melek figürleri, çoğunlukla lineer perspektif anlayışıyla bütünleştirilmiş mimari düzenlerin merkezine yerleştirilmiş ve böylece müziğin göksel kaynağına işaret edilmiştir. Kuzey sanatında ise bu figürlerin yerleşimi çoğunlukla daha serbest ve natüralist bir düzenle gerçekleşir; bu da izleyicide daha sahici bir duysal etki bırakmayı hedefler. Her iki yaklaşım da kendi içsel tutarlılığına sahip olmakla birlikte, müziğin temsilinde izleyici algısını yönlendirme gücüne sahiptir.

Tezin ilerleyen bölümlerinde karşılaştırmalı analizler daha da derinleştirilmiş; örneğin Hugo van der Goes'un *Portinari Altarpiece*'inde yer alan melek figürlerinin giysileri, duruşları ve yüz ifadeleri ile Fra Angelico'nun eserlerindeki melek ikonografisi arasındaki farklar detaylı biçimde yorumlanmıştır. Van der Goes'un melekleri, çalgılarına yoğunlaşmış, içe dönük ve huşu dolu ifadelerle sunulurken; Angelico'nun figürleri daha çok seyirciye dönük, tanıklık eden ve yönlendiren bir rol üstlenir. Bu farklılıklar sadece ikonografik değil, aynı zamanda işlevseldir: biri ibadet anının içsel derinliğini sergilerken, diğeri bu derinliği seyirciye aktarma görevini üstlenir.

Bu noktada, müzik ikonografisinin sadece görsel bir gelenek değil, aynı zamanda dönemlerarası bir bilgi taşıyıcısı olduğu gerçeği de vurgulanmalıdır. Resimlerde yer alan çalgılar, yalnızca sanatsal bir süsleme değil, döneminin müzik kültürünü belgeleyen ve çoğu zaman yazılı müzik belgelerinden daha kalıcı olan görsel tanıklıklardır. Bu bağlamda, portatif org, vielle, harpsikord, psalterion ve arpanın tasvir ediliş biçimi, hem Kuzey hem de Güney Avrupa'da farklı tını ideallerine ve litürjik uygulamalara işaret eder.

Sanat eserlerinde müziğin bu şekilde temsili, yalnızca ikonografik bir tema değil; aynı zamanda dönemin *musica mundana* – *musica humana* – *musica instrumentalis* üçlemesinin görsel yansıması olarak da değerlendirilmelidir. Boethius'tan beri Batı düşüncesinde müzik, evrenin düzeniyle insanın içsel ahengi arasında kurulan kutsal bir bağın ifadesidir. Bu bağlamda, Van Eyck'in *Ghent Altarpiece*'inde olduğu gibi, iki melek korosunun karşılıklı yerleştirildiği ve her bir çalgının ayrıntılarıyla işlendiği sahneler, sadece ilahi övgüyü değil, aynı zamanda evrensel düzenin armonik yapısını da görselleştirir. Bu anlayış, özellikle Franko-Flaman ressamlar tarafından hem detaycılıkla hem de teolojik yoğunlukla yüklü biçimde işlenmiştir.

Tezin önemli katkılarından biri, ikonografi ile organolojiyi birleştirerek resimlerdeki çalgıların tipolojisi ve çağdaş müzik pratikleriyle örtüşme derecesini analiz etmesidir. Yapılan karşılaştırmalar, örneğin Bellini'nin *San Zaccaria Altarpiece*'indeki portatif org tasviri ile aynı yüzyılda İtalya'da kullanılan orgların yapısal çizimleri arasında dikkat çekici benzerlikleri ortaya koymuştur. Bu tür eşleşmeler, yalnızca estetik tercihleri değil, aynı zamanda dönemin müzik üretim ve tüketim koşullarını anlamak açısından da önemlidir. Sanatçılar, müzik aletlerini temsili biçimde değil, gerçekçi ve dönemin çalgı yapım pratiklerine sadık kalarak resmetmişlerdir. Bu da söz konusu eserleri sadece ikonografik değil, aynı zamanda etnomüzikolojik belge olarak değerlendirmemizi mümkün kılar.

Tüm bu karşılaştırmalar ve analizler, tezin temel varsayımını doğrular niteliktedir: 15. yüzyıl boyunca müzik temsilleri, yalnızca süsleyici değil, aynı zamanda didaktik, teolojik ve kültürel aktarım araçları olarak işlev görmüştür. Bu anlamda, müzik ikonografisinin hem Kuzey Avrupa'da hem de İtalya'da farklı temsilleri bulunsa da, bu temsillerin ortak bir zihniyetin ürünü olduğu, yani müziği kutsallıkla özdeşleştiren, onu duyu ötesi bir bağlamda anlamlandıran bir düşünce yapısının yansıması olduğu açıktır. Müziğin melek figürleri aracılığıyla tanrısal düzene eklenmesi, yalnızca sanatsal bir motif değil, dönemin ilahiyat anlayışının da açık bir tezahürüdür.

Bu bağlamda, tezin belki de en önemli sonuçlarından biri, görsel polifoni kavramını önermesidir. Tıpkı müzikteki çok seslilik gibi, 15. yüzyıl resminde de farklı temsillerin, figürlerin ve ikonografik katmanların bir araya gelerek bir anlam armonisi oluşturduğu görülmektedir. Van der Weyden'in *Virgin and Child with Saints* adlı eserindeki sessizlik ve sükûnetin ima ettiği içsel müzik, Fra Filippo Lippi'nin madonna tasvirlerinde somut çalgı imgelerine dönüşür. Her iki yaklaşımda da resim, bir tür işitsel evrenin kapısını aralar.

Ayrıca tezin önemli bir katkısı da, bu tür müziksel temsillerin yalnızca litürjik ortama değil, aynı zamanda kolektif bilinçteki estetik anlayışa da hizmet ettiğini göstermesidir. Özellikle mecaz farklarına dikkat çekilmiştir: altar panoları, duvar freskleri, elyazmaları ve vitraylar gibi farklı sanat formlarında müziğin temsili, sadece mekâna değil, izleyici kitlesine göre de değişkenlik gösterir. Bir katedralin apsisinde yer alan büyük boyutlu bir altar resmi ile özel bir şapelde kullanılan küçük boyutlu bir diptik, hem çalgıların temsili hem de figürlerin tavrı bakımından farklı ikonografik stratejiler geliştirir.

Tüm bu veriler ışığında, tez aynı zamanda literatürde sıkça dile getirilen “Flaman realizmi” ile “İtalyan idealizmi” arasındaki farkı yalnızca formel düzeyde değil, duyuşal ve zihinsel algı modelleri üzerinden açıklamayı hedeflemiştir. Flaman sanatçıların yoğun yüzey ayrıntısı ve dokusal gerçekliğe yükledikleri anlam, sadece gözlemciyi büyülemekle kalmaz;

aynı zamanda ilahi düzene dair mikroskobik bir bakış sunar. Buna karşın, İtalyan sanatçılar için kutsallık daha çok geometrik düzen, altın oran ve kompozisyonel simetri ile ifade edilir. Bu ayırım, müzik ikonografisinde de açıkça kendini gösterir: biri doğayı kutsal olanın yansıması olarak sunarken, diğeri kutsalı yeryüzüne indirerek onu estetik formda temsil eder.

Son olarak, bu araştırma yalnızca tarihsel veriler sunmakla kalmayıp, günümüz müzik ikonografisi çalışmalarına metodolojik bir örnek de teşkil etmektedir. Görsel sanatlar ile müzik tarihi arasında kurulan bu analitik köprü, hem sanat tarihçileri hem de müzikologlar için karşılıklı bir açılım yaratmaktadır. Özellikle litürjik ikonografi ile sesli ritüel arasında kurulan bağın görsel kodlarla çözümlenmesi, yeni kuşak araştırmacılar için disiplinlerarası bir model ortaya koymuştur. Bu model, yalnızca Batı Hristiyan sanatıyla sınırlı kalmamalı; Bizans, Ermeni, Osmanlı minyatürleri, hatta İslam sanatında yer alan soyut müzik temsilleriyle birlikte düşünülmelidir. Böylece ikonografi, hem Batılı hem Doğulu sanat gelenekleri arasında ortak bir müzikal semantik alanın izini sürebilir.

Elbette bu tezin bazı sınırlılıkları da mevcuttur. Öncelikle, inceleme yalnızca 15. yüzyıla sınırlandırılmıştır. Oysa müzik ikonografisi 14. yüzyıldan itibaren ciddi bir çeşitlilik kazanmış; özellikle 16. yüzyılda Maniyerist sanatla birlikte farklı anlam katmanlarına evrilmiştir. Bu nedenle, söz konusu yüzyılın sınırları ötesine geçmek, mevcut tespitlerin tarihsel derinliğini genişletmek adına değerli olabilir. Ayrıca bazı birincil kaynaklara yalnızca dijital kopyalar aracılığıyla erişilmiş; bu durum özellikle pigment kullanımı, altın varak uygulamaları ve yüzey dokusu gibi teknik unsurların tam çözümlemesini sınırlamıştır.

Buna rağmen, tez çalışmasının ulaştığı sonuçlar, yalnızca döneme değil, aynı zamanda disiplinler arası analiz biçimlerine de katkı sunar niteliktedir. Görsel kültür ile işitsel kültür arasındaki ilişkiyi resim sanatı üzerinden okuma girişimi, çağdaş sanat felsefesi, algı teorileri ve müzik estetiği gibi alanlara da ilham verebilir. Müzik yalnızca duyulan bir sanat değil, aynı zamanda temsil edilen, idealize edilen, kutsallaştırılan ve zaman zaman da dünyevileştirilen bir kavramdır. Resim ise bu temsilin görünür kılındığı, biçimlendirildiği ve simgeleştirildiği en güçlü araçlardan biridir.

Sonuç olarak bu çalışma, 15. yüzyıl Avrupa'sında müzik ikonografisinin yalnızca bir süsleme unsuru değil; aynı zamanda bir bilgi biçimi, bir teolojik formülasyon ve bir kültürel aktarım aracı olarak işlev gördüğünü göstermiştir. Sanat tarihine ve müzik tarihine dair birçok söylemi bir araya getiren bu inceleme, hem dönemin sanatsal üretimini hem de müziğin toplumsal tahayyülünü yeniden düşünmemizi sağlamıştır. Flaman ve İtalyan gelenekleri arasında kurulan bu ikonografik diyalog, sadece geçmişin estetik anlayışını değil, aynı zamanda bugün sanatın çok sesliliğini nasıl kavrayabileceğimize dair ipuçları da sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ackerman, J. S. (1961). *The architecture of Michelangelo*. London: Zwemmer.
- Murray, P. ve Murray, L. (1998). *A dictionary of art and artists* (rev.). London: Penguin Books.
- Ainsworth, M. (1998). *Filippino Lippi: The mystical marriage of Saint Catherine*. New York: Metropolitan Museum of Art, s. 112.
- Ainsworth, M. W. (1998). *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Alberti, L. B. (1435). *De pictura*.
- Alexander, J. J. G. (1992). *Medieval illuminators and their methods of work*. New Haven: Yale University Press.
- Apel, W. (1958). *The notation of polyphonic music, 900–1600* (5. baskı). Cambridge, MA: Mediaeval Academy of America.
- Arnade, P. (2008). *Begging and Protestant preaching: Urban religion in the era of the Dutch revolt*. Ithaca: Cornell University Press.
- Atasoy, N. (2001). *İslam'da sanat ve estetik*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Avery-Quash, S., & Llewellyn, S. (2022). Piero della Francesca and British art: “That unfinished Adoration in the National Gallery has produced many descendants in our times!”. *The British Art Journal*, 23(2), 3–15.
- Backman, C. R. (2003). *The worlds of medieval Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- Baldassarre, A. (1998). Music, painting, and domestic life: Hortense de Beauharnais in Arenenberg. *Music in Art*, 23(1/2), 49–61. <https://www.jstor.org/stable/41561903>
- Baldassarre, A. (2000). Reflections on methods and methodology in music iconography. *Music in Art*, 25(1/2), 33–38. <https://www.jstor.org/stable/41818358>
- Baldassarre, A. (2008). Music iconography: What is it all about? Some remarks and considerations with a selected bibliography. *Ictus: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, 9(2), 55–95.
- Baldassarre, A. (2010). The jester of musicology, or the place and function of music iconography in institutions of higher education. *Music in Art*, 35(1/2), 9–35. <https://www.jstor.org/stable/41818604>

Baldassarre, A. (t.y.). *Music iconography: What is it all about? Some remarks and considerations with a selected bibliography*. RIdIM-Commission Mixte.

Bambach, C. (1999). *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: Theory and practice, 1300–1600*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barbera, G. (2005). *Antonello da Messina: Sicily's Renaissance master* (K. Christiansen & A. Bayer katkılılarıyla, L. Jenkins, çev.). New York, NY: Metropolitan Museum of Art; New Haven, CT: Yale University Press.

Baxandall, M. (1972). *Painting and experience in fifteenth century Italy: A primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press.

Bauman, J. (1986). *Hans Memling: The mystic marriage of Saint Catherine*. London: National Gallery Publications, s. 45.

Bergeron, K. (1998). *Decadent enchantments: The revival of Gregorian chant at Solesmes*. Berkeley: University of California Press.

Berrie, B. H. (2010). *Artists' pigments: A handbook of their history and characteristics*. Washington, DC: National Gallery of Art.

Berrie, B. H. (2010). *Science and the secrets of art: Materials, instruments, and techniques*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

Beyhan, H. C. (2020). Bir başyapıtın yeniden keşfi: Gent Altar Panosu restorasyon projesi. *Sanat Dergisi*, 35, 130–152. <https://orcid.org/0000-0002-2166-3634>

Belting, H. (1994). *Likeness and presence: A history of the image before the era of art*. Chicago: University of Chicago Press.

Binski, P. (2004). *Becket's crown: Art and imagination in Gothic England 1170–1300*. New Haven: Yale University Press.

Blench, R. (2018). Identifying popular musical instruments in the iconography and archaeology in the Medieval and Renaissance period in Europe. *The Art of the Poor in the Late Middle Ages and Renaissance*. <https://warburg.sas.ac.uk>

Blum, C. (1969). *The iconography of music in Northern Renaissance art*. Chicago: University of Chicago Press, s. 78.

Blunt, A. (1973). *Art and architecture in Italy, 1600–1750*. Harmondsworth: Penguin.

Boczowska, A. (1977). Studies in the iconology of Hieronymus Bosch's triptych *The Garden of Earthly Delights*. *Oud Holland*, 91(4), 188–200.

Bomford, D., Kirby, J., Leighton, J., & Roy, A. (2004). *Art in the making: Italian painting before 1400*. London: National Gallery Publications.

- Boorman, S. (1989). The Ghent Altarpiece – Choirs of Angels. *Early Music*, 17(2), 201–210.
- Borchert, T.-H. (2005). *The age of Van Eyck: The Mediterranean world and early Netherlandish painting 1430–1530*. London: Thames & Hudson.
- Boydell & Brewer. (2020). *Late medieval Italian art and its contexts*. Woodbridge: Boydell Press.
- Boydell, B. (2000). *Music and paintings in the Venetian Renaissance*. London: Routledge.
- Boynton, S., & Reilly, D. (Ed.). (2011). *Resounding images: Medieval intersections of art, music, and sound*. Turnhout: Brepols.
- Brook, B. S., Downes, E. O. D., & Solkema, S. V. (Ed.). (1972). *Perspectives in musicology*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Brown, H. M., & Lascelle, J. (1972). *Musical iconography: A manual for cataloguing musical subjects in Western art before 1800*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Buckley, A. (1998). Music iconography and the semiotics of visual representation. *Music in Art*, 23(1/2), 5–10. <https://www.jstor.org/stable/41561898>
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Middle Ages and Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company.
- Burke, P. (1998). *The European Renaissance: Centres and peripheries*. Oxford: Blackwell.
- Butler, K., & Bassler, S. (Ed.). (2019). *Music, myth and story in medieval and early modern culture*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Cachia, P. ve Watt, W. M. (2021). *Endülüs tarihi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Campbell, L. (1998). *The fifteenth century Netherlandish paintings*. National Gallery Publications.
- Cantor, N. F. (1993). *The civilization of the Middle Ages: A completely revised and expanded edition of Medieval history, the life and death of a civilization*. Harper Perennial.
- Caviness, M. H. (1993). *Art in the medieval West and its audience*. Variorum.
- Chatelet, A. (1990). *Early Dutch painting: Painting in the Northern Netherlands in the fifteenth century*. Rizzoli.
- Cecchini, I. (2016). *Going South: The space for Flemish art dealers in seventeenth-century Northern Italy*. Brepols Publishers.
- Cennini, C. (2004). *The craftsman's handbook: Il libro dell'arte* (D. V. Thompson, Çev.). Dover Publications. (Orijinal eser yaklaşık 1400).

- Cheikh, N. M. (2004). *Arapların gözüyle Bizans*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Cheeke, S. (2011). Browning, Renaissance painting, and the problem of Raphael. *Victorian Poetry*, 49(4), 437–461. <https://doi.org/10.1353/vp.2011.0026>
- Cheeke, S. (2011). Regional identity in medieval Italian art. *Journal of Medieval Art History*, 12(4), 437–442.
- Christiansen, K. ve Weppelmann, S. (2006). *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian painting*. The Metropolitan Museum of Art.
- Crocker, R. ve Hiley, D. (Ed.). (1990). *The new Oxford history of music: The early Middle Ages to 1300* (2. baskı, Cilt II). New York: Oxford University Press.
- Cole, A. (1995). *Virtue and magnificence: Art of the Italian Renaissance courts*. Harry N. Abrams.
- Cole, M. (1996). *Leonardo, Michelangelo, and the art of the Renaissance*. New York: HarperCollins.
- Cole, B. (2015). *A concise history of art: From Giotto to Cézanne*. Thames & Hudson.
- Connell, W. J. (1994). Review of *The Renaissance in national context* by R. Porter ve M. Teich. *The Journal of Interdisciplinary History*, 24(4), 696–698. <https://www.jstor.org/stable/205638>
- Covi, D. A. (1963). Lettering in fifteenth century Florentine painting. *The Art Bulletin*, 45(1), 1–17. <https://www.jstor.org/stable/3048051>
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve ikonografi* (3. bs.). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Curta, F. (2024). *Medieval Italy: The Middle Ages (ca. 500–1300)*. Florida University Press.
- Çelikli, Z. (2021). İkonolojik ve ikonografik metot (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Vize Ödevi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- De Ghetaldi, K. (2016). *From egg to oil: The early development of oil painting during the Quattrocento* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Delaware.
- Delevoy, R. L. (1963). *Early Flemish painting*. New York: McGraw-Hill Book Company, Inc.
- Deuchler, F. (1973). *Gothic art* (1st ed.). Universe Books
- De Vries, J. (2006). *The Low Countries in early modern times*. Cambridge University Press.
- Di Bacco, G. (1994). Review by Giuliano Di Bacco. *Music & Letters*, 75(1), 66–68.
- Diebold, J. (1910). *Laudate Dominum in organo, Op. 105*. Regensburg: Eugen Feuchtinger.

Dr. Jörn Günther Rare Books AG. (2024). *Catalogue 2024: Rare books and illuminated manuscripts* (I. Nettekoven, M. Castaño, S. Ö. Strådal ve N. Domeisen, Ed.; H. Günther ve O. Abächerli, Diz.; M. Ruggi ve M. Herzog, Fotoğraf). Abächerli Media AG. <https://www.guenther-rarebooks.com> ISBN 978-3-9526075-0-3

Duke, A. C. (2003). *Reformation and revolt in the Low Countries*. Bloomsbury Academic.

Eco, U. (2014). *Ortaçağ: Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar* (L. Tonguç Basmacı, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Edgerton, S. Y. (1975). *The Renaissance rediscovery of linear perspective*. New York: Basic Books.

Elsner, J. ve Lorenz, K. (2012). The genesis of iconology. *Critical Inquiry*, 38(3), 483–512.

Frankl, P. (2000). *Gothic architecture*. Yale University Press.

Freedberg, D. (2016). The fear of art: How censorship becomes iconoclasm. *Social Research*, 83(1), 55–77. <https://doi.org/10.1353/sor.2016.0019>

Freedberg, D. (1984). *The power of images: Studies in the history and theory of response*. University of Chicago Press.

Friedman, J. B. ve Wegmann, J. M. (1998). *Medieval iconography: A research guide*. New York: Garland Publishing.

Genç, Ö. (2022). *Ortaçağ Avrupası: Sosyal, kültürel ve ekonomik hayat*. İstanbul: Kronik Kitap.

Gibson, W. S. (1973). The Garden of Earthly Delights by Hieronymus Bosch: The iconography of the central panel. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)*, 24, 1–26.

Goffen, R. (1997). *Titian's women*. Yale University Press.

Goffen, R. (1989). *Giovanni Bellini*. New Haven: Yale University Press.

Gombrich, E. H. (1995). *The story of art* (16. baskı). Phaidon Press.

Haggh, B. (1996). Foundations or institutions? On bringing the Middle Ages into the history of medieval music. *International Musicological Society*, 68(2), 87–128.

Hall, J. (1974). *Dictionary of subjects and symbols in art*. London: John Murray.

Hall, J. (2008). *Dictionary of subjects and symbols in art*. Harper & Row.

Hamburger, J. (1998). *The visual and the visionary: Art and female spirituality in late medieval Germany*. Zone Books.

Hammerstein, R. (1974). *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. Wilhelm Fink Verlag.

- Harbison, C. (1995). *Jan van Eyck: The play of realism*. Reaktion Books.
- Harline, C. ve Put, E. (2002). *A bishop's tale: Mathias Hovius among his flock in seventeenth-century Flanders*. Yale University Press.
- Hartt, F. ve Wilkins, D. G. (2011). *History of Italian Renaissance art: Painting, sculpture, architecture* (7. baskı). Pearson.
- Hartt, F. (1994). *History of Italian Renaissance art*. London: Thames and Hudson.
- Hazlitt, W. C. (1900). *The Venetian Republic: Its rise, its growth, and its fall 421–1797*. London: Adam and Charles Black.
- Hiley, D. (1993). *Western plainchant: A handbook*. Oxford University Press.
- Hoffman, M. A. II. (2017). *The occult Renaissance church of Rome*. Independent History and Research.
- Holfstatter, H. H. (1968). *Art of the Middle Ages*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Holsinger, B. W. (2001). *Music, body, and desire in medieval culture*. Stanford University Press.
- Honour, H. ve Fleming, J. (2009). *A world history of art* (7. baskı). Laurence King Publishing.
- Hope, C. (1981). Isabella d'Este and the combat of love and chastity. F. W. Kent ve P. Simons (Ed.), *Patronage in the Renaissance* (ss. 293–343). Princeton University Press.
- Huizinga, J. (1996). *The autumn of the Middle Ages* (R. J. Payton ve U. Mammitzsch, Çev.). University of Chicago Press. (Orijinal eser 1919'da yayımlandı)
- Huse, N., & Wolters, W. (1990). *The Art of Renaissance Venice: Architecture, Sculpture, and Painting, 1460–1590* (E. Jephcott, Trans.). University of Chicago Press.
- Humfrey, P. (1995). *The altarpiece in Renaissance Venice*. Yale University Press.
- Hourihane, C. (Ed.). (2000). *Gothic: Art for England 1400–1547*. Princeton University Press.
- Hourihane, C. (Ed.). (2017). *The Routledge companion to medieval iconography*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315298375>
- Huse, N. ve Wolters, W. (1990). *The art of Renaissance Venice: Architecture, sculpture, and painting, 1460–1590* (Venedig: Die Kunst der Renaissance'den çev.). University of Chicago Press.
- Ilchman, F., Scholten, F. ve Valhouli, K. (2005). *Techniques of the early modern painters*. New York: Oxford University Press.
- İpşiroğlu, M. Ş. (1994). *Sanat tarihimizde araştırmalar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- James, S. N. (2005). Review of *The Northern Renaissance*, by J. C. Smith. *The Sixteenth Century Journal*, 36(4), 1207–1208. <http://www.jstor.org/stable/20477664>
- Jeffrey, D. L. (1992). *People of the Book: Christian identity and literary culture*. Eerdmans Publishing.
- Kemper, D. (2009). Music and meaning in the Ghent Altarpiece. *Imago Musicae*, 22, 75–94.
- Kavaler, E. M. (2006). Renaissance Gothic: Pictures of geometry and narratives of ornament. *Art History*, 29(1), 1–24. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2006.00480.x>
- Kemp, M. (2006). Leonardo da Vinci's sfumato: A soft transition to naturalism. *Nature*, 443(7112), 380–381.
- Kemp, M. (2000). *The science of art: Optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press.
- Kempis, T. à. (1990). *The imitation of Christ* (W. C. Creasy, Çev.). Vintage Books.
- Kinsky, G. (Ed.). (1951). *A history of music in pictures*. New York: Dover Publications.
- Kleiner, F. S. (2016). *Gardner's art through the ages: The Western perspective* (15. baskı). Cengage Learning.
- Kline, M. (2008). *Mathematics in Western culture*. Oxford University Press.
- Knighton, T. ve Skinner, D. (Ed.). (2020). *Music and instruments of the Middle Ages*. The Boydell Press.
- Kraaz, S. M. (2014). Music for the Queen of Heaven in early fifteenth-century Italian paintings. *Music in Art*, 39(1–2), 87–98. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/90012949>
- Kristeller, P. O. (1947). Music and learning in the early Italian Renaissance. *American Institute of Musicology Verlag Corpusmusicae*, 1(4), 255–274.
- Ladis, A. (2001). *Giotto: Architect of Form*. Penn State University Press. (s. 84–86).
- Lane, B. (1984). *The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*. Harper & Row.
- Lane, F. C. (1973). *Venice: A Maritime Republic*. Johns Hopkins University Press.
- Lane, F. C. (2013). *Venetian ships and shipbuilders of the Renaissance* (Illustrated ed.). Martino Fine Books. <https://www.worldcat.org/title/venetian-ships-and-shipbuilders-of-the-renaissance/oclc/864394455> (Orijinal çalışma 1934 yılında yayımlanmıştır.)
- Lasocki, D. (2006). The Recorder and Its Music. In T. Rowland-Jones (Ed.), *The Cambridge Companion to the Recorder* (pp. 1–24). Cambridge University Press.
- Lash, W. F. (1996). Iconography and iconology. In *The Dictionary of Art* (Vol. 15, pp. 662–664). Macmillan Publishers Limited.

- Lassetter, L. (1991). Music iconography and medieval performance practice. *College Music Symposium*, 31, 91–116. <https://www.jstor.org/stable/40374128>
- Leach, E. (2001). *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*. Cornell University Press.
- Le Goff, J. (1994). *Ortaçağ'da entelektüeller*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Le Goff, J. (2019). *Ortaçağ Batı uygarlığı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Leppert, R. D. (1979). Concert in a house: Musical iconography and musical thought. *Early Music*, 7(1), 3–17.
- Lipton, S. (1999). *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible Moralisée*. University of California Press.
- Lusanna, E. N. (2004). L'Incoronazione della Vergine di Narni: Un capolavoro restaurato. In: *Arte in Umbria*, 171–186.
- Luisi, F. (2008). Saggio sull'interpretazione della scena musicale: l'antifona mariana nella pittura umbra. In: *Ghirlandaio e l'Umbria*, 483–509.
- Marquand, A. (1914). *Luca della Robbia*. Princeton University Press.
- Martens, M., & Born, A. (2020). *The restoration of the Ghent Altarpiece: Technical examination, conservation and reconstruction*. Ghent University Press.
- Matthew, L., & Berrie, B. H. (2010). 'Memoria de colori che bisognino torre a Vinetia': Venice as a centre for the purchase of painters' colours. In J. Kirby, S. Nash, & M. Cannon (Eds.), *Trade in artists' materials: Markets and commerce in Europe to 1700* (pp. 245–252). Archetype Publications.
- McRae, K. D. (1986). *Conflict and Compromise in Multilingual Societies: Belgium*. Wilfrid Laurier University Press.
- Medley, M. (2017). *Gothic architecture*. Thames & Hudson.
- Meiss, M. (1970). *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton University Press.
- Müller, M. E. (Ed.). (2014). *The use of models in medieval book painting: Introduction*. Cambridge Scholars Publishing.
- Munro, J. H. (2003). The medieval origins of the financial revolution: Usury, rentes, and negotiability. *The International History Review*, 25(3), 505–562. <http://www.jstor.org/stable/40109398>
- Munro, J. H. (2003). Medieval Woollens: Textiles, Technology, and Organization. In D. Jenkins (Ed.), *The Cambridge History of Western Textiles* (Vol. 1, pp. 228–324). Cambridge University Press.

- Nagel, A. (1995). *Michelangelo and the Reform of Art*. Cambridge University Press.
- North, M. (1990). The Influence of the Northern Renaissance on Venetian Art. *Art History*, 13(1), 25–42.
- Norwich, J. J. (1982). *A History of Venice*. Alfred A. Knopf.
- Nuttall, P. (2004). *From Flanders to Florence: The impact of Netherlandish painting, 1400–1500*. Yale University Press.
- Pacini, B. (2019). *Navigating the canals: Making and moving Venetian Renaissance paintings* (Doktora tezi). University of Warwick, Department of History of Art.
- Pacini, F. (2019). *Monitoring geohazards using on-demand and systematic services on ESA's geohazards exploitation platform*. ESA Publications.
- Page, C. (1997). *The Christian West and Its Singers: The First Thousand Years*. Yale University Press.
- Paleotti, G. (1582). *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*.
- Pacht, O. (2003). *Van Eyck and the founders of Early Netherlandish painting* (M. Schmidt-Dengler, Ed.; D. Britt, Trans.). Harvey Miller Publishers.
- Panofsky, E. (1939). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. Oxford University Press. (Reprinted 1972, Icon Editions, Westview Press).
- Panofsky, E. (1951). *Gothic architecture and scholasticism*. Meridian Books.
- Panofsky, E. (1953). *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character* (Vol. 1). Harvard University Press. (Icon Ed. reprint, Harper & Row, 1971).
- Panofsky, E. (1982). *Meaning in the visual arts*. Phoenix Edition, The University of Chicago Press. (Original work published 1955).
- Panofsky, E. (1991). *Perspective as symbolic form*. Zone Books.
- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve ikonoloji: Renaissance sanatının incelenmesine giriş* (E. Akyürek, Çev.). AFA Yayıncılık. (Original work: *Meaning in the Visual Arts* (1955), pp. 26–54).
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları: Rönesans sanatında insancıl temalar* (O. Düz, Çev.). Pinhan Yayıncılık. (Original work published 1939).
- Partridge, L. (1996). *The Renaissance in Rome, 1400–1600*. Calmann & King Ltd.
- Patton, P. A., & Fernandez, C. A. (Eds.). (2022). *Iconography beyond the crossroads: Image, meaning, and method in medieval art*. The Pennsylvania State University Press. <https://lccn.loc.gov/2021056606>
- Pearson, A. (2017). *Envisioning Gender in Burgundian Devotional Art: 1350–1530*. Routledge.

- Pestell, R. (1987). Medieval art and the performance of Medieval music. *Early Music*, 15(1), 56–61, 63–68.
- Pettersson, R. (2018). Jan van Eyck and the Ghent Altarpieces. *Journal of Visual Literacy*, 37(3), 213–229. <https://doi.org/10.1080/1051144X.2018.1535925>
- Pettersson, R. (2018). Jan van Eyck and the Ghent Altarpiece. *Journal of Visual Literacy*, 37(3), 1–17. <https://doi.org/10.1080/1051144X.2018.1532675>
- Philippot, P. (1996). Restoration from a Cultural Perspective. In N. Stanley Price (Ed.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*.
- Pietrini, S. (2017). The parody of musical instruments in medieval iconography. *Revista de Iconografia Musical*, 12(1), 87–107.
- Pizzorusso, A. (2020). Geological accuracy in Giotto's paintings. *Geology Today*, 36(6), 427–432.
- Power, E. (2021). *Ortaçağ İnsanları*. Kronik Kitap.
- Radke, G. (2014). *Musical Instruments in Renaissance Paintings*. Mandragora Edizioni.
- Rasmussen, M. (1970). *Music iconography: A manual for cataloging musical subjects in western art before 1800*. Harvard University Press.
- Renaissance. (1993). *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 5, 245–264. The University of Chicago Press on behalf of Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies.
- Rice, J. A. (2022). *Saint Cecilia in the Renaissance: The Emergence of a Musical Icon*. University of Chicago Press.
- Ridderbos, B. (2005). *Hans Memling: Essays*. Ghent: Ludion.
- Ridderbos, B., Van Veen, H., & Van Buren, A. (2004). *Early Netherlandish paintings: Rediscovery, reception and research* (eBook ed.). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789048505227>
- Ruccius, A. (2014). The history of musical iconography and the influence of art history: Pictures as sources and interpreters of musical history. In R. Bod, J. Maat, & T. Weststeijn (Eds.), *The making of the humanities: Volume III: The modern humanities* (pp. 637–654). Amsterdam University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt12877vs.29>
- Sadie, S. (Ed.). (1980). *The new Grove dictionary of music and musicians* (6th ed., Vol. 18). MacMillan.
- Sachs, C. (1960). Primitive and Medieval Music: A Parallel. *Journal of the American Musicological Society*, 13(1/3), 43–49.

Saraçoğlu, H. (2019). *Ortaöğretim müzik derslerinde müzikal ikonografinin kullanılabilirliğinin, öğrenci davranışları ve öğretmen görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi* (Yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı).

Schaus, G. P. (2002). [Review of the book *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, by B. Cohen]. *Phoenix*, 56(3/4), 383–386. <https://doi.org/10.2307/1192570>

Schiller, G. (1971). *Iconography of Christian Art: Vol. II*. Lund Humphries.

Seddik, S. A. M. (2019). *Italian Renaissance painting: Perspective and artistic style*. Independently published.

Seddik, M. E. (2019). Gombrich and “Pictures that follow with their eyes.” *Journal of Visual Culture Studies*, 11(2), 44–48.

Seebass, T. (1980). Music iconography and the interpretation of images. In H. L. Kessler & M. S. Simpson (Eds.), *Pictorial narrative in antiquity and the Middle Ages* (pp. 169–185). National Gallery of Art.

Seebass, T. (1986). Methodological Problems in Music Iconography. *Imago Musicae*, 3, 39–47.

Seebass, T. (2001). Iconography. In S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 12). London: Macmillan.

Seidel, L. (1991). Jan van Eyck's *Ghent Altarpiece*: Reading the Text. *The Art Bulletin*, 73(3), 441–464.

Silver, L. (2006). *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*. University of Pennsylvania Press.

Silver, L., & Smith, J. C. (Eds.). (2010). *The essential Dürer*. University of Pennsylvania Press.

Simons, P. (1985). *Portraiture and patronage in Quattrocento Florence: With special reference to the Tornabuoni and their chapel in S. Maria Novella* (Doktora tezi, University of Melbourne). University of Melbourne Repository. <https://hdl.handle.net/...>

Smith, J. M. H. (2015). *Roma'dan Sonra Avrupa*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Smarthistory. (n.d.). Introduction to iconographic analysis. Retrieved from <https://smarthistory.org/introduction-iconographic-analysis/>

Stephard, T., & Leonard, A. (Eds.). (2014). *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. Routledge.

Snyder, J. (1985). *Northern Renaissance Art*. Harry N. Abrams.

- Tanilli, S. (2005). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Tansuğ, S. (1995). *Çağdaş Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2004). *Sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980). Hong Kong, London: McMillan Publishers.
- Treitler, L. (2003). *With voice and pen: Coming to know medieval song and how it was made*. Oxford University Press.
- Tırpan, E. (2021). [Makale başlığı buraya gelecek]. *ASOS Journal*, (112), 280–293. <https://doi.org/10.29228/ASOS.48217>
- Tsonev, K. (1974). *Tehnologia na izyaştните izkustva*. Sofya: İzdatelstvo nauka i izkustvo.
- Tükel, U., & Yüzgüller Arsal, S. (2014). *Sözden imgeye: Batı sanatında ikonografi*. Kabalcı Yayıncılık.
- Uspenskij, B. (n.d.). *The composition of the Ghent Altarpiece (Divine and Human Perspectives)*. National Research University “Higher School of Economics”, Moscow.
- Venable, B. (2008). The *Iconologia*: Helping art students understand allegory. *Art Education*, 61(3), 15–21. <https://www.jstor.org/stable/27696292>
- Vernet, J. (1999). *Avrupa İslam’a Neler Borçlu*. İstanbul: Say Yayınları.
- White, J. (1967). *Art and Architecture in Italy, 1250–1400*. Penguin Books.
- White, J. (1993). *The birth and rebirth of pictorial space*. London: Faber and Faber.
- Williams, P. (2003). *The Organ in Western Culture: 750–1250*. Cambridge University Press.
- Wils, L. (2009). *National Movements in Belgium: From the Nineteenth Century to Today*. Leuven University Press.
- Wind, E. (1958). *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Penguin Books.
- Winternitz, E. (1977). Images as records for the history of music. *RIdIM/RCMI Newsletter*, 2(2), 5–9. <https://www.jstor.org/stable/41604751>
- Winternitz, E. (1979). *Musical instruments and their symbolism in Western art*. Yale University Press.
- Wollheim, R. (1987). *Painting as an Art*. Princeton University Press.
- Yenigeldi, M. (2024). Hieronymus Bosch’un *Dünyevi Zevkler Bahçesi* triptiğindeki hayvan imgeleri. *Sanat Yazıları*, 51, 456–473. <https://doi.org/10.61742/sanatyazilari.1516192>
- Young, L. (2011). The rise of the sentient musical instrument: A study of Hieronymus Bosch’s musical instruments and their dissonant revolution. Bard College’s Stevenson Library.

Zorzi, A. (2000). *Giovanni Bellini*. Skira.

Görsel Kaynaklar (Web)

1. MyArtPrints. (n.d.). Retrieved June 10, 2025, from <https://www.myartprints.co.uk/cgi-bin/mapcu>
2. <https://smarthistory.org/introduction-iconographic-analysis/>
3. <https://arthistoryteachingresources.org/lessons/italian-renaissance-art-1400-1600/>
4. <https://www.worldhistory.org/article/1628/colour--technique-in-renaissance-painting/>
5. <https://www.italian-renaissance-art.com/Oil-Painting.html>
6. <https://www.myartprints.co.uk/cgi-bin/mapcu>
7. <https://www.artchive.com/artwork/san-giobbe-altarpiece-detail-of-music-making-angels-giovanni-bellini-1480/>
8. <https://thebass.org/art/the-coronation-of-the-virgin/>
9. <https://www.oceansbridge.com/shop/artists/g/ghi-giz/ghirlandaio-domenico/coronation-of-the-virgin>
10. <https://www.wikiart.org/en/domenico-ghirlandaio/the-coronation-of-the-virgin>
11. <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/early-renaissance1/painting-in-florence/v/renaissance-masterpiece-nearly-lost-in-war>
12. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-della-francesca-the-nativity>
13. <https://clostertovaneyck.kikirpa.be>
14. <https://www.npr.org/2010/12/25/132283848/is-this-the-worlds-most-coveted-painting>
15. https://www.wga.hu/html_m/m/memling/2middle2/13john.html
16. <https://smarthistory.org/van-der-goes-portinari/>
17. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:The Garden of Earthly Delights by Bosch High Resolution.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:The_Garden_of_Earthly_Delights_by_Bosch_High_Resolution.jpg)
18. <https://earlymusicmuse.com/bosch2/>
19. <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/dunyevevi-zevkler-bahcesi-hieronimus-bosch/333613>
20. <https://artsandculture.google.com/story/7wVxWr3bFEsk8Q?hl=tr>
21. <https://www.thomann.de/blog/en/hieronimus-boschs-butt-music>

EKLER

Laudate Dominum in Organo

Originalkompositionen

hervorragender Orgelkomponisten der Gegenwart

für den Gottesdienst

und zur Übung in Lehrerseminarien, Musikschulen etc.

herausgegeben von

Johannes Diebold,

Königl. Musikdirektor und Erzb. Orgelbauinspektor.

Op. 105.

Preis geheftet M. 5.— no.

Preis gebunden M. 6.20 no.

Copyright 1910 by Eugen Feuchtinger in Regensburg.

Eigentum des Verlegers für alle Länder.

1911.

Verlag von Eugen Feuchtinger in Regensburg.

Zu beziehen:

In Amerika durch:

J. Fischer & Bro, New York,
7, Bible House, 4th Avenue.

In England durch:

Breitkopf & Härtel, London W.,
54, Great Marlborough Street.

Per l'Italia:

F. Zoccola, Torino.

E. F. 1259.

S: Ehrwürden, dem hochgeehrten Herrn FR. OTTO, Schuldirektor, hochachtungsvoll gewidmet.

No.1. Fest-Präludium

(für Orgel oder Harmonium).

Josef Latzelsberger.

Allegro maestoso. Mit vollem Werke und Pedal-Coppel.

fff
*Ped. *)*
dopp. Ped.
ritard.
Ped.
dopp. Ped.

*) Finger- und Fußsatz gelten nur für Orgel.

Laudate Dominum in Organo.

Verlag von Eugen Feuchtinger in Regensburg.

E. F. 1259

Copyright 1910 by Eugen Feuchtinger in Regensburg.

Original-Choral.

First system of the musical score. The treble clef staff contains a melody with a 4-measure rest at the beginning, followed by eighth and quarter notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The instruction *senza Ped.* is written below the bass staff. Fingering numbers 1, 2, and 3 are visible above the treble staff.

Second system of the musical score. The treble clef staff continues the melody with chords and single notes. The bass clef staff continues the accompaniment. The instruction *con Ped.* is written below the bass staff. Fingering numbers 1, 2, and 3 are visible above the treble staff.

Third system of the musical score. The treble clef staff continues the melody with chords and single notes. The bass clef staff continues the accompaniment. Fingering numbers 1, 2, and 3 are visible above the treble staff.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass clef staff continues the accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are visible above the treble staff.

ÖZGEÇMİŞ

SOYADI ADI: Bakır, Seda

UYRUĞU: T.C.

DOĞUM TARİHİ/ YERİ:

MEDENİ HALİ:

TELEFON NUMARASI:

E-POSTA:

EĞİTİM

Ortaokul- Lise: 09/1993-06/2001 Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyolonsel- Trombon Bölümü.

Lisans: 09/2002–06/2007 Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı.

Yüksek Lisans: 02/2017 – 03/ 2020 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Genel Müzikoloji.

Doktora: 02/2021 - 08/ 2025 Akdeniz Üniversitesi Akdeniz Ortaçağ Araştırmaları Anabilim Dalı Doktora Programı.

İŞ DENEYİMİ

2007–2019 Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Müzikoloji Bölümü

Lise:

Müzik Tarihi (11 ve 12. Sınıf)

Çalgı Bilgisi (11 ve 12. Sınıf)

2007 – 2020

Lisans:

Müzik Ekolleri (III- IV-V.dönemler)

Dünya Müzik Edebiyatı (I-II-III-IV. dönemler)

Türk Müzik Tarihi (I- II- III- IV. dönemler)

Çalgı Bilgisi ve Tarihi (III- IV.dönemler)

Müzikal Pedagoji (I-II- III- IV.dönemler)

*2007 yılından 2020 Ekim ayına kadar ders saat ücretli olarak çalışmıştır.

YABANCI DİLLER

İngilizce:

İngilizce (Orta)

Lehçe:

Osmanlıca (Orta)

YAYINLAR:

Orta Çağ Troubadour Şarkı Sözlerinde Başlıca Temalar: Bernart de Ventadorn örneği

Online Journal of Music Sciences, 2025, 10(2), 248-260

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1659881>

ENDÜLÜS’TE MÜSLÜMAN, HİRİSTİYAN, YAHUDİ MÜZİK KÜLTÜRLERİNİN
GELİŞİMİ VE MÜZİK TÜRLERİ

Yayın Tarihi / Date Published: 27.03.2025

DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1630124>

e-ISSN : 2792-0178

Seminer/ Panel/ Sempozyumlar:

24-26/ 04/ 2019 “Edebiyatta Sembolizm: Maurice Maeterlinck ve Sembolizm Opera İlişkisi” 5. Dil, Kültür ve Edebiyat Sempozyumu. Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü (BİLDİRİ SUNUMU VE TAM METİN).

17/04/2018 “Mevlevilikte Sema Geleneği ve Günümüzde Uygulama Fakları” 4. Dil, Kültür ve Edebiyat Sempozyumu. Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü (BİLDİRİ SUNUMU VE TAM METİN).

13/01/2018 “Rusya’da Ulusalcılık Akımı ve Rus Beşleri” M.S.G.S.Ü. Devlet Konservatuarı Seminer dersi Sunumu.

27/10/2017 “Rusya’da Ulusalcılık Akımı ve Rus Beşleri” 2. Uluslararası İletişim, Edebiyat, Müzik ve Sanat Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar Sempozyumu (BİLDİRİ SUNUMU VE ÖZET METİN).

17/01/2009 “Bugün Toplum ve Müzik” tartışmalar zincirinde “Müzik Alanında Basın İlişkileri-Basın danışmanlığı-Halkla İlişkiler” (Katılımcı).

20/09/2008 Müzikoloji Platformu “Bugün, Toplum ve Müzik” Tartışmalar Zinciri -4 (Raportör ve Konuşmacı).

19/4/2008 Müzikoloji Platformu “Bugün, Toplum ve Müzik” Tartışmalar Zinciri -2 (Düzenleme Kurulu Üyesi).

09/3/2007 “Doğumunun 100. Yılında Ahmet Adnan Saygun Sempozyumu” /Nilüfer Belediyesi/Bursa (Düzenleme Kurulu Üyesi ve Raportör).

19/10/2005 “Türkiye’de Müzikbilimi Duayeni: “Gazimihal” Bilkent Üniversitesi/Ankara (Düzenleme Kurulu Üyesi).

08/01/2005 “Ölümünün 15. Yılında Gültekin Oransay” Bilkent Üniversitesi/Ankara (Düzenleme Kurulu Üyesi).

