

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

YENİ BİR PLASTİK DİLİN BİÇİMLENDİRME ARACI OLARAK RİCHARD
WAGNER, GUSTAV MAHLER, ARNOLD SCHÖENBERG VE FAZIL SAY
BESTELERİ

Faruk ÇELİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2024

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**

**YENİ BİR PLASTİK DİLİN BİÇİMLENDİRME ARACI OLARAK RİCHARD
WAGNER, GUSTAV MAHLER, ARNOLD SCHÖENBERG VE FAZIL SAY
BESTELERİ**

Faruk ÇELİK

Danışman: Prof. Dr. Nimet KESER

Jüri Üyesi: Prof. Birnur ERALDEMİR

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Ayşe GÜLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2024

ukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu alışma, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Nimet KESER
(Danışman)

ye: Prof. Birnur ERALDEMİR

ye: Prof. Dr. Ayşe GÜLER

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen ğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../01/2024

Prof. Dr. Serap ÇABUK

Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, izelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. 30 / 01 / 2024

Faruk ÇELİK

ÖZET

YENİ BİR PLASTİK DİLİN BİÇİMLENDİRME ARACI OLARAK RİCHARD WAGNER, GUSTAV MAHLER, ARNOLD SCHÖENBERG VE FAZIL SAY BESTELERİ

Faruk ÇELİK

Yüksek Lisans Tezi, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Nimet KESER

Ocak 2024, 106 sayfa

Bu araştırmanın amacı resim ve müzik ilişkisi, müziği resmeden sanatçıların ele aldıkları yöntemlerin incelenmesi ve bu bağlamda uygulama çalışmaları yapmaktır. Sanat tarihi, resim ve müzik ilişkisinin temellerini Aristoteles'e kadar dayandırmakla birlikte en önemli kuramsal çalışmalar, Kandinsky ve Klee tarafından gerçekleştirilir. Bu çalışmaların en önemli metni Kandinsky'nin *Sanatta Tinsellik Üzerine* adlı kitabıdır. Kandinsky, bu çalışmada resim ve müzik ilişkisi üzerine çok önemli tartışmalar gerçekleştirir. Önemi tartışmalarından biri her notanın bir renge karşılık gelebileceğidir. Kandinsky kuramsal tartışmaları dışında müziği betimleme olarak tanımlayabileceğimiz resimleri de çalışmamız bakımından önemlidir. Kandinsky'nin çalışmalarından sonra resim ve müzik ilişkisi üzerine belirgin bir şekilde kuramsal tartışmalar artar ve müziği resmeden sanatçılar farklı teknik ve yöntemlerle uygulama çalışmaları gerçekleştirir.

Çalışmanın II. Bölüm'ü; filozoflar, bilimciler tarafından gerçekleştirilmiş olan resim ve müzik ilişkisinin teorik tartışmaları; müzik ve resim ilişkisi bağlamındaki çalışmalarıyla öne çıkan sanatçılar ve ilgili eserlerinden örnekleri içermektedir. Çalışmanın III. Bölüm'ü için Richard Wagner, Gustav Mahler, Arnold Schönberg ve Fazıl Say'ın bestelerinin plastik yorumlarına dayalı uygulama çalışmalarından oluşmaktadır. Bu bölüm, kişisel çalışmaların açıklanmasına dayalı olduğu için dilde de bir değişiklik gerçekleştirilmiş ve araştırmacı özne rolüne geçirilmiştir. Üçüncü şahıs zamiri kullanmanın bu çalışma bakımından nesnel ton yaratması, çalışmanın amacı bakımından bir sorun olacağından ve açıklamaları olumsuz etkileyeceğinden ilk şahıs zamiri kullanılmıştır.

Anahtar kelimeler: Resim, müzik, sanatlararası ilişki, müziğin resmi.

ABSTRACT

COMPOSITIONS OF RICHARD WAGNER, GUSTAV MAHLER, ARNOLD SCHÖENBERG AND FAZIL SAY AS A TOOL FOR FORMING A NEW PLASTIC LANGUAGE

Faruk ÇELİK

Master Thesis, Department of Arts and Crafts Education

Supervisor: Prof. Dr. Nimet KESER

January 2024, 106pages

The aim of this research is to examine the relationship between painting and music, the methods used by artists who paint music, and to conduct application studies in this context. Although art history traces the relationship between painting and music to Aristotle, the most important theoretical studies were carried out by Kandinsky and Klee. The most important text of these studies is Kandinsky's book *On Spirituality in Art*. In this work, Kandinsky makes very important discussions about the relationship between painting and music. One of the most important discussions is that each note can correspond to a color. Apart from his theoretical discussions, Kandinsky is also important in terms of working with his paintings, which we can describe as depicting music. After Kandinsky's works, theoretical discussions on the relationship between painting and music increased significantly, and artists depicting music carried out application studies with different techniques and methods.

II of the study. Section; theoretical discussions of the relationship between painting and music by philosophers and scientists; It includes artists who stand out with their works in the context of the relationship between music and painting and examples of their relevant works. III of the study. For the Department, it consists of application studies based on plastic interpretations of the compositions of Richard Wagner, Gustav Mahler, Arnold Schönberg and Fazıl Say. Since this section is based on the description of personal studies, a change in language has been made and the researcher has been placed in the subject role. Since using the third person pronoun would create an objective tone for this study, it would be a problem for the purpose of the study and would negatively affect the explanations, the first person pronoun was used.

Keywords: Painting, music, relationship between arts, the picture of music.

ÖN SÖZ

Lisans eğitimimden sonra başlamış olduğum yüksek lisans çalışmamı başarıyla tamamlamanın gururunu yaşıyorum. Bu süreçte edindiğim deneyimler, bana yeni kapılar, yeni yollar açacağına inancım çok güçlü. Şu an bu yolda olmaktan büyük mutluluk duyuyorum. Bu tezi yüksek lisans sürecine sığdırmak pekala yanlış olur, ancak bu süreçte deneyimlediğim ve öğrendiğim şeylerin toplamını, bu zaman dilimde kazandım. Okuduğum kitaplar, öğrendiklerim ve deneyimlediklerim bir bütün olarak hayatımı biçimlendiriyor. Bu oluşumda dönüm noktalarımı daha anlamlı hale getiren, takıldığım engellerde her zaman yanımda gördüğüm ve desteklerini her zaman sezdiren, bir akademik kimliği kazandırmanın yanında resim yapma sürecime büyük bir değişim yaşatan, hocam, Prof. Dr. Nimet Keser'e teşekkür ederim.

Hayatın gerçekliğini bir sanatçı bakışıyla kazandıran ve lisans sürecimde önemli bir yere sahip olan Öğr. Gör. Cem Demir'e, tez çalışmamın olgunlaşmasında bilgi ve tecrübeleriyle katkıda bulunan Prof. Birnur Eraldemir ve Prof. Dr. Ayşe Güler hocalarıma, tez sürecimin ötesinde bana her zaman iyi gelen hayatımda önemli bir yere sahip olan çok değerli arkadaşım İnan Özyıldız'a, gerek akademik anlamda gerek bu sürecin motivasyonu anlamında destek veren Songül Dünder ve Saime Say'a, çalışmalarına her zaman destek veren ve her anlamda yanımda hissettiğim aileme, teşekkür ederim.

Faruk ÇELİK

25 Ocak 2024

Not: Bu tez Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından SYL-2021-1312 proje koduyla desteklenmiştir.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER LİSTESİ	ix

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem	1
1.2. Araştırmanın Amacı	4
1.3. Araştırmanın Önemi	5
1.4. Sınırlılıklar	5
1.5. Araştırmanın Yöntemi	5

BÖLÜM II

RESİM VE MÜZİK SANATLARININ İLİŞKİSİNE DAİR KURAMSAL TARTIŞMALAR

2.1. Müzik-Resim İlişkisinde Kuramsal Tartışmalar	12
2.2. Müziği Resmetmek	23

BÖLÜM III

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

3.1. Uygulama Çalışmalarının Dayandığı Kuramsal Araştırmalar	62
3.2. Richard Wagner'in Eserlerinin Resimsel Yorumları	66
3.3. Arnold Schönberg'in Eserlerinin Resimsel Yorumları	75
3.4. Fazıl Say'ın Eserlerinin Resimsel Yorumları	87
3.5. Gustav Mahler'in Eserlerinin Resimsel Yorumları	90

BÖLÜM IV
SONUÇ

KAYNAKÇA.....	101
----------------------	------------



GÖRSELLER LİSTESİ

	Sayfa
Görsel 1. Baude Cordier, Belle, Bonne, Sage, Kağıt üzerine kalem, 469 × 538 cm, ykış.1385.....	8
Görsel 2. Parmagianino, Uzun Boyunlu Meryem, Tuval üzerine yağlı boya, 1534-1540	8
Görsel 3. Gri ölçek - Arcimboldo'nun not yazışmaları	10
Görsel 4. Nicolas Poussin, Sabine Kadınlarına Tecavüz, Tuval üzerine yağlı boya, 398,8 × 515.6 cm, 1637-1638.	11
Görsel 5. Marchel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, Tuval üzerine yağlı boya, 147 x 89,2 cm, 1912.....	13
Görsel 6. Wassily Kandinsky, Kompozisyon II, Tuval üzerine yağlı boya, 97,5x130,5 cm, 1910,.	20
Görsel 7. James Abbott McNeill Whistler, Symphony in White No. III, Tuval üzerine yağlı boya, 51.4 cm × 76.9 cm, 1865-1867	26
Görsel 8. Paul Gauguin, Ölülerin Ruhu Bekliyor (Manao Tupapau), Tuval üzerine yağlı boya, 116x134 cm, 1892.....	28
Görsel 9. Vincent van Gogh, Yıldızlı Gece, Tuval üzerine yağlı boya, 74x92 cm, 1889.	29
Görsel 10. Henry Matisse, Dans, Tuval üzerine yağlı boya, 260x391 cm, 1910.....	31
Görsel 11. Franz Marc, Fate of the Animals (Hayvanların Kaderi), Tuval üzerine yağlı boya, 195 cm × 268 cm, 1913.....	34
Görsel 12. Robert Delaunay, Ritm yaşam sevinci, Tuval üzerine yağlı boya, 200x228 cm, 1930.	38
Görsel 13. Sonia Delaunay, Triptych, Tuval üzerine yağlı boya, 97x200 cm, 1963. ...	38
Görsel 14. Wassily Kandinsky'nin yatay ve dikey hareket şeması.....	40
Görsel 15. Wassily Kandinsky, İzlenim 3 (Konser), Tuval üzerine yağlı boya, 77,5x100 cm, 1911.	41
Görsel 16. Wassily Kandinsky, Fuga (Denetimli Doğaçlama), Tuval üzerine yağlı boya, 129,5x129.5 cm, 1914.....	43
Görsel 17. Beethoven'in 5. Senfonisinden birkaç ölçünün soyut çizimi.	45
Görsel 18. Paul Klee, Ana Yol ve Yan Yollar, Tuval üzerine yağlı boya, 84x68 cm, 1929.	47

Görsel 19. Paul Klee, Kırmızı Füg, Tuval üzerine suluboya, 32x25 cm, 1921.....	49
Görsel 20. Resimli Form Üzerine Ders Notları (s. 52), 1921/1922, Paul Klee,.....	49
Görsel 21. August Macke, Bach'a Saygı, Tuval üzerine yağlı boya, 102x82 cm. 1912	51
Görsel 22. Lyonel Feininger, Gelmeroda IX, Tuval üzerine yağlıboya, 100x80 cm, 1926	53
Görsel 23. Eduardo Chillida, Bach'a Saygı (Yaşasın Bach Serisi), Kağıt üzerine mürekkep, 65 × 50,5 cm, 1996.	56
Görsel 24. Mehmet Mahir, Bach, Füg. Tuval üzerine yağlı boya, Ölçü bilinmiyor, 1996	57
Görsel 25. Ferruh Başağa, Mavi Kompozisyon, Tuval üzerine yağlı boya, 100x100 cm, 1999.	58
Görsel 26. Ayşe Güler, Rhapsody in Blue I, Tuval üzerine yağlı boya, 90x120 cm, 2010.	60
Görsel 27. Ayşe Güler, Rhapsody in Blue III, Tuval üzerine yağlı boya, 85x145 cm, 2013.	61
Görsel 28. Faruk Çelik, Uçan Hollandalı, Tuval üzerine karışık teknik, 150x130 cm, 2021.	68
Görsel 29. Faruk Çelik, Nibelung Yüzüğü No.1, 140 x 110 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2020	70
Görsel 30. Faruk Çelik, Nibelung Yüzüğü No.2, 140 x 110 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2020	72
Görsel 31. Faruk Çelik, Nibelung Yüzüğü No.3, 140 x 110 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2020	73
Görsel 32. Faruk Çelik, Nibelung Yüzüğü No.4, 140 x 110 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2020	74
Görsel 33. Faruk Çelik, Verklarte Nacht Op.4, Tuval üzerine karışık teknik, 150x150 cm, 2021	78
Görsel 34. Faruk Çelik, Pelleas und Melisande Op.5, Tuval üzerine karışık teknik, 150x140 cm, 2021	80
Görsel 35. Faruk Çelik, Gurre-lieder, Tuval üzerine akrilik boya, 140x120 cm, 2022	82
Görsel 36. Faruk Çelik, Five Pieces for Orchestra, Op. 16, Tuval üzerine akrilik boya, 140x140 cm, 2022.....	84

Görsel 37. Faruk Çelik, Chamber Symphony No. 2, Op. 38, Tuval üzerine akrilik boya, 150x150 cm, 2022.....	86
Görsel 38. Faruk Çelik, Black Earth Op. 8, (Diptik) Tuval üzerine akrilik boya, 150x220 cm, 2021.	89
Görsel 39. Faruk Çelik, Mahler's Symphony No. 3, 180x150 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2022	91
Görsel 40. Faruk Çelik, Mahler's Symphony No. 6. (Diptik), Tuval üzerine akrilik boya, 130x110 cm, 2023.....	93
Görsel 41. Faruk Çelik, Mahler's Symphony No. 5, Tuval üzerine yağlı boya, 150x130 cm, 2023	95



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem

Genel olarak sanat tarihine bakıldığında sanatın, disiplinler arası ya da sanatlararası etkileşimini veya çok katmanlılığını görmek mümkündür. Özellikle bu etkileşimin sınırlarını aşan bir yol izlemesi, çağdaş sanatın başlıca özellikleri arasında yer alır. Resim, müzik, sinema, şiir, dans, performans sanatı, video sanatı gibi iç içe geçmiş birbirlerini biçimlendiren sanat alanları, kendi üslup anlayışlarıyla yeni bir dil ortaya çıkarır. Bu etkileşim 20. yüzyılın ilk çeyreğinde resim ve müzikte ağırlıklı olarak kendini göstermeye başlar.

Resim ve müziğin karşılıklı etkileşimiyle beraber oluşturulan yapıtların, metinlerarası bir yöntemle üretildiği kabul edilir. Bu bakışla Paul Klee'nin söylemiyle “çok seslilik” başka bir deyişle göstergelerarası durum olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda göstergelerarası durum bir sanat alanının veya bir sanat yapıtının başka bir sanat yapıtı üzerinde somut olarak kalıntılarının görülmesi olarak açıklanır (Önal, 2018). Bununla beraber bu çok sesli veya çok katmanlı bir yapıya bürünen özellik, postmodern yapıtın biçimini de oluşturur.

20. yüzyılda iç içe geçen sanat alanlarında ağırlıklı olarak bu sürece öncülük eden, özellikle, resim sanatı olur. 20. yüzyılın sanat alanlarında resim sanatı bu dönemde büyük gelişmeler gösterir ve birçok sanat hareketi ortaya çıkar. Resim ve müzik ilişkisi de bu dönemde gelişim gösterir ve kuramsal hale gelir. Müzik ve resim sanatlarını disiplinler arası bir yaklaşımla kuramsal hale getiren Avrupa'nın soyut sanat öncüsü, Rus asıllı ressam ve sanat kuramcısı Wassily Kandinsky'dir (1866-1944). Wassily Kandinsky ve Alman dışavurumcu ressam Franz Marc (1880-1916) ile beraber 1911'de Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubunu kurarlar. Bu grup resim ve müzik ilişkisine büyük bir önem veren disiplinler arası bir yaklaşım benimseyen önemli bir sanat hareketidir. Bu grubun basın yayını olan Almanac'ta yazdığı gibi 20 yüzyılın en büyük değişimi önceleyen yeni bir dönem, tinsel bir uyanış, büyük bir değişimin başladığını yazar.

20. yüzyılın başlarında, bu değişimlere zemin hazırlayan gelişmeler, sanat tarihinin iki önemli modern sanatçısı; Wassily Kandinsky ve Alman kökenli İsviçreli

ressam Paul Klee'nin (1879-1940) müzik geçmişleriyle bu sürece önemli katkılarda bulunurlar. Klee, günlüklerinde J. S. Bach'tan çok şey öğrendiğini, özellikle figürlerinde etkiler taşıdığını, hatta resim ve müziğin biçimsel yaklaşımı, müziğin ulaşabileceği son noktanın, Bach ile mümkün olduğunu açıklar (Satır-Kayserili, 2013). Ayrıca Klee, “çok seslilik” kavramıyla ön plana çıkarken, Kandinsky ise 20 yüzyıl müziğine büyük katkıları olan Avusturya-Macaristanlı besteci Arnold Schönberg (1874-1951) ve Alman opera bestecisi, müzik teorisyeni, tiyatro direktörü Richard Wagner'in (1813-1883) müzikleriyle kendi düşüncelerini oluşturur. Bununla beraber Vincent van Gogh (1853-1890), Edvard Munch (1863-1944), Henri Matisse (1869-1954), Franz Marc (1880-1916), August Macke (1887-1914), Stanton Macdonald-Wright (1890-1873) gibi birçok sanatçı resimde müzik ilişkisi üzerine çalışmalar yapmıştır. Bazıları teorik anlamda çalışmalar yapmış bazıları da teorik çalışmaların yanında resimlerinde müziği kullanmıştır. Bu sanatçıların, resimlerine baktığımızda birbirleriyle ilişkisi yokmuş gibi görünse de her biri resimlerinde müziği içsel dönüşümle hem biçim hem de içerik bakımından benzerlik gösterirler. Bununla beraber birçok resim ve müzik ilişkisi üzerine çalışmalar yapan sanatçıları “Müziği Resmetmek” başlığı altında ayrıntılı bir şekilde irdeleyeceğiz.

20. yüzyıldan önce resim ve müzik elemanları olan sesler ve renkler arasında bağ kuran çalışmalar yapılır. Örneğin 18. yüzyılda İngiliz fizikçi, matematikçi ve filozof Isaac Newton (1643-1727), gökkuşağının yedi rengini notalarla ilişkilendirir ve ışığı araştırırken ton değerlerini renklerle açıklar. Newton, kırmızı rengi en düşük ses titreşimi, mor rengi en yüksek ses titreşimi olarak teorileştirir. Yine 18. yüzyılda Fransız matematikçi ve bilim insanı Louis-Bertrand Castel (1688-1757), bunun üzerine Newton'ın renk teorisini daha da geliştirerek kendi renk ve nota sistemini oluşturur. Bu teoride, notaları renklerle eşleştirir: Örneğin, “do” yu mavi rengiyle sembolize eder. Castel renk ve müzik ilişkisini daha anlaşılır bir hale getirebilmek için, optik bir klavye tasarlayarak renkli ışık veren bir mekanizma geliştirir. Bu icadıyla müzik eserlerinin resimlere dönüşmesine de katkı sağlar (Mestan, 2013).

Bu nota değerleri 19. ve 20. yüzyıl sanatçılarının da ilgisini çeker ve bununla ilgili tezler öne sürerler. Rengin sıcak soğuk değer oranları ile seslerin tonal ve atonal değerlerini veya frekans değişimleri üzerine araştırmalar yaparlar. Bunlara örnek verecek olursak Wagner'in *Gesamkunstwerk* kavramıyla tüm sanatları birleştirme fikri, özellikle resim ve müzik sanatlarını birleştirme teorisini oluşturur. Amerikalı modern sanatçı Stanton Macdonald-Wright'in “Eşzamanlılık” kavramıyla müzikteki eşzamanlılığı

resimde renklerin ve biçimlerin oluşturduğu ritim ve tonlarla “görsel müzik” yaratmayı amaçlar. Arnold Schönberg, "dodekafonik"¹ veya "on iki tonlu" müzik sistemini geliştirerek soyut sanatla ilişki kurar. Buna benzer birçok resim-müzik ilişkisi üzerine kuramsal tartışmaları ayrıntılı şekilde değineceğiz.

Resimde müziğin tınları, öncelikle müziğin ses frekansları, sanatçının duyumsadığı kadarıyla sanat yapıtını yaratım sürecine girer. Bu süreç ses frekansının renk maddesine dönüşmesi bir süreç sanatı olarak tanımlanabilir. Çünkü sanatçı bir müziğin ses değerini, duyu organıyla algılar. Ses dizesini duyumsayarak algılandığında, zihinde oluşan imgelem, bütünüyle veya parça parça tuvale (resmin başka materyallerde olabilir) aktarır. Bu aktarılan ses genellikle soyut bir varlıktır. Çünkü müziğin ses değerleri doğrudan duyu organlarımızla algılarız. Bu sebepten ötürü zihinde oluşan imajinasyon, soyut bir varlık tabakası olarak gerçekliği ifade eder (Tunalı, 2014). Uygulama kısmında da göreceğimiz resimlerin biçimsel anlamda nota dizisinin/kompozisyonunun soyut bir varlığın görünüşü olarak, ses imgesinin görünüşü renk maddesiyle görünüm kazanır. Bu nedenle, bu sürecin bütünü resim ve müziğin disiplinlerarası bir mecrada varlık gösterdiğini görürüz.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde Paul Cezanne ve Wassily Kandinsky gibi sanatçılar, soyut sanatı biçimlendirmeye başladı. Soyut sanatın biçimlenmeye başlaması resim ve müzik ilişkisi bakımından da önemli bir gelişmedir. Paul Klee'nin aşağıda ifade ettiği gibi soyut sanat görünebilir olanı tekrarlamak yerine duyusal ve görünebilir olmayan varlığı görünür kılmak ister:

Sanat artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar. Bu ‘görünür kılınacak’ şey ise, duyularla kavranan nesneler değil, ama onların anlamlarıdır, nesnelerin soyut düşünsel varlığıdır. Duyusal gerçeklikten öze farklı olan bu düşünsel soyut varlık, yeni bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. Bu tavır alma, doğa ve nesneler karşısında duyusal değil, düşünsel bir tavır almadır. Bu tavır alma ile birlikte, yalnız bir düşünsel soyut varlık kavranmış olur. Sanat bu yeni değerler dünyasında soyut düşünsel bir boyut içinde şimdi karşımıza çıkmış olur (Tunalı, 2008, s. 123)

Bu nedenle, sanatçı görünür olan nesnelerle ilgilenmez daha çok soyut düşünsel anlam ilişkisi üzerine yönelir.

¹ Dodekafonik, on iki tonlu müziği ifade eder ve genellikle "On İki Tonlu Müzik" olarak da adlandırılır. Bu müzikal teknik, 20. yüzyılın ilk yarısında özellikle Arnold Schönberg tarafından geliştirildi. Dodekafoni, geleneksel tonal müzik değişimini reddeder ve belirli bir anahtar veya tonal merkez olmadan yapılan müziğe denir.

Müziğin soyut düşünsel varlığı, reel olarak renk, çizgi, doku, ritim, hareket gibi resmin elemanlarıyla görünebilir hale getirir. Sanatçılar bu elemanları duyumsadıkları soyut düşünsel varlık olarak müziği, süreç içerisinde bir bilgi biçimine dönüştür ve kendine özgü bir üslup oluşturmaya başlar. Bu bilgi yukarıda da değindiğimiz Newton ve Castel gibi renk teorisyenlerinin yanı sıra sanatçıların da süreçte, duyumsadığı ses notasını, bir duygu biçimi olarak betimler. Bu durum duygusal etki kuramı ile açıklanabilir. Bu kurama göre sanatın anlamı; sanat eseri ve sanat izleyicisi arasındaki ilişkide, sanat eserinin izleyende uyandırdığı duygusal etkide aranır. Ancak bu duygular sanatçının duyguları değil; okurun, izleyicilerin duygularıdır (Keser, 2005, s. 102). Bu kurama göre resim sanatçısı, müzik sanatı karşısında izleyici konumundadır. Bu nedenle bir izleyici konumunda olan sanatçı; kendi psikolojisiyle eseri incelemesinden dolayı tuvalinde kullandığı renkleri duygularıyla, soyut düşünsel varlık olarak betimlemesi gerekir. Bu öznel bir tutum olduğundan dolayı bilim insanlarının renk teorilerinden farklılaşır. Örneğin, Newton, gökkuşağının yedi rengini notalarla ilişkilendirmesinin ardından Castel'in "do" notasını mavi olarak tanımlaması, eklemeli bir nesnel bilgi olarak karşımıza çıkar, ancak duygusal anlamda bunun söz konusu olması mümkün değildir.

Resim yapma eyleminin eşlikçisi olarak dinlediğim müzikteki nota dizisinin resme dönüşümü nasıldır? Dinlediğim müzikler, resimlerimin kompozisyonlarındaki renk, ritim ve hareket unsurları üzerindeki etkisi nedir? Müzik eserlerinin resmin konusu olarak ele almamın sanatsal/plastik dilimin değişimi üzerindeki etkisi nedir? Richard Wagner, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg ve Fazıl Say'ın besteleri resimlerimin renk, hareket, ritim unsurları bağlamında nasıl etkilemektedir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın en önemli amacı sanat ve sanat eğitimi alanlarında yüksek lisans yapmanın hedeflerinden biri olan sanatsal uygulamada kişisel bir üslup geliştirmek ve olgunlaştırmakla paraleldir. Resim ve müzik alanlarının etkileşimi, tarihsel gelişimi ve bu süreçte ön plana çıkan sanat yapıtlarına dair bir kavrayış geliştirmekle beraber bir uygulama çalışması olarak da sadece müzik eserlerinin resmin konusu olarak alınması sanatsal/plastik dilin değişimini motive edecektir.

Bu çalışmanın alt amaçları; müzik ve resim sanatları arasındaki ilişkiyi, 20. yüzyılın resim sanatında müzik etkilerinin biçimsel yansımaları, resim sanatında müzik

imgesinin ele alınması ve kişisel uygulama çalışmalarımda Richard Wagner, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg ve Fazıl Say'ın besteleri resimlerimi renk, hareket, ritim gibi kavramların etkilerini irdelemektir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma kişisel olarak ilgi duyduğum bir başka sanat alanı olan müziğin resimlerimin tarzını biçimlenmesindeki rolünü, etkisini deneyimleme ve yeni bir plastik dil biçimlendirmem açısından önemlidir. Araştırmanın Amacı başlığı altında da ifade ettiğim gibi bu çalışma, resimlerimdeki konuyu ve biçimsel anlamdaki tarzımı değiştirecek olması açısından önemlidir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu tez araştırmasının sınırlılıkları aşağıdaki gibi belirlendi:

- Resimlerde, Richard Wagner'ın *Uçan Hollandalı* ve *Nibelung Yüzüğü* besteleri. Gustav Mahler'in *Mahler's Symphony No. 3*, *Mahler's Symphony No. 6* ve *Mahler's Symphony No. 5* besteleri. Arnold Schöenberg'in *Verklarte Nacht Op.4*, *Pelleas und Melisande Op.5*, *Gurre-lieder*, *Five Pieces for Orchestra, Op. 16* ve *Chamber Symphony No. 2, Op. 38* besteleri ve Fazıl Say'ın *Black Earth Op. 8*, besteleriyle sınırlandırılacaktır.
- 19 eserin; tuval üzerine yağlıboya ve akrilik tekniğindeki çalışmalarla sınırlandırılacaktır.

1.5. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma çalışma iki farklı sürece dayalıdır: Müzik ve resim etkileşimine ilişkin bir teorik tartışma ve kişisel resim üretimleri. İlki literatür taramasına dayalıdır. Bu süreçte müzik ve resim ilişkisi üzerine daha önce gerçekleştirilmiş olan çalışmalara ve yayınlara ulaşarak kuramsal bir tartışma gerçekleştirdim. Bu araştırma süreci uygulama çalışmalarını gerçekleştireceğim ikinci sürece ilişkin fikirlerimin gelişmesini ve olgunlaşmasını sağladı. İkinci süreç olan uygulama aşamasında dinlediğim dört bestecinin (Richard Wagner, Arnold Schoenberg, Gustav Mahler ve Fazıl Say) oratoryolarının ve piyano konçertolarının kompozisyona ilişkin unsurlarının resimlerim üzerindeki ritimsel hareketlerin ve renk argümanlarının yer aldığı bir resim yapma süreci gerçekleştirdim. Bu betimlemeleri, müzikle eşzamanlı olarak tasvir ettim.

Örneğin Wagner'in *Concert Overture No. 1 in D minor* adlı bestesinde yer alan her notanın ses aralıkları, iki rengin arasındaki tonlarıyla gösterdiğim ve bununla beraber bütününe ilişkin bu sesleri resme dönüştürmektir. Nota dizisinde eslerden sonra gelen notalar, rengin farklılığını belirleyecek. Özellikle orkestralarda, enstrümanların değiştiği bölümlerde rengin değişmeme olasılığının çok düşük olduğu öngörülmektedir. Çünkü hem sesin tonu hem de sesin tınısı farklılaşır; bu bir geçiş olduğundan tuval üzerinde de bir geçişi ifade eder. Bu geçiş renkle veya tuvalin farklı yerine geçişi gösterir. Başka bir deyişle bu geçiş, enstrümanın değiştiği yerlerde devam eden enstrümanın tiz veya bas tonlarına bağlı olarak yerine gelen renk, o anki sesin ses değeri veya tınısı olabiliyor. Uzatma bağı olan yerde ise aynı renkle devam edilebiliyor.

Bu resimler tuval üzerinde hiçbir ön hazırlığı olmayan çalışmalardır ve müziğin başlama süreciyle resmi yapma süreci eş zamanlıdır. Kompozisyonları biçimlendiren, resmin baskın etki kaynağı seçilmiş olan bestelerdir.



BÖLÜM II

RESİM VE MÜZİK SANATLARININ İLİŞKİSİNE DAİR KURAMSAL TARTIŞMALAR

Resim ve müzik ilişkisine değinen ilk tartışmalar Antik Yunanistan'a dayanır. Antik Yunanistan düşünürü Artistoteles, renklerin en hoş aranjmanları² için müzikal uyumlar gibi karşılıklı olarak ilişki kurabilir; böyle bir ilişki resme bakan kişinin resmin renk ve hareket gibi unsurları estetik (güzel/hoš) bir beğeni uyandırabilir (Aristoteles, 2011). İki bin yıldan fazla bir süre öncesine dayanan bu fikir, iki sanatın arasındaki ilişkiyi açık bir şekilde gösterir. Resim ve müziğin bazı açılardan birbirleriyle ilişkili olduğu fikri, resim tarihinde tekrarlanan bir temadır ama çok yakın zamanlara kadar da disiplinlerarasılık tanımlanmamış bir kavramdır.

Müzik kuramcısı Antik Roma döneminde yaşamış matematikçi, müzik teorisyeni, yazar ve filozof Boethius (480-524), müzikle ilgili en önemli çalışması, müzik felsefesinin temellerini oluşturan "De kurum müziği" adlı eseridir. Boethius çalışmalarında renk ve ses ilişkisi üzerine çalışmalar yapar. Bu çalışmalarında nota çizgileri ayırt edilebilmesi için belirli renklerle ilişkilendirir. Örneğin Do nota çizgisini sarıyla Fa notasının çizgisini kırmızıyla gösterir (Abacı, 2021). Nota çizgilerinin renklerle ifade edilmesi resimsel olanla müziksel olan arasındaki bağların, ilişkilendirilmesi bakımından dikkate değerdir.

Resim ve müzik sanatları arasındaki en temel düzeyde benzerlik ilişkisi kavramsal düzeydedir. Müzik terminolojisi ile doku, denge, biçim, çizgi ve armoni gibi soyut nitelikleri de paylaşan resim sanatının terminolojisi arasında paralellikler vardır. Örneğin, resimde doku, materyalin fiziksel kalınlığı ve pürüzlülüğü anlamına gelirken, müzikte doku, seslerin işitilebilir etkinliğine ve çıtalar boyunca dikey olarak işaretlenmiş görünüm ve hareketlerin sayısına atıfta bulunur. Resim ve müzik; maniyerizm, klasisizm, romantizm, empresyonizm, minimalizm gibi sanat hareketlerin isimlendirilme biçiminde de müttefiktir. Genellikle aynı isimdeki müzik ve resim akımları zaman içinde aynı dönemi paylaşırlar. Bununla birlikte, maniyerizm olarak bilinen sanat hareketi gibi, benzer soyut özellikleri nedeniyle zamansal olarak ayrı bazı müzik ve sanat hareketleri birbirine bağlar. Görsel sanatlarda 'maniyerizm' terimi,

² Aranjman veya cover, müzik alanında önceden seslendirilmiş bir eserin farklı sanatçılar tarafından yeniden icra edilmesi anlamına gelmektedir

sanatta kullanılan sanatsal bir üslup için geçerlidir. 16. yüzyılda, resim sanatında yetkin örnekleri üretilen maniyerist resim ve müzik arasında dikkate değer bir ilişki olduğu söylenebilir. Müzikte maniyerizm; görsel sanatlarda maniyerist hareketin biçimlenmesinden yaklaşık iki yüz yıl önce Fransa'da uygulanan ve aynı zamanda *Ars Subtilior* (Görsel 1) olarak da adlandırılan bir kompozisyon stilini tanımlar. Bu hareketler, yoğun bir bozulmanın soyut bir niteliğini paylaşır. Resim sanatında, maniyerizmin temel eğilimi olan figürdeki biçimsel çarpılmalar, Parmagianino'nun (1503-1540) *Uzun Boyunlu Meryem* (Görsel 2) adlı resminde olduğu gibi, figürleri neredeyse yön değiştirme noktasına kadar uzatarak ve bükerek boşlukta ortaya koyar. Bu oryantasyon bozukluğu, Baude Cordier'in yaklaşık 1385 yılında gerçekleştirdiği koro çalışması, *Belle, Bonne, Sage* gibi melodik içeriğin ritmik olarak karışık ve baş döndürücü bir şekilde karmaşık olduğu parçalardaki maniyerist müzikle tutarlıdır. Cordier, ayrıca bu parçayı görsel olarak bir kalp şeklinde not eder, (göz müziği olarak bilinen bir tarz kullanarak) bu müzikal tarzın görsel olarak uyumlu, avangard doğası için çarpıcı bir metafor yaratır. Bu parçalar 155 yıl arayla oluşturulmuş olsa da, sırasıyla ışık ve seste ortaya çıkan ortak bozulma kaliteleri nedeniyle maniyerist kategorisinde gruplandırılırlar (Duthie ve Duthie, 2015).



Görsel 1. Baude Cordier, *Belle, Bonne, Sage*, Kâğıt üzerine kalem, 469 × 538 cm, ykış.1385.



Görsel 2. Parmagianino, *Uzun Boyunlu Meryem*, Tuval üzerine yağlı boya, 1534-1540

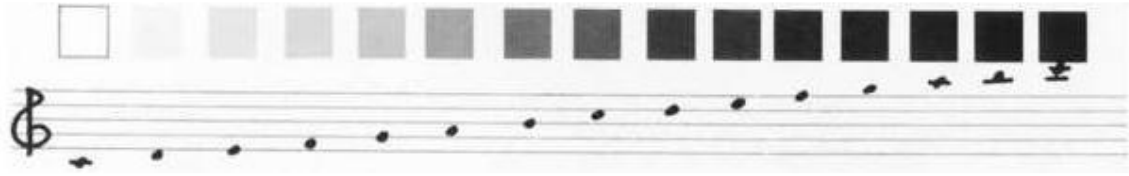
Aydınlanma çağıyla beraber bilimsel düşünme biçiminin başlaması, bilimsel çalışmalara hız kazandırır. Bu çalışmalar sanat ve bilim dalları birbirlerini etkiler. Rönesans döneminde perspektifin keşfi resimde çizgi, hareket, ritim, derinlik gibi elemanların ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Erken Rönesans sanatçısı Giotto'nun resimlerinde perspektifin ilk örneklerini oluşturan kalıplaşmış figürler yerine, yaşamın içinde olan gerçeğe yakın figürleri tasvir etmesi, bu perspektif ilkeleri açısından önemlidir. Bu dönemde müzik sanatının, tek sesliliğin yerine derinlik oluşturan çokseslilik yöntemini kullanması tesadüfi değildir. Rönesans bestecilerin icra ettiği müzik, genellikle dinsel anlamda duygusal müziklerdir. Ancak duygusallığın yanında ritim, hareket, az da olsa rengin ton değeri ve bir armoniyle duyulur. Bu özellik, Rönesans resim sanatı içinde bulunan sadelik, ölçülülük ve denge kavramlarıyla yakından ilişkilidir. Örneğin bir melodinin çizgisi her biri birbirinden bağımsız ritmik bir yapı oluşturur. Bu ritmik hareket melodinin algılanmasını ve söylenmesini kolaylaştırır. Bu durum, Rönesans resim sanatında *sfumato* tekniğine benzer. Bu benzer durum bir figürün üç boyutlu algılanması renklerin daha yumuşak bir geçişle kolaylaşır ve renk geçişinin tıpkı bir nota çizgisi üzerinde, bir notanın arkasından gelen başka bir notayı daha kolay okunabilmesi ve algılanabilmesi açısından Rönesans resmine örnek gösterilebilir.

Boethius'tan sonra 16. yüzyılda Leonardo da Vinci gibi Rönesans sanatçıları, müzikal uyumlardan yola çıkarak resimlerinde müziği duygusal ve ruhani boyutta ifade etmek için araçsal olarak kullanırlar. Rönesans dönemi, Antik Yunan düşüncesinin yeniden canlandığı bir dönemdir ve Pisagor'un müzik teorileri bu dönemde tekrar tekrar ilgi görür ve Rönesans resimlerinde bu düşünce şekillenir. Bu düşünceye bağlı olarak sanatçılar, resimlerinde kapsamlı bir düzen ve uyum kavramları üzerinde durur ve bunu müziğin uyum kavramına dayandırarak duygusal bir etki ve estetik amaç güderler. Rönesans resmin, müzik ve resim karşıtlığı anlamında, en önemli özelliklerinden biri, müzikteki mükemmell armonileri bir resimde renklerin canlılığını kusursuz bir uyumla resmetmiş olmalarıdır. Başka bir deyişle, *kiaroskuro*³ ve renklerin uyumsuz olan karşıtlıklarını uygun şekilde kullanılmasıdır.

Boethius'un geliştirdiği sistem, yani notaların renklerle ifadesi Barok döneminde biraz daha gelişir. Müzikte minör tonlar için soğuk renklerle, majör renkler için de sıcak renklerle işaret edilmeye başlanır. Örneğin; Do majör düz olduğu bu ton değeri, açık ve

³ *Kiaroskuro*: İtalyanca ışık ve gölge anlamına *chiaro* ve *scuro* sözcüklerinin birleştirilmesinden türetilen güçlü ışık gölge karşıtlığına dayanan bir resim tekniğidir.

beyaz bir rengi çağrıştırırken, neşeli ve ince düşünceli bir duygu haliyle eşleştirilir, Re minör tonu ise, mor rengi çağrıştırdığından dolayı *requiem* ve oratoryolarla yazılan ton; gizemli, tutkulu ve soylu bir izlenim yarattığı söylenir (İlyasoğlu, 2003). Müziği resim olarak ilişkilendirilmesi sinestezi⁴ olarak da ifade edilir. Disiplinler arası yaklaşım adına ilk teoriyi sunan; 16. yüzyılda yaşamış, renk ve ses ilişkisi üzerine bilimsel bir çalışma denemesi yapan, ilk sürrealist sanatçı olarak bilinen Giuseppe Arcimboldo'nun renk klavyesi fikridir (Abacı, 2021). Arcimboldo, sanat ve bilimi sentezlemesinden yola çıkarak renk klavye fikrini ve renk-müzik uyumu ilkelerini Pisagor tarafından önerilen matematiksel ölçeklere dayandır. Arcimboldo, her bir nota için karşılık gelen rengi parlaklığına göre hesaplar. Ancak, renklerin parlaklığına ilişkin matematiksel skalalar hakkındaki bilgisi, renk klavsen⁵ inşa edildiğinde henüz yeterli değildir. Bu yüzden Arcimboldo bunun yerine gri bir skala (Görsel 3) kullanır. Bu skalaya göre düşük ses notaları açık; yüksek ses notaları daha koyu olarak gösterilir. İki oktavdaki⁶ notalar ile grinin çeşitli tonları arasında kalan bölümde sesin yüksekliği veya rengin canlılığını ön plana çıkar (Lucassen, 2008).



Görsel 3. Gri ölçek - Arcimboldo'nun not yazışmaları

Arcimboldo'nun Gri ölçek fikrini yaklaşık iki yüz yıl sonra geliştiren Fransız matematikçi Louis Bertrand Castel (1688-1757), renk ve ses arasında yaptığı çalışmalar sonucunda, renk müziği teorisine değinmiştir (Abacı, 2021). Castel, çalışmalarında ses notaların sanat formuna dönüşebileceğini ve bu notaları farklı renklerle düzenlenerek eşit bir ölçüyle olabileceğini öne sürer. Dahası benzer şekilde resim içinde renklerin ses notalarına dönüşebilecek bir sistemin kurulabileceğini düşünür. Bu savı Andrew A. Cashner'in *Kircherizers and Trisectors: Athanasius Kircher's Auyomatic Composition System in The Empire* adlı makalesinde seslerin tınlarını renge olan izlenimini bir konser sırasında harika bir varsayım ile açıklar: “Çeşitli seslerin ve enstrümanların

⁴Sinestezi: Herhangi bir duyunun başka bir duyuyla birleşmesi, iç içe girmesiyle bir bütünlük oluşturmaktır. İpşiroğlu'nun örneğine göre “sesi renk olarak görme ya da rengi ses olarak duyma” (İpşiroğlu, 2017, 48), şeklinde tanımlar.

⁵Klavsen, klavyeli ve telli, madeni sesli bir çalgıdır.

⁶Oktav, sekiz sesten oluşan ses dizisi, bir do sesiyle ondan sonraki do sesi arasındaki uzaklık.

etkisiyle aynı anda salınan havayı görme yeteneğimiz olsaydı, içinde çok canlı ve güzel bir şekilde gruplandırılmış renkleri büyük bir zevkle izlerdik” (Zorin, 2005, s. 61). Castel, 18. yüzyılın başlarında renk ve ışık arasındaki analojiyi belirlemek için "clavecin oculaire" isimli optik bir klavye icat ederek, titreşimlere dayalı renkli ışık üreten bir mekanizma geliştirir. Castel'e göre her renk, bir nota veya akorla geçirebilir ve bu renk-nota ilişkisi, müzik üzerinden bir bütün olarak birleştirmeyi amaçlar. Bu cihaz, renklerin ve seslerin duyuşal etkilerini birleştirmeye yönelik bir girişimdir. Dahası bu optik klavye, müzikleri plastik bir dile çeviren bir dizi resimler üretir. Renk ve müzik ilişkisi üzerinden ortaya çıkan bu resimler fiziksel bir benzetme değil, tamamen psikolojiktir (Lucassen, 2012).

Fransız Barok ressam Nicolas Poussin (1594-1664); *L'Académie royale de peinture et de sculpture*'da verdiği konferansta resim ve müzik ilişkisini şöyle ifade eder:

Orantıyı ve eşitliği seven ruh, enstrümanların seslerinden ve notaların tam olduğu, ahenksizliğin daha az olduğu seslerin aksanlarından daha çok zevk alır. Tüm güzelliği simetri ve ince orantıdan oluşan resim de öyledir (Bouleau, 2014, s.165).



Görsel 4. Nicolas Poussin, *Sabine Kadınlarına Tecavüz*, Tuval üzerine yağlıboya, 398,8 × 515,6 cm, 1637-1638.

Nicolas Poussin'nın konferansta bahsettiği notaların orantı güzelliğini bir resme benzetmesi, yaptığı *Sabine Kadınlarına Tecavüz* (Görsel 4) adlı resmiyle destekler bir çözümleme niteliğindedir. Söz konusu resme baktığımızda, genellikle mimari düzenlerle kurulmuş bir kompozisyon veya müziğin ritim ve hareketleriyle oluşturulmuş bir düzen betimlenmiş gibidir. Dahası figürlerin konumlanış biçimleri ritimsel bir uyumun müziğini andırır. Diyebiliriz ki Poussin'nın resmi, çizgilerden oluşturulmuş orantısal hareketin ritimsel unsurlarını barındırması açısından önemli bir yere sahiptir.

2.1. Müzik-Resim İlişkisinde Kuramsal Tartışmalar

Genel anlamda sanat tarihinde disiplinler arası sanat yaklaşımı Antik Yunan döneminden günümüze değin varolan bir olgudur. Resim ve müzik ilişkisi bağlamında disiplinlerarasılık, Romantik akımla başlar. Romantik harekete kadar genellikle natüralist bir anlayışa sahip olan resim, gerçekliğini doğadan alır. 18. yüzyılla beraber bilimsel düşünce çağı başlar ve sanatta köklü değişimler gerçekleşir (Şenel, 2005). Bu köklü değişimlerin en önemli boyutlarından biri sanatçıların hiçbir gücün himayesi altına girmeden, özgürce bireysel çalışmalarını yapmaya başlamış olmasıdır. Bu özgür ortam resim ve müzik sanatları üzerine çalışmayı kolaylaştıran bir olanak sunar.

Sanat tarihçi Jonathan Mane-Wheoki'ye göre 19. yüzyılın başlarında müziğe ayrıcalıklı bir üstünlük verildiğini idda eder. Çünkü bu dönemde müzik diğer sanatlara oranla daha gelişmiş ve üzerinde düşünülen, yazılan bir sanat olması açısından, resim gibi diğer sanatları geride bıraktığını söyler. Örneğin bu döneminin Fransız yazarları ağırlıklı olarak, müzik bağlamı üzerinden nota ve renk ilişki durumunda melodi ve çizim veya renk ve enstrümantal tınlar üzerinden tartışmalar gerçekleşir (Jewanski, 2012). Ancak hemen belirtmek gerekir ki müziğin sanatlar içindeki bu ayrıcalıklı durumu 19. yüzyıla özgü bir durum değildir. Antik Yunan kültüründen itibaren varolan bir durumdur. Dolayısıyla Mane'nin bahsettiği üstünlük durağan bir müziğin tekrardan hızlı bir şekilde geliştiği ve tartışmaların odağına geldiğinden bahseder. Çünkü bu dönemde müzik, madde dünyasının ötesinde bir gerçekliğin habercisi olarak görülür. Burada sözü edilen gerçeklik, kültürel ve toplumsal tınların armonisi değil; bireysel duyuların gerçekliğinin armonisidir. Bununla beraber bu tartışmaların ağırlık kazandığı dönem 20. yüzyıl olmakla beraber resim ve müzik ilişkisi bağlanımda yeni tartışmalar çıkar.

Bunun üzerine 20. yüzyılın ilk çeyreğinde resmin problemi, resim sanatının elemanları olan form, renk, çizgi, hareket, ritim gibi öğelerin, sanatsal problemleri üzerine tartışmalar sürerken müzik sanatının sorunsalı zaman ve mekandır. Ancak ortak noktaları, temsilin yerine içsel duyguların ve sezgilerin varlığıdır. Bu nedenle, her iki sanatın kıyaslanmasının yapılmasının doğru olduğunu söyleyemeyiz. Bu karşılaştırmadan ziyade, farkların birliği denilmesi daha doğru olur. Moissej Kagan, *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat* adlı kitabında yaratıcılık anlamında müziğin resim sanatından daha etkili bir yol izlediğini söyler. Kagan'a (1982, s. 318) göre "resimde, bir şey canlandırılmaksızın bir şey ifade edilemez; bu nedenle, değerlendirme, bilgi'nin altında yer alır." Müziğin gerçekliği canlandırmada, sanatsal anlamdaki problemlerin çözümüne ve yaratıcı unsurların resimden daha etkili bir yol izlediğini ifade eder.



Görsel 5. Marchel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak*, Tuval üzerine yağlı boya, 147 x 89,2 cm, 1912

Farkların birliği, her sanat disiplininin kendine özgü sınırlılıklar barındırması nedeniyle (bu sınırlılıklar kalıcılığa ve değişime sahip olabilir) gerçeklik karşısında sanat dallarının konusuna girme dereceleri farklılık gösterebilir. Farklılık olmasa bile bazı sanat dalları bunu başarmada diğer sanat dallarından daha güçlü olabilir, Örneğin

Marchel Duchamp sinemanın ilk çıktığı dönemlerde ilk sessiz film olan *Büyük Tren Soygunu* adlı filmi ilk izlediğinde hayrete kapılır ve hemen ardından *Merdivenden İnen Çıplak* (Görsel 5) adlı eseri yapar. Duchamp, film sanatının bütün sanatların önüne geçeceğini; resim ve diğer sanatların geride kalacağını düşünür (Lynton, 2015). Böylece, resimde hareket kavramını ortaya koyma adına, bu eseri yapar. Buna karşılık resim ve müziğin hareket alanlarının hem problemlerini genişletir hem de sınırlılıklarını aşarak daha fazla sorunlara değinir. Dolayısıyla, Kagan'ın müziğin yaratıcı öğelerinin resim sanatına göre üstün görmesi bu sınırlılıklar ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz.

20. yüzyıl sanatçıları için sanat; nesnel olanı resmetmek değil, kendi deneyimleri ve duyularıyla gerçekliğin özünü aramaktır (Mane, 1969). Bu nedenle sanatçılar mistik eğilimleri nedeniyle doğadan uzaklaşır. Doğadan uzaklaşan sanatçılar, sanatın disiplinlerarası yaklaşımını hızlandırır. 20. yüzyılın başlarında soyut sanatın öncüsü kabul edilen sanatçı ve sanat kuramcısı Wassily Kandinsky, birçok akımın biçimlenmesinde etkili olan renk kuramcısı Paul Klee ve bu dönemin müziğine büyük katkılar yapmış olan Avusturya-Macaristanlı besteci Arnold Schönberg gibi sanatçılar, müzik ve resim ilişkisi üzerine tartışmalar bakımından öne çıkan sanatçılardır.

Kübizmle, 20. yüzyılın ilk çeyreğiyle başlatılan soyut sanatın ilk kaynaklarından biri olarak da görülmesi nedeniyle sanatta disiplinlerarasılık ya da daha açık ifadeyle resim ve müzik ilişkisinin biçimlenme sürecinin tam olarak anlaşılabilmesi için Romantizmin etkili olduğu döneme bakmakta yarar var. Müzik ve resmin ilişkisi, özellikle de resmin müziği kaynak olarak kullanması; resim sanatının doğal nesneleri, varlıkları temsil etme işlevinden sıyrılması ve soyut bir niteliğe yönelmesi olarak kabul edilebilir. Romantizm, Fransız Devrimini tetikleyen 1800 ve 1850 yılları arasında Fransa'da başlayan ve kısa sürede tüm Avrupa'ya yayılan; resim, müzik, edebiyat ve diğer sanatları etkileyen entelektüel bir akımdır. Romantikler resim ve müziği sentezleyerek bir fikir geliştirirler. Nota ve renkler üzerine yapılan bilimsel çalışmaların dışında daha çok duyular üzerine düşünürler. Paul Klee (1961, s. 521), Romantizm için, "görme ve işitme arasındaki analogi... resim ve müzik arasında veya tonlar ve renkler arasında gelecekteki bir birliktelik için büyük bir umut vaat ediyor" diye belirtir. 19. yüzyılın ilk yarısında Fransa ve İngiltere'den birçok sanatçı, yazar bir araya gelir ve manevi bir bağ oluşturur. Ressamlar ve şairler kendi içlerinde hissettikleri müziği ifade etmeye çalışır, buna karşılık besteciler manzara senfonileri yazarak müziklerini resim ve şiire yaklaştırmaya çalışırlar. Sanatçılar, tüm sanatların birleştiğini hissettikleri, altta yatan bir ruh aramaya devam ederler. Öyle ki, 19. yüzyılın ortalarında Romantik besteci

Richard Wagner, fikrini şekillendirecek muazzam bir düşünceyi öne sürer. Bu düşünce *Gesamtkunstwerk*⁷ kavramıdır ve tüm sanatları birleştiren bir yaklaşım ortaya koyar (Mane, 1969). Wagner, yalnızca Almanya'nın kültürel yaşamı üzerinde değil, aynı zamanda tüm Avrupa üzerinde muazzam bir etkiye sahiptir. Resim ve müzik arasındaki ilişki arayışını iki sanatı yakınlaştırarak yeni bir analogi oluşturur. Resim ve müziğin yakınlaşması, Wagner'in *Gesamtkunstwerk* kavramıyla daha da güç kazandırır. 19. yüzyılın başlarında resim sanatçıları, metafizik dünyayı da yansıtmaya çalışırlar. Böyle olmasına karşın sanatçılar gerçeklikten de henüz tam anlamıyla uzaklaşmazlar: Hayal gücüne dayalı mitoloji, efsane gibi konuları dahi yaşamın içindeki nesnelerden alırlar. Sanatçılar; ifadelerinin ne olduğunu, içsel duyguları, heyecanları, acıları dile getirmede yeterli olup olmadığını sorgularlar. Görünenin ardındaki gerçekliği ararlar. Bu nedenle müziğe yönelirler. Çünkü müzik saf olan, maddeden arınmış tek sanat türüdür (Tunalı, 2014).

19. yüzyılın Fransız Romantik hareketinin en önemli sanatçılarından Eugène Delacroix (1798-1863), resim ve müzik ilişkisi üzerine önemli çalışmaları bulunur. Sanatçı, renkleri notalara benzetmekle beraber Wolfgang Amadeus Mozart hayranı olduğundan piyano ve keman çalar ve yaptığı resimleri duygusal ve ritimsel bağlamda müziği resimlerinde kullanır. Delacroix, Mozart'ın müziğinde çok farklı duyguların yetkin bir anlamda bir araya geldiğini söyleyerek bir bütün içerisinde, bu müziğin renkliliğini biçimsel anlamda vurgular (İpşiroğlu, 2017). Aynı zamanda Frédéric Chopin'in yakın bir arkadaşısıdır ve uzun yıllar boyunca onunla mektuplaşır. Delacroix, resimlerinde izleyici üzerinde duygusal değişimi artırmak amacıyla müziği bir metafor olarak kullanır. Bu, resimlerindeki müziği resmederek veya değiştirilerek oluşturduğu kompozisyonlarda duygusal etkiyi görsel olarak yansıttığını görülebiliriz. Dahası Delacroix, 1838 yılında Chopin'in portresini çizer ve portre, Chopin'in romantik müziğine olan katkılarına ve yeteneklerine saygı gösteren bir eser olarak kabul edilir. Delacroix'ya göre resim tamamen duygulardan oluşan bir sanattır. Renklerin, ışıkların, gölgelerin vb. düzenlenmesinden kaynaklanan bir izlenimi vardır. Bunu resmin müziği olarak adlandırır, resim kendisi için konuşmalı ve şarkı söyleyen bir varlık olmalıdır (Perry, 2014). Delacroix; resim sanatını müzik sanatıyla eşit görür ve her ne kadar ikisi arasında benzerlikler ve farklılıklar olsa da içerik bağlamda duygusal yönüyle izleyicide aynı duygular barındırdığını ifade eder. Delacroix'nın resimlerinin temel özelliklerinden

⁷Gesamtkunstwerk, bütünlüklü sanat eseri manasına gelir. Richard Wagner tarafından ortaya konulup operada devrim niteliğinde gelişmelere sahne olan ve sinemayı da etkileyen teoridir.

biri konturların silinmiş etkisidir. Bununla beraber figürlerinin açık ve koyu ton değerleri ve renk kullanımıyla daha ritimsel ve hareket halinde olan bir müzik gibi resmettiğini görebiliriz.

19. yüzyıl aynı zamanda bilimsel düşünce çağı olarak da adlandırılır. *Müziği Resmetmek* başlıklı bölümde de belirtileceği gibi Arcimboldo, Castel, Boethius gibi renk ve ses fikirleri üzerine çalışan bilim insanları Romantik dönemdeki sanatçıların çalışmalarına ışık tutar. Dahası fotoğrafın icadı, renk araştırmaları ve nesnelerin görünümü hakkında çok daha büyük bir anlayışa katkıda bulunur. Renk fenomeni ayrıntılı bir şekilde araştırılır ve rasyonalize edilir. Bu tür araştırmalar, ressamın rengin özerk gücüne olan güvenini artırır. Böylece bilimsel çalışmalar, materyalist tutumlara karşı meydan okur, madde ve maneviyat arasındaki çelişkiyi çözmeye çalışır. Bunu yaparken bazıları Wagner'in *Gesamtkunstwerk*'in renkli müzik uzantılarını veya çeşitlemelerini bu tür arzuları yerine getirir. Bazıları da bir ortamdan diğerine doğrudan aktardıkları yaratıcı durumları uyandırmaya çalışır. Hangi durumda olursa olsun sanatçılar, maddi semboller aracılığıyla manevi anlamı, duyguyu ifade etmeye çalışır.

Modern sanat, bilimsel tutumun bir olumlamasıdır. X-ışını ve mikroskopla yapılan araştırmaların sonuçları, atomun parçalanması, yeni zaman ve uzay kavramları, Freud ve Jung gibi adamlar tarafından yapılan psikolojik araştırmalar sanatçıya meydan okur. Ressamlar ve besteciler, kendi materyallerini ve tekniklerini aynı objektif incelemeye tabi tutarlar ve orada modern yaşamın olağanüstü karmaşıklığını ifade edebilecek sonsuz çeşitlilikte yeni düzen ve olası kombinasyonlar keşfederler. Bu keşifler ve buluşlar modernizmin kalıcılığını sürekli hale getirir. Bu nedenle, modern çağın ilk kurtarma hareketi Fransızlarda bilime, müziğe ve şiire yönelmek olur. Almanlar'da ise sanatta izlenimcilik olur. Ancak resim ve müzik ilişkisi birbirinden kopmaz.

Post-empresyonizmin önemli isimlerinden Paul Gauguin'in (1848-1903) resim sanatın müziğe hangi açılardan benzediğini söylerken, bu benzerliğin resmi diğer görsel sanatlardan daha üstün yapan bir nitelik olarak sunar:

Renklerin, ışıkların ve gölgelerin herhangi bir belirli düzenlemesinden kaynaklanan bir izlenim vardır. Resmin müziği denilen şey budur. Daha resmin neyi temsil ettiğini bilmeden bile, örneğin bir katedrale girdiğinizde ve kendinizi resmi göremeyecek kadar uzakta bulduğunuzda, çoğu zaman bu büyümlü akort tarafından yakalanırsınız. Resmin diğer sanat türlerine göre gerçek üstünlüğü buradadır, çünkü bu duygu ruhun en derin kısmına hitap eder (Gauss, 1949, s. 56).

Guaguin'in aşağıda yer alan ifadesi de aynı iddiayı tekrar ederken, resmin müzikten daha güzel ve belki de üstün olduğunu savunur:

Resim, tüm sanatların en güzeldir... Müzik gibi, duyular aracılığıyla ruha etki eder, seslerin armonilerine karşılık gelen uyumlu tonlar, ancak resimde mümkün olmayan bir bütünlük sağlar... Temelde kulak, göze göre daha düşük bir duydur. İşitme duyusu aynı anda yalnızca tek bir sesi algılayabilir, oysa görme her şeyi içine alır ve aynı zamanda istediği zaman basitleştirir (Mane, 1969, s. 39).

Bu karşılaştırmada Gauguin, resimde müzikal eşdeğerler kolayca bulunabileceğinden söz eder, ancak resim tek başına müziğin sunabileceğinden daha fazlasını sunar.

Mane, 20. yüzyılın ilk yıllarında Gustav Mahler, Richard Strauss ve Anton Bruckner gibi besteciler, Romantik formlarla eserler üretmeye devam ederler. Schönberg ve Kandinsky'nin çalışmaları, resim ve müziğin birliğinden bu döneme yeni bir anlayış geliştiren ilk kişiler olarak kendilerini gösterir (Mane, 1969). Bu dönemde sanatçılar, düşünürler resim ve müzik sanatlarının benzerlikleri ve farklılıkları üzerine tartışmalar gerçekleştirir. Bu tartışmalar, her iki sanatı birbirine daha da yakınlaştırır. Böylece 20. yüzyılda da ressamlar, renklerin ve formların müziğe; besteciler, tınıların ve armonilerin resme ait olduğunu iddia eden tartışmalar gerçekleştirir. Her iki sanat alanının medyalarının hissedilen nitelikleri ve çağrışımsal yönleri aracılığıyla keşfetmeye çalışırlar. Bu tür araştırmalar; yeni bilimin, psikolojinin, *sinestezi* ve *kromestezi*⁸ fenomenlerine yönelik araştırmaların ortaya çıkışını ve gelişmelerini yansıtır. Bazı sanatçılar medyalarının sentezlerini ararlar Schönberg ve Kandinsky, tüm duyuları aynı anda ele almak için müziği, renkli ışıkları ve hareketi birleştirmeye çalışırlar (Mane, 1969). Bu çalışma Wagner'in *Gesamkunstwerke* kavramına benzerlik gösteren bir çalışmadır.

Resim ve müziğin 20. yüzyılında benzerlik ve farklılıklarına dair tartışmalar neticesinde öne çıkan bazı kavramlar şunlardır; eşzamanlılık, zaman, mekan ve temsil kavramlarıdır.

Adorno; eşzamanlılığı, Franz Schubert'in müziklerini potpuri⁹ kavramı

⁸ Kromestezi, bir kişinin seslerde renkleri görebilme yeteneğidir. Örneğin, bir kişinin belirli bir nota veya müzik enstrüman sesinin belirli bir rengi görsel olarak zihninde canlandırabilmesidir.

⁹ Potpuri, sevilen şarkı, opera veya melodilerin bir araya getirilerek bir bütün oluşturacak şekilde düzenlendiği müzik yapıtıdır. Genellikle aynı veya benzer tema veya konuya sahip olan müzik parçaları bir araya getirilerek ve aralarında geçişler sağlanarak akıcı bir müzik parçası oluşturulur.

üzerinden tanımlar. Müziklerini besteledikten önce planlanmış veya ön hazırlığı olmadan ya da görünüşe bakılarak belli bir forma bakmaksızın, yalnızca kendiliğinden gelişen, canlı bir organizma gibi ele alındığı bir algı olduğunu belirtir. Ayrıca, zamanın dışında bir mitolojik gerçeklik tasası, olağanüstü bozulmalar görünür. Dahası potpuriler kendi içlerinde benzer biçimde zamansız oluşları, yan yana duran bütün tekil olayların eşzamanlı olduğunu gösterir (Adorno, 2018). Bu nedenle Klee'nin eşzamanlılık açısından, resmin müziğe karşı daha iyi olduğunu belirtmesi, zaman ve mekanın fiziki varlığının somut olarak hissedilmesiyle açıklanabilir. Örneğin bir piyano performansını düşünecek olursak, piyanist çaldığı parçanın bir sonraki akora daha fazla vurgu yapmak için akoru, zamansal konumundan dışarıya çıkabilir, başka bir deyişle erteleyebilir. Bir piyano tarafından çalındığında kulağa yanlış gelir, ancak bir piyanist tarafından çalındığında metronom¹⁰ açısından yanlış da olsa dinleyicilere doğru gelir, çünkü ellerin kavisli uçuşu, bizim bakış açımızdan dolayı zaman geçişini askıya alır (Brent-Smith, 1922). Bu bağlamda, müzik sanatının mekan ve zaman olgularından söz etmek mümkün değildir. Müziğin kökenine indiğimizde Heidegger, sanatın şeyliği üzerine yazdığı metinlerde müziği ses maddesi olarak yanıtlar (Doumet, 2001). Dahası, “müzik eseri real bir varlık değildir” (Tunalı, 2014, s. 140), yani müzik eseri ayrı ayrı tonlar ya da ton kaliteleri, bir melodinin akustik temelini teşkil ederler, ancak bunlar hiçbir tabaka teşkil etmezler (Tunalı, 1977). Bu nedenle, müzik eserinin mekansal olmaması yani, bu dünyaya ait olmaması onun irrealitesini gösterir. Bu bakımdan müzik, plastik sanatlar arasında tabaka farkı bulunmasından dolayı Alman filozof, yazar ve eğitimci Arthur Schopenhauer, müziğin mekansal değil zamansal olması açısından üstün sanat olarak değerlendirir (Tunalı, 2003). Ancak tam anlamıyla müzik eserinin zaman içinde olmayan bir şey olduğunu söyleyemeyiz. Roman Ingarden'e göre de böyledir, “bunu bir *icra* olarak kabul ediyor ve icra olarak da buna bir realite yüklüyor... müzik eseri icranın dışındadır. Ama icranın dışında biz bir müzikal kompozition'u düşünebilir miyiz?” (Tunalı, 2014, s. 141). Kuşkusuz hayır, bu nedenle müziğe üstün bir yetki vererek icrayı realite olarak kabul eder ve irrealitesini içinde ayırır. Adorno'ya göre de bunun cevabı ‘hayır’dır, müzik zamansal bir sanat olduğunu, zamanın içinde ortaya çıktığını açık bir şekilde belirtir. Müziği oluşturan parçalar arasında zamansal bir ilişki yaratmalı ve onları zaman içinde sentezlemelidir ve aynı zamanda otonom müzik kendisini zamana bağlayan, zamanla ilişki içinde yaşayan bir gerçekliği kanıtlar

¹⁰ Metronom, bir müzik bestesinin hangi tempoda çalınması gerektiğini gösteren bir müzik aracıdır. Bu araç, müzisyenlere belirli bir müzikal parçayı sabit bir tempoyla icra etmelerine yardımcı olur.

(Adorno ve Gillespie, 1995). Ausstellung Raumkuns'un resimleri üzerinden örnek veren Adorno ve Gillespie eşzamanlı olanın nefesini tutan, bir zaman geçişi gibi görünen en başarılı resimler olduğunu ifade ederler. "Onun fikri zamana karşı aşkınlığa yaklaşır" (Adorno ve Gillespie, 1995, s. 67). Kandinsky'nin arzuladığı şeyde, müziğin doğadan uzak bağımsız hissini resimde vermektir. Resim ve müzik birbiriyle birleşir, müzik tek başına zamana ve mekana yaklaşan bir biçime ancak ve ancak resim yoluyla ulaşabileceği çıkarımını çok rahat söyleyebiliriz. Fütürist ressamların ve birçok soyut ressamın aslında yapmak istediği şey de budur. Çünkü, "bir resimde herşey eşzamanlıdır" (Adorno ve Gillespie, 1995, s. 69). Fütüristler, hareket, hız ve tüm duysal izlenimlerin eşzamanlılığını, resimde, harekette, çevredeki nesnelerde ve müzikte, doğal seslerde, müzik tonlarında ve mekanik seslerde kaynaşan yeni "mutlak modernlik" olarak görürler. Bu nedenle, resimdeki öğelerin özgül birliğinin bir bütün olarak mekanda yan yana gelen objelerin biçimsel anlamda eşzamanlılığını verir. Ancak Arnold Schönberg, *Der Blaue Reiter* grubunun almanağında yazdığı bir yazıda çoğu insanın müziği kullandığı dilin; "kavramlara aktarımının bir soyutlama, sadece bilinebilecek olana indirgeme olduğunu, bunu yapmakla asıl özün, evrensel dilin belki de anlaşılmaz, ama duyumsanabilir kalması" gerektiğinin vurgusunu yapar (İpşiroğlu, 2017, s. 171). Müzik, kavramlarla başka bir deyişle renklerle, insanların anlayabileceği somut nesnelerle, anlaşılabilmesinden ziyade kuvvetleri ortaya koyan, duyular ile duyumsanan bir olgu olduğudur. Fransız yazar ve filozof Gilles Deleuze, *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği* kitabında Klee'nin sanatına gönderme yaparak şunları söyler:

Sanatta müzikte olduğu gibi resimde de, söz konusu olan biçimleri yeniden üretmek veya icat etmek değil, kuvvetleri ele geçirmektir. Hatta hiçbir sanatın figüratif olmaması da bundan kaynaklanır. Klee'nin ünlü formülü 'görüneni vermek değil, görünür kılmak' da bu anlamdadır. Resmin görevi, görünür olmayan kuvvetleri görünür kılmaya denemesi olarak tanımlanır. Aynı biçimde müzik de duyulur olmayan kuvvetleri duyulur kılmaya çalışır (Deleuze, 2020, s. 54).

Müziğin, sese ait olmayan kuvvetleri sese ait kılması ve resmin de görüntüye ait olmayan kuvvetleri görünür kılması gerekir (Deleuze, 2020). Algısal düzeyde, görme ve işitme yoluyla edinilen duyular, birbirinden çok farklı olsalar da bir nesnenin tanınmasını, en gerçek temsilini, onu zamana ve mekana yerleştirmek için ortak amaç ile birlikte hareket etmek gerekir (Rucsanda, 2019). Bu her iki sanatın da birliğinin kuvvetini ortaya koyar.

Buraya kadar gördüğümüz resim ve müzik ilişkisinin üstünlük, zaman ve mekan

kavramları üzerindeki etkilerini gördük. resim müzik ilişkisinin kuramsallaşması ve 20. yüzyılda nasıl tartışmalar olduğuna ve gelişmelere değineceğiz. Bu dönemde öne çıkan isimlerden Wassily Kandinsky ve Paul Klee olmuştur. İki sanatçı ilk kez 1900 yılının yazında Münih Akademisi'nde Franz Stuck'ın resim dersinde tanışırlar. Paul Klee, 1912 yılında *Der Blaue Reiter* (Mavi Süvari) grubuna katılmasının ardından Kandinsky'le dostlukları güçlenir.

Kandinsky *Neue Kunstler Vereinigung* (NKV) (Yeni Sanatçılar Birliği) oluşumunun başında yer aldığı dönemlerde soyut resimler yapmaya başlar. Bu birliğin 1911 yılının sonunda düzenlediği sergide Kandinsky'nin *Kompozisyon II* (Görsel 6) adlı eseri kabul edilmez. Bunun üzerine Kandinsky, NKV'den ayrılır ve Franz Marc'la beraber *Der Blaue Reiter* grubunu kurar. 20. yüzyılın önemli gruplarından biri olan *Der Blaue Reiter* grubu yenilikçi, sanatlararası etkileşimi savunan ve bu yönde yazıları da kapsayan dönemin en önemli uluslararası grubudur. Kandinsky, sanatçıların bir tarz üzerinden sanatlarını icra etmelerine inanmaz, sadece özgür, içsel duygularıyla ve iç dünyalarını ifade etmeleri gerektiğine inanır. Kandinsky, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, içsel yaşamlarını tümüyle özgün bir biçimde ifade eden sanatçıları gerçek sanatçı olarak kabul eder ve bu amaca ulaşmak için çalışan sanatçılara değer verir (Kandinsky, 2010).



Görsel 6. Wassily Kandinsky, *Kompozisyon II*, Tuval üzerine yağlı boya, 97,5x130,5 cm, 1910.

Kandinsky'nin 1911 tarihli, *Über das Geistige in der Kunst*¹¹ adlı kitabı, müzik ve görsel sanatlar, özellikle de resim arasındaki doğal ilişkiden en çok bahseden çalışmalardan biridir. Kandinsky'ye göre, resim donmuş müziktir ve alıcısında hem fiziksel bir etki hem de “içsel bir yankı” uyandırır (Kandinsky, 2010). Yani bir renk, izleyicinin kendi içinde var olan duyguyu harekete geçirir. Kandinsky, renkler ve çağrıştırdıkları ruh halleri, bazı müzikal nitelikler arasında belirli bağlantılar kuracak kadar ileri gider. Örneğin, siyahı “mutlak sessizliğin” sembolü olarak tanımlar, mavi ve sarı gibi renklerin, flüt ve trompet gibi içsel tını özelliklerini taşıdığına dikkat çeker. Kandinsky'nin renkler ve müzikal dokular arasındaki bağlantıları, ona göre kasıtlı olsa da sesle ilgili olarak benzersiz renk algısı olmayanlar için belirgin olmayabilir (Duthie ve Duthie, 2015).

Kandinsky'e göre sanatlar arasında müzik, doğası gereği soyut sanata en yakın olanıdır. Çünkü soyut sanat, sanatçıların duygularını içsel bütünlüğünü yansıtır. Bu içsel bütünlük sanatçıyı öznelliğe aktarır, ancak Kandinsky'nin içsel dünyasındaki öznelilik Romantikler gibi değildir. Kandinsky'nin iç dünyası, aslında müziği resmetmek değildir, müzik ve resim arasındaki duvarı yıkmak ve saf olan duyguları ifade etmeye çalışmaktır. Başka bir deyişle, temsili yıkmak ve sanatsal duygu diye tarif edeceğimiz içsel olan, saf duyguyu ortaya koymaya çalışmaktır. Temsile hiçbir şekilde başvurmadan ifade etmesi, müziğin en yüce özelliğidir (Kandinsky, 2010). Bu nedenle Kandinsky, resimlerinde bu yüceliği vermeye; sesle renk arasında ve çizgiyle sesin ritmi arasında, kuvvetle muhtemel bir analogi kurduğunu göstermeye çalışır.

Sanatın imgesi hem müzikte hem de resimde farklı formlara sahiptir. Ressamlar bireysel olarak renk değerleriyle çalışırlar, besteciler ise sesin tonlarıyla çalışırlar. Her iki sanatın bir araya gelerek ortaya çıkarttığı imgelerin zenginliği burada ortaya çıkar. Bu zenginliği Kandinsky, *Der Blaue Reiter* grubunun almanağını hazırladığı sıralarda bitirdiği *Über das Geistige in der Kunst* adlı kitabında şöyle yazar:

Formun işlenmesinde müzik, resmin erişebileceğinin ötesinde sonuçlar elde edebilir. Öte yandan resim kimi açıdan müzikten ileridedir. Örneğin müziğin zamana bağlı bir düzeni varken, resim mesajını izleyiciye bir anda sunabilir. Doğanın kısıtlayıcı bağlarından kurtulmuş gözükken müzik, kendisini ifade etmek için belirli bir forma ihtiyaç duymaz. Bugün resim yalnızca doğal form ve fenomenlerin yeniden üretilmesiyle ilgileniyor. Resmin şimdiki görevi, gücünü ve yöntemlerini denemek, müziğin yıllar boyu yapmış olduğu gibi kendini bilmek ve gücünü sanatsal bir amaç uğruna kullanmaktır (Kandinsky, 2010, s. 50).

¹¹ Bu kitap, Türkçe'ye *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, *Sanatta Zihinsellik Üzerine* ve *Sanatta Tinsellik Üzerine* başlıklarıyla üç farklı çevirisi bulunmaktadır.

Bunun yanı sıra Kandinsky, evrenselliği işaret edecek bir kelime haznesi geliştirmeyi arzular ve sanatı bir mistik mecra olarak görür. Dahası, evrenselliğin yanında içselliğin, soyut sanatın sınırlılıklarını zorlayan, dinleyiciye özgür bir alan sunan müziği resme göre daha kişisel ve özel olarak tanımlar. Kandinsky'e (2010). göre renk klavyedir, gözler çekiçtir, ruh bir çok telli piyanodur. Sanatçı, ruhla titreşimlere neden olmak için bir tuşa dokunarak çalan eldir. Kandinsky; sanatı, bir psikologun yaptığı araştırmalar gibi ruhun derinliklerinde arar.

Roskill'e (1992) göre Kandinsky ve Klee her ne kadar sanatsal üslupları birbirinden farklı olsa da müzikal anlamda ortak gibi çalışırlar. Kandinsky gibi Klee'de resim sanatının müzik sanatına göre daha iyi bir ifade aracı olduğunu şu sözleriyle anlatır:

Görsel sanatlar çok şey vaat ediyor gibiydi, ancak başlangıçta sanat hakkında daha az ve ilginç yerleri ziyaret etmeme rağmen, yaşamın kendisiyle yoğun temas kurma olasılığı hakkında çok daha fazla düşündüm ve içgüdüsel olarak doğru kararı verdiğimi çok sonradan anladım (akt. Hopfengart, 2018, s. 14).

Kısacası Klee, müzikle ilgili söz ettiği durum, babasının müzisyen olması, kendisinin de bu konuda yetenekli olduğunu ancak resmin daha iyi bir ifade aracı olduğunu düşünüyor olması nedeniyle resme yönelir. Klee, renkleri kulağa geldiği gibi çalışma dürtüsü, akorları belli bir grupta içerisinde düşünerek, yeni bir yol bulma deneyimi içerisine girer. Denilebilir ki Klee, sanatı bir matematikçi, bir fizikçi gibi mekanik işlevinden yola çıkarak formüle etmeye çalışır.

Bunlara karşın Klee, modern müziğin çok akademik olduğuna ve eğitim teorisinin gereğinden fazla dikte ettiğine inanır. Bu nedenle Klee, tarihsel müzik modellerine dayanan, görsel temelli soyut bir dil geliştirmeye odaklanır. Disiplinlerarası armoniler yaratma hamlesi, sanatı her şeyi kapsayan, ruhsal olarak hissedilen, duyu ağlarıyla harmanlama arzusunu yerine getirmek kadar yenilik arayışında olmayan meslektaşlarından belirgin bir şekilde farklılaşır. Dahası, Kandinsky'nin doğanın dışında nesnel, mistik bir bilimi yükseltmesiyle çakışan, tonal bir uyumu sistematikleştirmesi, tam olarak Klee'nin eleştirdiği akademik denklem türlerini temsil eder. Kandinsky'nin zihinsel ve entellektüel çalışmalarını Klee de desteklemekle beraber resim sanatı ve müzik arasında daha büyük bir ilişki kurar. Özellikle de Bach'ın müziği, Klee'nin resim ve müzik ilişkisini bilimsel yöntemlerle oluşturmada önemli

bir araç olur (Gartmann, 2020, s. 19). Klee, müzik sanatı gelişimini Mozart'tan sonra yokuş aşağı gittiğine inanır. Müziğin yanlış yöne gitmesinden dolayı görsel soyutlamada yenilikçi olasılıkların ortaya çıktığı inancıyla, bilinçli olarak müzik yerine resim yapmayı seçer (Lone, 2004). Dolayısıyla, Klee'nin daha önceki eserleri hem sanatından hem de müziğinden farklılık gösterir. Çünkü resmin, müziğe göre imgelenmesi kişisel hassasiyete daha uyumlu ve ortak bir tarzdan daha ustaca betimleyebileceğini gösterir.

Öte yandan Klee'nin sanatının temel ilkelerinden birisi eşzamanlılık kavramıdır. 20. yüzyılın başlarında ressamlar eşzamanlılığı resim sanatında betimlemeye çalışırlar. Bu çabayı farklı tekniklerle arama yoluna girerler. Bunun en etkili örnekleri; Mozart ve Bach'ın müziğindedir, özellikle 19. yüzyıldan daha modern sayılan füglerinde¹² açık bir şekilde görülür. Klee, Bach'dan çok şey öğrenmiş olmasına karşılık, çoksesliliğin resim sanatına müzik sanatından daha uygun olduğunu *Günlükler*'inde şöyle açıklar:

Müzikteki zamansal öğelerin yerini çoksesli ressamlıkta mekansal öğeler aldığından bu tür ressamlık müzikten daha öndedir. Eşzamanlılık kavramı resimde daha zengin biçimde ortaya çıkıyor. Müzik alanındaki geriye doğru olan hareketi daha somut biçimde dile getirebilmek için, hareket halindeki bir tramvayın camlarına yansıyan görüntüyü anımsıyorum (Klee, 2005, s. 331).

Bu nedenle Klee, eşzamanlılık kavramını, resim sanatında zenginlik olarak tanımlar. Ona göre resmin içine mekan ve zaman olgularının girdiğini belirtir ve bu iki olgu, resimde farklı bir boyut kazanmakla beraber biçimsel anlamda derinliğin ve katmanlar arasında mesafenin oluşmasını sağlar. Dahası Klee, resimlerini besteler gibi düşünür ve renklerle sesler arasındaki benzerlikleri ve ritmi resimlerinde oluşturmaya çalışır. Özellikle Müziği Resmetmek başlığında göreceğimiz "Renk-Harmonileri" adını verdiği çalışmalarında bu ilişkiyi vurgular.

2.2. Müziği Resmetmek

Müziği resmetmenin bir çok yol ve yöntemi bulunmakla beraber her sanatçının üslup farklılıklarıyla zengin bir alan olduğunu söylemek mümkün. Resimde müziği resmetmek genellikle soyut sanatla eş güdümlü bir şekilde ilerler. Resim alanında soyut

¹² Füg, müzikte iki ya da daha fazla ses için bir kontrpuantal bir besteleme tekniğidir. Başlangıçta sunulan bir konu farklı aralıklarda tekrarlanır ve bu durum eser boyunca sıklıkla devam eder.

yönelimlerin dönüm noktası (her ne kadar öncesinde soyut denemeler yapılmaya başlanmış olsa da) Kandinsky'nin 1911 yılı sonrası yaptığı çalışmalar ile başlar. Kandinsky'nin entelektüel ve sanatsal çalışması bir anlamda müzik ve resim arasında bir tür konum özdeşliği belirir. Dahası, resim ve müzik başta olmak üzere, tüm sanatlar için estetik yönelimlerde önemli bir değişim başlar. Artık biçimlerin mükemmelliği, eğilimlerin düzenliliği ve uyumu değil, algı mekanizmalarının ve dolayısıyla anlamın zihinsel inşasını hedeflenmiş olan sanat, izleyenlere kasıtlı bir şekilde biçim deformasyonlarını göstermesine neden olur (Anceschi, 2014). Kandinsky ile beraber resim ve müzik arasındaki boşluk azalmaya başlar ve aralarındaki benzer ilişkiler üzerinden yeni bir analogi gelişmeye başlar. Müzikte olan kavramlar ile resimdeki elemanların iç içe girmesiyle yeni bir resim sanatının ortaya çıkması gerçekleşir. Resim ve müziğin iç içe geçmesi, modern sanatın bir olgusudur. 20. yüzyıl resim ve müziğin en etkili fikirlerin tartışmaları Birinci Dünya Savaşının başlamasına yakın bir dönemde gerçekleşir.

Resim ve müzik, doğası gereği birbirlerinden ayrı sanatlardır. Müzik zamansal olarak sunulan ifade biçimi olarak kulağa hitap eder. Resim ise uzamsal olarak görünen bir ifade biçimiyle göze hitap eder. Modern resim, zamanın ve mekânın boyutlarını birbirine karıştırarak zamansal ve uzamsal kavramları, sanatlar arasındaki geleneksel ayrımlara meydan okur. Bu da çok boyutlu sanatların oluşmasının bir sonucudur. Başka bir deyişle, resim, yeni bir plastik dil oluşturması için zorunlu olarak müziğe yönelir. Müzik ve resim arasındaki bu dil, müziğin resmedilmesi sonucunda; renk, ritim ve hareket elemanlarının resimde ses karşılığı olarak ortaya çıkmasıyla benzeşir.

Modern resimdeki "müzikalite" soyutlamaya yönelik bir eğilimle ilişkilidir. Cezanne'ın oluşturduğu zihinsel felsefe temelli kuramında, kübizimden soyut sanata kadar olan süreci temellendirir. Zihinsel felsefe temelli yaklaşıma bağlı olarak resim ve müzik yaklaşması, Kandinsky'nin zihinsel ve entellektüel çalışmaları ile derinleşir. Resim sanatı, her ne kadar doğaya özel bir gönderme yapmadan sadece sanat elemanlarını konu alsada müzik gibi özerk ve bağımsız bir sisteme de o kadar yaklaşır. Müziğin ve resmin temel ilkeleri de özgür bir ifade biçimi olarak yaklaşmaya başlar. Ancak şunu da belirtmek gerekirse, tüm modern resim "müzikal" olarak tanımlanması mümkün değildir. Müzikal olmayan resimler olduğu gibi, müzik kavramının tamamına karşı çıkan resimler de vardır (Mane, 1969).

20. yüzyılın renk ve ses üzerine araştırmalar yapan bir diğer sanat hareketi emprestyonistlerdir. Emprestyonist ressamlar, ışığın doğada nesneler üzerindeki etkisini

rengi kullanarak yeniden ele alırlar ve bilim insanları gibi çalışırlar. Empresyonistler, her ne kadar ses ve renk özellikleri üzerine kapsamlı araştırmalar yapsalar da keşfedilebilir içsel ilişkiler varmış gibi davranırlar. Empresyonist ressamlar, deyim yerindeyse yüzeyde kalıp, yalnızca rengi düzenleme, renk skalası ve renk sesliliği gibi basit analogilerle ilgilenirler. Özellikle, renk sesliliği konusunda, genellikle ses titreşimleriyle ilgilenirler. Empresyonist sanatçılardan Fransız ressam Pierre Auguste Renoir, resim yapma sürecinde renk tınısını şöyle açıklar: “kırmızının tınılı olmasını istiyorum, bir çan gibi ses çıkarmasını; eğer bu şekilde olmazsa, onu elde edene kadar daha fazla kırmızı sürerim veya başka renklerle yaparım” (Gauss, 1949, s. 43).

Lockspeiser (1969), Fransız izlenimci ressam Claude Monet’nin eserlerinin, 20. yüzyılın önemli bestecilerinden Claude Debussy’nin müzikleriyle birebir benzerlik taşıdığını söyler. Monet’nin peyzajlarının, aslında ışıklı dalgaların senfonileri olduğunu iddia eder. Lockspeise’nin iddiası bağlamında Monet’nin resimlerin düşündüğümüzde Debussy’nin müziğiyle, özellikle de onun bestelerindeki seslerin kendi içlerindeki göreceli değerine dayanarak Monet’nin resimlerine dikkat çekici bir benzerlik taşıdığını görürüz. Lockspeiser’e göre tınların hiyerarşisi veya ölçeklerin ses dizisinin tamamı empresyonisttir. Empresyonist ressamlar, renk etkilerini elde etmenin yeni yolları ve araçlarını denerler. Bunu ışık ve gölgenin resimdeki ışıltılı etkilerini müzikte ton rengi ve akor yapısı ile ifade etmeye çalışırlar. Örneğin, Monet’nin resimlerinde düz renklerden ziyade, hassas renk tonlarıyla renklendirdiğini görebiliriz. Monet böylece, rengin değerlerini müziğin tonlarına karşılık kabul ederek müzik ile olan ilişkisini oluşturur.

Müziği resmetmek her ne kadar Cezanne’dan Kandinsky’e uzanan bir süreç olsa da sanat tarihinde müziği resmeden sanatçılar vardır. Bunlardan, sanat tarihinde önemli bir yerde duran James McNeill Whistler (1834-1903) söz etmek mümkün.

James McNeill Whistler, empresyonist bir sanatçı değildir ama empresyonistlerle benzer çizgide çalışmalar üretmiştir. Whistler, bir yazısında resim ve müzik arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

Klavye tüm müziğin notalarını içerdiğinden, doğa da tüm resimlerin renk ve biçim öğelerini içerir... Ancak sanatçı, notlarını yazarken akorlarını oluşturur ve kaostan muhteşem bir armoni ortaya çıkarmaya çalışır. Bunun sonucu güzel olabilmesi için bu unsurları telli çalgıları parmakla çalmak ve bilimle gruplamak için doğar (Whistler, 1890, s. 174).

Whistler, resimlerini “Notalar”, “Armoniler”, “Senfoniler”, “Arajman” veya “Gece Müziği” gibi müzik kavramlarıyla adlandırır. Ancak, çağdaşlarının eleştirilerine maruz kalır. Bir eleştirmen *Symphony in White No. 3* (Görsel 7) adlı eserinin Beyaz Senfoniyle hiçbir alakası olmadığını, resimde bulunan iki figürün sarımsı bir elbisesi, kahverengi/kızıl saçları ve beyaz renk ile ilgisi olmayan birçok zarif rengin olduğunu söyler. Whistler’in bu eleştiriye cevabı şöyledir:

Tanrım! Bu bilge kişi beyaz saçlı ve tebeşirli yüzler mi bekliyordu? Ve o zaman, şaşırtıcı sonucuyla, Fa'daki bir senfoninin başka bir nota içermediğine, ancak Fa, Fa, Fa'nın sürekli tekrarı olacağına mı inanıyor?... Aptal! (Whistler, 1890, s. 175).



Görsel 7. James Abbott McNeill Whistler, *Symphony in White No. III*, Tuval üzerine yağlı boya, 51.4 cm × 76.9 cm, 1865-1867

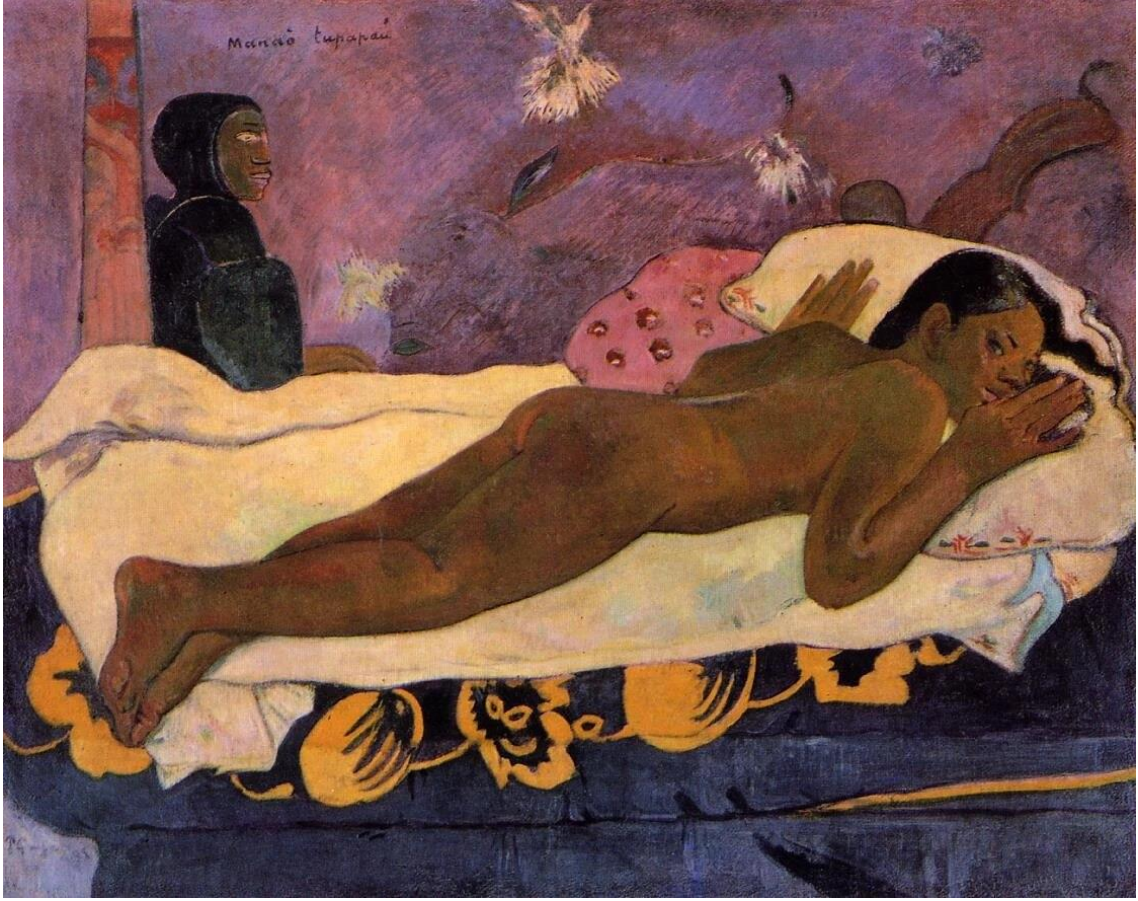
Empresyonizm, post-empresyonizmden oldukça farklı yönleri olmakla beraber sanatçıları birbirinden ayrı bir üslup ve konuları vardır. Post-empresyonist sanatçıların her biri resimdeki yeni gelişmelere katkıda bulunur. Post-empresyonistler, 20. yüzyılın resim ve müzik ilişkisinin bu denli yaklaşacağını habercisidir. Vincent van Gogh ve Paul Gauguin, müziğe doğrudan benzeyen renk skalaları ve armoniler kurmaya çalışır. Van Gogh, müzik ve resim arasındaki ilişkiyi daha net görebilmek için piyano dersleri bile alır. Van Gogh ve Gauguin; resim, şiir ve müzik gibi estetik biçimlerde kutsal kabul

edilen yaratıcı dürtüleri merak ederek ruhsal durumun ifadesini ararlar. Müzik, genellikle bu duyguların kısa anlarını ifade etmek için daha uygun araçlar olarak görülür. Hem van Gogh hem de Gauguin, rengin iç hallerini ve sessiz müziğe daha yakın olduğuna karar verir ve resmin "müziksel" ögesi olarak rengi geliştirirler. Van Gogh, yaptığı resmi şöyle anlatır: “Şimdi olduğu gibi resim yapmak daha ince, daha çok müzik ve daha az heykel gibi olmayı vaat ediyor ve her şeyden önce renk vaat ediyor” (Mane, 1969, s. 34). Her iki sanatçının da müziğe yaklaşma biçimleri aynı, ancak Van Gogh renkleri daha parlak ve ritmik kullanırken Gauguin cansız ve soft renkler arasındaki uyumda arar.

Gauguin bu ilişkiyi şöyle yazar:

Bundan sonra modern resimde hangi rengin olacağını müzikle düşünün. Tıpkı müzik gibi titreşimli olan renk, doğası gereği en genel ve kökeninde en belirsiz olanı elde edebilir, yani içsel güce ulaşmaya başlar (Popper, 1968, s. 29).

Bu nedenle, post-emprestyonist sanatçılar, emprestyonistlerin aksine renkleri gördükleri gibi değil kendi zihinlerinde algıladıkları gibi boyamaya başlar. Diyebiliriz ki post-emprestyonist sanatçılar, resimlerinde kendi zihinsel gerçekliğini müzik ve renk bağlamında ararlar. Daha açık bir şekilde, sanatçılar hem gördükleri gerçekliği hem de kendi zihinsel gerçekliklerini, müziğin titreşimlerini duyumsayarak tuvallerini içsel duygularıyla boyarlar. Böylece, her iki sanatçı da aslında görünenin ardındaki zihinsel gerçekliği resmetmeye çalışırlar. Van Gogh bunu romantik oluşunda, Gauguin ilkel oluşunda arar. Gauguin, resim ve müzik ilişkisini eleştirmenin akıl veya sanat biliminin yanı sıra doğadaki özel duyumların gerektiğine inanır. Yani, sanat imgesini doğadan bağımsız olamayacağı anlayışı hâkimdir. İlkeliğin en saf olan resimleri bu şekilde tarif eder. Gauguin, *Ölülerin Ruhu Bekliyor* (Görsel 8) adlı eserin genel armonisi; koyu, ürkütücü, hüzünlü, ölüm çanı gibi tınlar. Resimde kullanılan koyu mavi, mor, kahverengi ve turuncular müziksel tınıyı tamamlar (Walther, 1988). Koyu ve soğuk olan bu resimde müziğin kendisinden çok aslında hissettirdiği etki görünür.



Görsel 8. Paul Gauguin, *Ölülerin Ruhu Bekliyor* (Manao Tupapau), Tuval üzerine yağlı boya, 116x134 cm, 1892.

Ölülerin Ruhu Bekliyor isimli resimde ilk dikkat çeken yatakta uzanan kadındır. Kadın sanki yataktan hemen düşecekmiş gibi konumlanmış veya oradan kaçacakmış gibi durmaktadır. Müziğin hissettirdiği korku sol üst bölümde, *Tapapau* (Ölülerin Ruhu) koyu renktedir ve belirgin kontur çizgileriyle atmosferden ayrılır. Gauguin bu resim için korkuyu en yalın biçimde göstermeye çalıştığını ve bunu da rengin tınlarıyla yaptığını söyler (İpşiroğlu, 2017). Gauguin, rengin psikolojik önemine yönelik sezgisel araştırmalar ve uyumlu müzik yasalarına benzer araştırmalar yapar. Rengin hissedilen niteliklerini ve ruhun renk akorlarına olan duyarlılığını keşfetmek adına benzersiz bir üslupla resimlerini oluşturur.



Görsel 9. Vincent van Gogh, *Yıldızlı Gece*, Tuval üzerine yağlı boya, 74x92 cm, 1889.

Bu süreç resim sanatını soyuta götüren başlangıçlardan veya yaklaşımlardan biridir. Van Gogh ve Gauguin, resmin soyuta giden yolda müziğin ton değerlerini kullanmazlar çünkü onlar içsel duygularıyla ve dürtüleriyle zihinlerindeki müziğin kendilerinde oluşan titreşimleriyle daha özgün ve daha özgür bir şey yaratırlar. Böylece, van Gogh ve Gauguin, bestecilerin düşüncelerini veya duygularını yansıttığı ses yapıtlarını ortaya çıkarır. Özellikle, van Gogh'un resimlerinde belirgin bir şekilde renk titreşimlerini çok güçlü kullandığı mavi ve sarının canlılığını, zihinsel bir yansıması olduğunu görebiliriz (Görsel 9). Van Gogh, her ne kadar piyano dersi alsa da aslında müziğe özel bir ilgisi yoktur. Ne Gauguin gibi bir enstrüman çalabilir ne de Delacroix gibi “müziğin mantığını” arar. Gauguin çağdaşları gibi resimlerinde sözcüklerin bazen yetersiz kaldığını düşünerek müziğin tınlarını renklere; hareket ve ritim vererek yapar. Renklerin hareket ve ritmi van Gogh için renk tınlarının simgesidir. Bu müzikal tınların renk tınısına dönüşmesini bir bütün olarak izleyiciye göstermek ister. Van Gogh, sadece renklerin etkileşimlerini bir resim olarak bakmaz. “Ay Çiçekleri” serisinde resimlerin yan yana koyup bir “renk senfonisi” oluşturmaya çalışır. Bu diziye

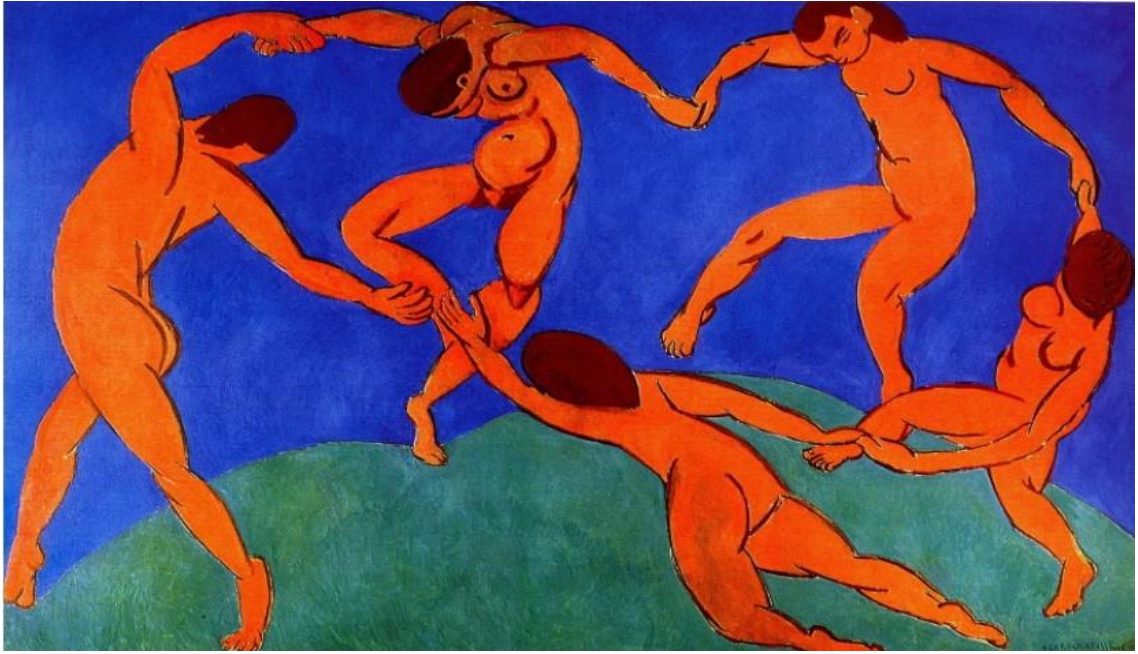
yaparken bir resim bitmeden diğer resmin renk tınlarını düşünür (İpşiroğlu, 2017). Van Gogh ve Gauguin; müziğe özellikle de Wagner'in müziklerine karşı duydukları hayranlığı resimlerinde rengin tınları olarak yansıtır. Resimlerin konuları her ne kadar birbirinden farklı olsa da hareket ve ritmi renk tınlarıyla yansıtır.

Wagner'in müziği hem emprestyonist hem de post-emprestyonist ressamlara referans olur. Aynı zamanda Sembolizm sanatçıları da etkiler. Sembolizm, resim ve müziği etkileyen bir sanat hareketidir. Wagner'in müzikleri Sembolizm ressamların resimlerinde daha fazla önemli hale gelir. Van Gogh ve Gauguin'in yanı sıra dönemin önemli sanatçıları Claude Debussy, Stéphane Mallarmé ve diğer birçok Sembolizm sanatçıları etkiler ve fikir alışverişi yaparlar. Debussy'nin bir müziğini veya senfonisini resmetmek eleştirmenler tarafından şöyle açıklanır:

Bir resmi betimlerken sanat eleştirmenleri; kükreyen kırmızılardan, tiz yeşillerden, şarkı söyleyen mavilerden, sarının gürültülü bir notasından, kromatik harmonilerden ve uyumsuzluklardan bahseder. Bir senfoni ise resme ait terimlerle anlatılır: melodik çizgi farklı tonlarla renklendirilir... Üstte flütlerin parlak mavis, obuaların parlak kırmızısı ortada ve klarnetin sıcak kahverengimsi tonları vardır (Mane, 1969, s. 51-52).

Bu tanımda ön plana çıkan tonların renge olan karşılıklarıdır. Bu renklerin hepsi canlı ve parlaktır. Bu canlı ve parlak renk kullanımları yeni bir akım olan Fovizm'i ortaya çıkarır. Bu akım, ressamların renkleri ve ışığı özgürce kullanmalarını vurgulayan bir tarza sahiptir. Fovist ressamlar, sonuçların doğal renklerinden saparak canlı ve etkileyici renk paletleri oluşturdular. Tabiki de Fovizm'in sadece bu sebepten ötürü oluştuğunu söylemek yanlış olur. Ancak resim müzik ilişkisi adına bu çıkış yolu konu bağlamında önemli bir yere sahiptir. Nitekim, Debussy'nin yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi 20. yüzyılın ilk sanat hareketi olarak kabul edilen fovizm, müzikle yakından ilişkilidir. Fovist ressamların geneli müzisyendir, dolayısıyla, yeni resim ile ilgili fikirler geliştirmek için müzik deneyimlerinden yararlanırlar. Fovist ressamların ereği öncelikle renk meselesidir. Renk daha önce nesnelerin doğal etkilerini temsil etmek için kullanılıyordu, ama fovist ressamlar rengi doğal bir görünümün temsilinden çıkarıp zihinsel gerçekliğini yansıttılar. Başka bir deyişle, müziği duyumsama biçiminin algısal boyutunu temsil etmesi için rengi müziğin ritimsel hareketlerin zihinde canlanan algıların görünümünü resmettiler. Aslında, van Gogh ve Gauguin bu olgunun benzerliğini yaptılar ancak fovist ressamlar daha fazlasını yapabildiklerini gösterirler.

Müziğin doğrudan duygulara hitap edebileceğini ve sanatçının duygularını yansıtabileceğini gösterirler. Bu, sanatçıların hem deneyimleri hem de zihinsel gerçeklikleriyle rengi kullanarak yeni bir gerçekliği göstermeye çalışırlar. Fovist ressamların müzikle resim arasındaki ilişki, sanatın ifade biçimlerinin birbirinden ilham alması ve etkilenmesi fikrine dayandığından dolayı benzerlikler taşır. Ancak fovist ressamların post-emrestyonistlerden ayrılan kısmı müziği kullanım biçimidir. Fovist ressamlar, müzik seçimleri daha çok caz müzikle gerçekleştirdiğinden daha çığ renklerle müziği resmettiler.



Görsel 10. Henry Matisse, *Dans*, Tuval üzerine yağlı boya, 260x391 cm, 1910.

20. yüzyılın yenilikçi sanatçılarından ve renkleri büyük bir ustalıkla kullanan modern ressam Henri Matisse'in resimleri, güçlü ama az renklerle müziğe yaklaşır. Matisse, Rus koleksiyoner Sergey Shchukin'in evi için yaptırdığı *Dans* (Görsel 10) adlı resminde, üçlü bir akora benzeyen üç renk kullanır. Bu renkler; "yeşil ve mavi akorun alt ve üst sesleri, bu iki rengin üzerinde el ele çılgınca dönen beş kırmızı figür akorun üçlüsü gibidir" (İpşiroğlu, 2017, 51). Ayrıca, resmi müziğe yaklaştıran bir başka unsur resmin kompozisyonudur. Resim'deki figürlerin hareketleri bir ritim oluşturmuş gibi devam eden bir müziğin notaları gibidir. *Dans*, Matisse'in hayatı boyunca önemli bir rol oynar, sadece resimlerinde ilham kaynağı ve tema olarak değil, aynı zamanda dans topluluklarıyla doğrudan çalışmalar içerisinde de yer alır (Wolfman, 2017). Matisse'in resim dehası renk, çizgi, ve ışık kaynağından oluşan, özerk yaşamın nesnelerden hiçbir

zaman ayrılmaması ve gerçekliğini biçimsel oyuna atfetmesidir. Matisse, "her şeyi her zaman çizdiğim gibi gördüm... eleştirmenlerin zekice, keyfi süs olarak nitelendirdiği şeyleri bile. Ben hiçbir biçim icat etmedim" (Haftmann, 1960, s. 76) der. Ancak Matisse; müziği, renk ve çizgi birliğinden estetik bir gerçeklik oluşturur. Bu gerçeklik hem doğanın hem de kendi zihinsel gerçekliğidir. Matisse, asla doğayı olduğu gibi kopyalamaz ve resimlerinde kurduğu kompozisyonları müzikle şöyle bağdaştırır: "Doğayı yorumlamalı ve onu resmin ruhuna tabi kılmalıyım. Bulduğum tüm tonların ilişkisi, bir müzik bestesinin uyumuna benzer şekilde canlı bir renk uyumuyla sonuçlanmalıdır" (Haftmann, 1960, s. 77). Bu nedenle, *Dans* adlı resminde gökyüzü için kullandığı mavi, tüm mavilerin en canlı mavisi, yeryüzü için yeşil ve figürler için çınlayan parlak kırmızı, hem ışık uyumu hem de renklerin saflığını bir bütün olarak izleyiciye müzikal tınısını gösterir.

Matisse, resim yapma sürecine girmeden önce keman çalar ve ardından resim yapmaya başlardı. Resimlerinde keman objesini birçok defa kullanmasının yanı sıra kullandığı renkler hakkında, genellikle müzik ile ilgili etkileri keman sesi üzerinden görmek mümkündür. Aynı zamanda Matisse'in eserlerine bakıldığında, Amerikan caz müziğinden esinlendiği de açıktır. Caz müziği, geleneksel batı müziğinden farklıdır. Sanatçıların deneyimlerine ve isteklerine göre ek akor eklemekte özgür olması, bu müziğe benzersiz ve özgünlük atfeder. Dahası, caz müziğinin belli bir düzeni olmaması, bir caz müziği yapan kişinin, ne çaldığını açıklayan bir nota yoktur. Matisse, deneyimleri hakkında şunları söyler:

Bazen bir zorluk ortaya çıkar: çizgileri, hacimleri ve renkleri birleştirdiğimde her şeyi eritir, bir başkasını yok eder. Bu nedenle, müziğe ve dansa bakıyorum, dengeyi bulmaya çalışıyorum ve gelenekselden kaçınmak için yeniden bir şeyler üretmek için başlamak mecburiyetindeyim (Kline, 2010, s. 6).

Kandinsky, Matisse'in kanında empresyonizm olduğu için her zaman geleneksellikten uzak kalamadığını söyler ve onun resimlerinin müzikle ilişkisini şu sözleriyle anlatır:

Matisse'in içsel ihtiyacın etkisiyle yapılmış, muazzam bir içsel canlılığa sahip resimleri de vardır, dışsal bir istek doğrultusunda yapılmış ve yalnızca dışsal bir çekiciliğe sahip resimlerde (bu bakımdan Manet'yi anımsatır). Tipik Fransız resmi sayılabilecek eserleri, bulutları delip geçen koca bir dağın zirvesinden yükselen zarif bir melodi hissi verir (Kandinsky, 2010, s. 47).

Matisse'in tam olarak ereği, yaşam süreci içerisinde değişkenlerin ardındaki özü bulabilme arayışında, gerçekliğin kalıcılığını renk ve çizgiyle ortaya koymaya çalışmaktır (İpşiroğlu, 2017). Başka bir deyişle gerçekliği resmettiği nesneleri veya figürleri sanatsal üslupla renk ve formdan başka bir şeye ihtiyacı yoktur. Matisse; bu gerçekliği kalıcı hale getirme sürecinde, duygularını dile getirmek için, akorlarla oynar gibi renkler arasında oynayarak güçlü renk ve formlarla oluşturduğu yüzeysel mekanlarıyla müziğe yaklaşır. Müzik ve resmin yakınlaşması, sadece doğal farklılıklarından kaynaklı değil, metaryellerin birbirleriyle olan diyalektikleriyle özdeş bir ilke olarak ortaya koyan, daha güçlü bir şekilde biçimlenen sürecin gücüyle gerçekleşir. Kandinsky'ye (2010) göre bu üstün bir yetenekle ve hakiki hislerle ulaşılabilecek içsel bir bütünlükle mümkün olabilir Denilebilir ki Matisse, bu içsel sezgilerin ve üstün yeteneklerin hepsine sahiptir.

Fovizmin dışında resim ve müzik ilişkisini farklı bir evreye getiren kübizm, orfizm ve fütürizm; eşzamanlılık ve modern teknolojik kent yaşamından doğar. Strauss, Debussy ve Scriabin gibi besteciler, birden fazla tonal düzlemde beste yapmanın öncülüğünü yaparlar. İki veya daha fazla tuşun eşzamanlı sunumu olan politonalite ve farklı özelliklere sahip ritimlerin eşzamanlı sunumu olan poliritm, kübizme müzikal cevaplardır (Mane, 1969). Kübist ressamalar ve çoksesli besteciler, konularını parçalara ayırırlar; zaman ve mekanın geçerliliğine meydan okuyacak şekilde yeniden birleştirirler. Resimde sınırlı bir unsur olarak zaman, müzikte sınırlı bir unsur olarak zaman ve mekân; resim ve müzikte daha çok boyutlu yapılar lehine bir kenara atılır ve hem kübizm hem de politonallık, medyalarını bu yeni düşüncelerle uzlaştırmaya çalışırlar (Mane, 1969).

Ritim, besteci Igor Stravinsky için sanatının ana kaynağıdır ve müziğinin köklerinin dans formlarında olması önemlidir. Soyut resimde de ritim temel unsurlardan biridir ve Paris'teki ressamaların dansla ilişkilendirilmesi değerlidir. Wagner'in müziğine yönelik coşkusu Paris'te hala yüksek düzeydedir. Sanat eleştirmeni Sergei Diaghilev; resim, müzik ve dans sanatlarını birleştirmeyi amaçlar ve Rus balerinleri, ressamaları ve bestecileri ortak bir düşünce adı altında yeni bir işbirliği ruhunu teşvik eder. Dolayısıyla Matisse'in *Dans* resmi tüm bu tartışmaların içinde yer alması açısından dönemin resim, müzik ve dans birleşimlerin tartışmalarından doğar.

Müziği resmeden bir diğer sanatçı Franz Marc'dır. Marc, *Der Blaue Reiter* grubunun önemli bir üyesidir ve 20. yüzyılın başlarında dışavurumcu bir ressam olarak tanınır. Marc'ın resimleri, genellikle soyut ve sembolik renklerle dolu, doğa ve

hayvanlarla ilgili temalar içerir. Ancak, bu temalar maddesel bir yaklaşımla değil görünenin ardındaki öznel izlenimi açığa çıkaran bir sanatçıdır. Bu doğaya olan yaklaşımı yıkıcı bir anlayışla, resimlerindeki biçimlerde titreşen renk değerleri ve biçimlerin durmadan hareket halindeki oluşu müziğe yaklaşır gibidir. Yani maddesel görüntülerin dışında zihinsel bir görüntü yakalamaya çalışan bir sanatçı olarak duyuların yanıltıcı görüntülerinden uzaklaşır. Bu yaklaşım, Wilhelm Worringer'in deyimiyle "görünümler hakkındaki bilgimiz, sınır olarak görünen herşeyin aşıldığı ve birden bütünün göreliliğini fark ettiğimiz bir noktaya eriştiğinde tamamlanmış olur." Bu noktaya Marc'ın eriştiğini ve genel anlamda amacının bu olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü resimlerinde nesnelerin sınırlılığını kaldırıp nesnelerin özünü iyi bilen biri olarak çekirdeğine kadar nüfuz edebilecek bir yapısı vardır. Bu nesneleri parçalar halinde görüp özünün görüntülerini zihinsel algılarıyla bir bütün içinde dengeleyebiliyor.



Görsel 11. Franz Marc, *Fate of the Animals* (Hayvanların Kaderi), tuval üzerine yağlıboya, 195 cm × 268 cm, 1913.

Marc'ın en önemli eseri olarak kabul edilen ve *Der Blaue Reiter* anlayışına yakın *Fate of the Animals* (Hayvanların Kaderi) (Görsel 11) isimli çalışma, nesnelerin özünün ötesinde zihinsel görüntüleri en iyi betimlediği eserler arasındadır. Dahası bu

eser sanatçının soyut dışavurumcu tarzını gösteren en belirgin örneklerden birisidir. Bu eserde, Marc'ın genellikle kullandığı yoğun, canlı renk katmanları ve sembolleri görürüz. Resme baktığımızda genel olarak gördüğümüz renkler mavi, sarı, kırmızı ve yeşil tonlarını görürüz ve resmin genel atmosferini bu renkler belirler. Bu renkler, doğa ve hayvanlarla olan bağlantısını vurgular. Soyutlaştırılmış hayvan figürleri, resmin merkezine yerleştirilmiş ve dramatik bir düzen içinde içsel çatışmayı ifade eder. Kandinsky (1973)'e göre Marc, içsel yaşamın en saf göstergesi ve doğanın hareket gücünü duyumsayarak algı dünyasının bütünü olduğunu söyler. Dahası doğayla ilgili birçok şey dikkatini çeker, ancak hayvanlara olan tutkusu daha odağı halindedir. Ayrıca onlarla bir iletişim kurması onların doğasına girmesine Marc'ı yaşamının bir bütünü kapsar.

Klee, *Günlükler*'inde Marc'ın resim yapma sürecinde, müziği dinlerken resimlerini uzun uzun izlemesi ve defterlerine bir şeyler çizdiğine değinir. Bu bağlamda Marc, müziği bir referans aracı olarak kullanır ve renklerle kurduğu ilişkinin müzikle destekler. Marc'a göre “mavi eril, sert ve tinsel; sarı dişi, yumuşak, neşeli ve duygusal; kırmızı maddesel, kaba ve ağırdır” (İpşiroğlu, 2017, s. 56). Bu eşleştirmelere göre müziği duyumsama biçimine göre tuvallerinde kullandığı renkler doğanın bütünüyle bir bütünlük sağlar. Özellikle “Hayvanların Kaderi” isimli eseri bunu örnekleyen en iyi çalışmasıdır. Bir müziğin ritimsel hareketlerine bağlı olarak renklerle biçimler oluşturulmuş yükselen ve dramatik etkiyi göstermek için içsel olarak bu duyguyu müzikle desteklediği bir çalışma olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca bu resimdeki dramatik sahneyi bir müzikle içselleştirip betimlediğini söyleyebiliriz. Çünkü Marc resimlerini kurgularken müziğin etkileyici gücünü kullanarak kompozisyonlarını betimler.

Fransız ressam Georges Seurat, renklerin bölünmesi ve optik bir izlenim üzerine çalışmalar yaparak *Pointillism* (Noktacılık)'in öncüsü kabul edilir. Seurat, zihinsel gerçekliğiyle doğayı daha kalıcı hale getirme ve resim yüzeyinde geometrik formlar oluşturarak noktayla bir optik yanılsama yaratma peşindedir. Kontrastlardan büyük bir hassasiyetle düzlemler geliştirmeyi sağlayan sanatçı, resimsel bir geometri arayışına bağlı, resim yüzeylerini çok sıkı bir şekilde düzenlemeye zorlar. Seurat'ya göre en kesin geometrik doğrusal kontrast, dik açıyla sağlanan kontrasttır (Haftmann, 1960). Seurat, noktalarla oluşturduğu geometrik kontrast formları bilimsel bir yaklaşımla uygular. Sanat tarihçisi Werner Haftmann'a göre “Cezanne'ın betimleyicilikten uzak ve biçimlendirmede bağımsız olmasına değinerek, onun müzikten söz etmediği halde, sanatında ifadeci müzik dramının yerini yapısal füg sanatı aldığını ve aynı şeyin Seurat

ve Yeni-İzlenimciler için de geçerli olduğunu söyler” (İpşiroğlu, 2017, s. 72). Yeni-İzlenimcilikten söz ettiği kişi, özellikle Gauguin ve van Gogh’tur. “Çağdaş resmin tınıyı renk ya da rengi tınıyla tasarlayabilen tüm renk ustaları, sinestezi yeteneği oldukça güçlü kişilerdir. Gauguin ve van Gogh’da kolayca gözlemlenebilen” bir olgudur (Haftmann, 2003, s. 24).

Resim ve müzik arasındaki bir başka ilginç paralellik, dokuların tanıtılması ve düzenlenmesiyle ilgilidir. Kübizm’in ilk aşaması olan "Analitik", sanatın temelleriyle ilgili formu 1910-1912’de "Sentetik" bir aşama izler. Sentetik kübizm, ışık ve gölge aracılığıyla illüzyonizme başvurmada gerçeklik fikrini aktarmaya çalışmıştır. Gerçekliğin kendisi, bir parça gazete, kumaş, duvar kağıdı veya tuval yüzeyine yapıştırılmış başka bir malzeme şeklinde tanımlanır. Bu malzemeleri, kontrast yaratmak veya karşılaştırma sağlamak için resim veya çizim ile birleştirilir. Doğal veya mekanik olarak üretilmiş sesleri müzikal tonlar ve armonilerle birleştiren müzik, görsel ve işitsel kolajlar ve montajlarla aynı amaçları yansıtır. Örnek verecek olursak Stravinsky, görüntü, ton yoğunlukları ve dikey ses yığınları, bestecinin yaratıcılığına meydan okuyan yeni renkler, başka bir deyişle saf renklere dayalı bir dokuya dönüşür. Sanat eleştirmeni Sergei Diaghilev’in dediği gibi “insanın kulağıyla görebileceği” kadar berraktır (Mane, 1969, s. 70). Bundan dolayı Kübizm, resmin malzemelerini genişletir ve nesnel bir yol izleyerek resim-müzik ilişkisi üzerine dokunun sese karşılık gelebilecek alternatifleri arttırır. Müziği resmederken doku ve ritim gibi kavramları Kübizim bağlamında yeniden kullanmaya başlarlar. Ayrıca politonalik, müzikte çoktonluluk, daha açık bir ifadeyle birden fazla benzer tuşun, aynı anda belirli bir dizgede harmonik etki yaratması, farklı malzemelerle resimde çok katmanlılığı ve aynı rengin farklı tonlarıyla resmi müziğe dönüştürürler.

Müziği resmeden bir diğer sanat hareketi olan Orfizm, Gauguin’in düzenlediği renk araştırmaların sonucu olan rengin üstünlüğü, Ard-İzlenimcilik ve Fovistlerin araştırmaları üzerine rengin, yaşamın kendi içinde yer alan saf renklerle formunu göstermeye çalışırlar.

Orfik Kübizm, 1910’larda ortaya çıkan ve Fransız ressam Robert Delaunay ve eşi Sonia Delaunay tarafından oluşturulan bir sanat akımıdır. Ancak kavram olarak Robert Deleunay’ın yakın arkadaşı Fransız şair Guillaume Apollinaire, Orfizm kavramını ilk olarak yakın arkadaşı Robert Deleunay’ın çalışmaları için kullanmıştır. Orfik Kübizm, klasik Kübizm’in bir devamı niteliğindedir ve müziğe olan ilgisiyle öne çıkar. Apollinaire, Kübizm’den daha lirik ve duygusal olduğu ve aynı zamanda “saf

pentür” olarak gördüğü için Deleunay’ın çalışmalarını müziğe daha çok benzeter. Apollinaire şöyle söyler: "Böylece yoğun bir şekilde yeni bir sanat türüne doğru ilerliyoruz, bu da müziğin saf edebiyata olduğunu hayal ettiği şeyi resmetmek olacaktır" (Golding, 1988, s. 20). Dahası Apollinaire, müziği resmederken her rengin farklı bir ışıltısı olduğunu ve bu ışıltı, eş zamanlılığını gösterir (İpşioğlu, 2017). Deleunay’ın 1911 yılında Kandinsky’e yazdığı mektupta resim üzerine arayışını şöyle yazar: “Bulduğum yasaların daha büyük bir esnekliği olabileceğini umuyorum. Bunlar müzikteki tonlarla karşılaştırılabilecek bir renk saydamlığına dayanıyor. Bu (koşutluluk) beni renkteki devinimi bulmaya götürdü” (Viriesen, 1992, s. 95-96, akt: İpşiroğlu, 2017, s. 78). Bu arayışlarını resimlerine aktaran Deleunay, ritimle ilgili çok sayıda resimler yapar.

Bu resimlerden en dikkat çeken *Ritm yaşam sevinci* (Görsel 12) isimli eseridir. Resim, geometrik formlardan oluşturulmuş kompozisyonuyla ışık ve rengi ritimsel ögesini göstermeye çalışmıştır. Renk dairelerini ve geometrik biçimleri kullanarak kendi aralarında harmonik yapıya benzer renk etkileşimlerini oluşturur. Renklerin bir araya gelmesi ve büyümesi etkileşimi, resimlerde müzikal bir etki yaratma ve gezinmeye görsel bir ritm ve akış izlenimi yaratır. Bunlara ek olarak Deleunay’ın renk ve ışık etkileşimini vurgulayan ve dinamizmi, ritmik yapıyı görselleştiren bir tarzı vardır. Dahası müzikteki armoni ve ritim gibi öğelerin resimlerine yansıtır ve geometrik kullanımıyla tuval üzerinde hareket ve ritmik değerleri betimlemesiyle dikkat çeker.

Benzer şekilde Sonia Delaunay da resimlerde renk ve geometrik desenleri kullanarak müzikal bir ritim ve dinamizm yaratır. Sanatçı, resimlerinde geometrik formları tekrarlayan desenler ve geometrik şekiller, ritmik yapılarına benzer bir etki oluşturur. Bu tekrarlar, izleyiciye resimlerdeki hareketli betimlemeleri vurgulayarak görsel bir müzikal izlenim yaratır (Görsel 13).



Görsel 12. Robert Delaunay, *Ritm yaşam sevinci*, Tuval üzerine yağlı boya, 200x228 cm, 1930.



Görsel 13. Sonia Delaunay, *Triptych*, Tuval üzerine yağlı boya, 97x200 cm, 1963.

Resim-müzik ilişkisi üzerine hem resimlerinde hem de kuramsal çalışmalarında büyük bir yeri olan Kandinsky her sesin bir rengi olduğunu yukarıda bahsetmiştik. Kandinsky'nin bu süreçteki en önemli anı, Marc ile beraber 1911 yılında Münih'te düzenlenen yeni yıl konserine Schönberg'in *Op.7 Yaylı Kuarteti*, *Op.10 Yaylı Kuarteti* ve *Op.11 Piyano Parçaları* adlı atonal müziğini dinlemeye gitmesidir. Schönberg bu atonal parçaları ilk kez seslendiriyordu ve bu müzikler her iki sanatçıyı da etkilemiştir. Macke, bu besteleri Kandinsky'nin resimlerine benzettir:

Bu müziği dinlerken hep Kandinsky'nin büyük kompozisyonlarını düşündüm, onlarda da tonaliteye yer yoktur. Ve yine Kandinsky'nin sıçrayan lekeler'ini düşündüm, tıpkı beyaz tuvalle ayrılan renk lekeleri gibi her sesin kendi başına bir ağırlığı olduğu bu müziği dinlerken (Macke ve Marc, 1969 s. 19, akt: İpşiroğlu, 2017, s. 62).

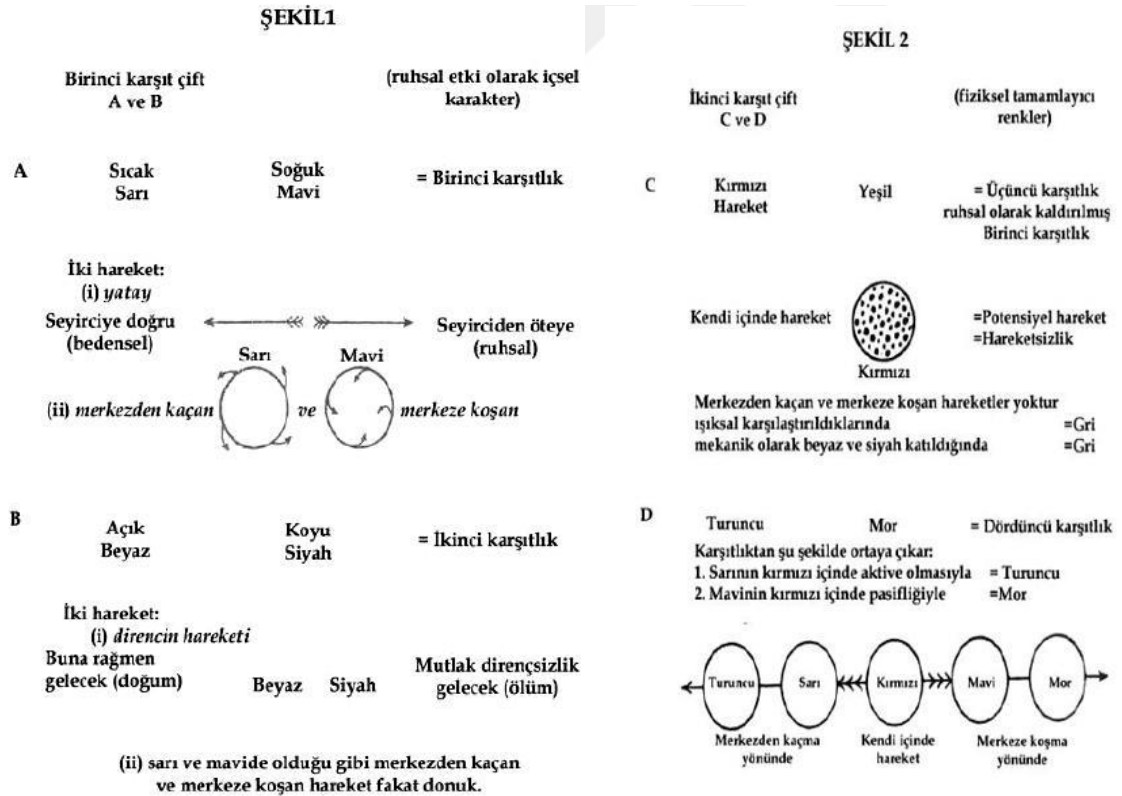
Kandinsky'de bu benzerliğini konserin hemen ardından Schönberg'e mektup yazarak dile getirir:

Sizin bestelerinizdeki ses çizgilerinin birbirinden bağımsız yürüyüşlerini, özgün yaşamlarını ben de resimde bulmaya çalışıyorum. Günümüzde resimde yeni armoniyi konstrüktif yolda arama eğilimi var. Ritim, hemen hemen hep geometri biçimleri üzerine kuruluyor... Ben yeni armoninin geometri yoluyla değil, tersine geometriye karşıt, mantığa karşıt bir yoldan bulunacağına inanıyorum. Bu yol müzikte olduğu gibi, resimde de dissonansların yolu. Bugünün dissonansları yarının konsonansları olacak (İpşiroğlu, 2017, s.63).

Bu mektubun ardından Kandinsky ve Schönberg'in dostlukları başlar. Onlar, sadece sanatın doğası ve amacı hakkında benzer görüşleri benimsemekle kalmadılar, aynı zamanda kendi uygulamalarında birbirlerinin teorilerini doğruladılar. Kandinsky, Bauhaus okulunda ders verdiği sıralarda yazdığı *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı kitabında yaklaşık on yıldır resim sanatının temel sanat elemanlarının diğer sanatlarla temel malzemesi olabileceğini savunuyor. Özellikle resim ve müzik sanatlarının birleşimleri üzerinden notalara karşılık gelen renkleri anlatır. Bunu modern resmin bilimsel ve duygusal yönleriyle ortaya koyar. Rengi önce soğuk ve sıcak, açık ve koyu olarak ikiye ayırır. Bu kombinasyon sonucunda dört kümede renk türü bulunur. “Renk, sıcak ve açık, sıcak ve koyu, soğuk ve açık ya da soğuk ve koyudur” (Kandinsky, 2010, s. 76). Sıcak ve soğuk renkler genellikle sarı veya maviyle yakından bir ilişkisi vardır. Rengin temel etkisinden oluşan yatay bir hareket, sıcak renklerde izleyiciyi

yakınlaştırırken soğuk renklerde uzaklaştırır. Bu yatay hareketin yarattığı diğer renkleri etkilemesiyle beraber, kendine özgü ve yoğun harekete daha sahip olur. “İşte bu, içsel etkinin ilk antitezidir ve rengin sarıya ya da maviye yakınlığı büyük önem taşır” (Kandinsky, 2010, s. 76-77).

Bir diğer antitez siyah ve beyazın arasındadır. İki renkten kaynaklı olarak oluşan aydınlık ya da karanlık, iki rengi birbirine yakınlaştırır. Burada da renklerin izleyiciye doğru yönelen ancak ondan da öteye giden, kendilerine özgü yoğun bir hareket alanına sahip olur. Ayrıca, mavi ve sarının antitezinin bir başka hareket alanı içten dışarı ve merkeze doğru yönelen bir harekettir. İki yanyana çizilmiş dairenin biri mavi diğerinin sarıya boyandığını varsayarsak, bu iki rengin bütününe dikkatle bakıldığında sarının içten dışarı doğru yayıldığını ve izleyicinin üzerine doğru gittiğini belirgin bir şekilde gözlemlenebilir. Diğer yandan, mavi de tıpkı kaplumbağa gibi kabuğuna çekilir ve izleyiciden uzaklaşır (Kandinsky, 2010). Kandinsky, renklerin yanyana gelmesi, yatay dikey hareketleri, izleyiciler üzerinde yarattığı etkiyi bilimsel bir şemayla kanıtlar. (Görsel 14).



Görsel 14. Wassily Kandinsky'nin yatay ve dikey hareket şeması.

Kandinsky, 1911 yıllarında bu teoriyi oluşturmada önce formsuz ve renk merkezli resimleri yapmadan da soyut resim yapan ressamı vardı, ancak onların hiç biri yaptıkları resimlerin ne olduğıyla ilgili bir metin ortaya koymadılar. Kandinsky bunu teori haline getiren ilk kişidir. *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı kitabında yer alan bu teori ilk yılında üçüncü baskısını satılır. Çok ses getiren ve soyut sanatın resim ve müzik diyalektiğini kuramsal hale getiren ilk eser olması açısından önemli bir kitaptır.



Görsel 15. Wassily Kandinsky, *İzlenim 3 (Konser)*, Tuval üzerine yağlı boya, 77,5x100 cm, 1911.

Müziğı resmeden Kandinsky, resimlerini üç kavramdan yola çıkarak tarif eder. Bunlardan ilki “izlenim”dir. Kandinsky, Schönberg’in müziğini ilk dinlediğı ve ardından *İzlenim 3 (Konser)* (Görsel 15) adlı eserini Schönberg’in yaylı dörütlülerden Op. 7 ve 10 müziklerini dinleyerek yapar (Anceschi, 2004). Bu müziğın ilk izlenimidir. Başka bir deyişle, müziğın, sanatçı üzerinde bıraktığı ilk etki, uyandırdığı duygu durumunun tamamını tuvaline aktarılmasıdır. Resme ilk baktığımızda resmin büyük bir alanını kaplayan sarı lekeyi görürüz. Resmin sol bölümünde beyazın içerisinde siyah leke piyanoyu simgeler ve müzik performansı hakkında genel izlenimini gösterir. Piyanodan yankılanan seslerin tınları yarı oval şeklinde betimlenmiş ve siyah çizgilerle

dinleyicileri tasvir eder (Rucsanda, 2019). Resimde iki baskın renk olan siyah ve sarı kompozisyonun bütününe hakimdir. Resmin sol tarafı sağ tarafına göre oldukça hareketli ve ritmik biçimler oluşturur. Turuncu ve mavi rengin tonları sıçramış dalgalanmalar, müziğin yükselip alçalan tonlarının hareketlerini gösterir. Resmin renklerinde kontur net değildir, ancak konturlar belli belirsiz boyanmıştır. Dahası renk lekeleri bakımından zengin olmakla birlikte düzen ve düzenlilik kriterlerine sahiptir (Anceschi, 2004). Resmin en büyük alanını kaplayan sarı rengi, Kandinsky için bir anlam taşır. Kandinsky'e göre sarı, uzun süre izlendiğinde rahatsız edici ve saldırganlık etkisi oluşturur. Çok fazla yoğun kullanılmış sarı, acı verici bir sesi oldukça tizleştirir. Dahası, sarı rengi dünyaya ait bir renktir, asla ruhani bir anlamı çağırıştırılmaz (Kandinsky, 2010). Bu nedenle Kandinsky, resmin büyük kısmının sarı olması, Schönberg'in müziğinin dünyevi bir gerçekliğe sahip olmasından kaynaklı olduğunu gösteren bir işarettir. Siyah ise en az armoniye sahip, müziğin derin ve son eslere karşılık gelen melodinin az olduğu anlamını gösterir (Kandinsky, 2010). Kandinsky, Schönberg'in müziğini tonal ve atonal karşılığını sarı ve siyah olarak resmeder.

Resme baktığımızda ortaya çıkan izlenim, resmin bir dizi karşıtlıklar içeren bir çift kutuplaşmalar görünür, önce sarı ve siyah kontrastı, ardından tuvalin sağ ve sol kısımlarındaki öğelerin düzenlenmesini görürüz. Sarı, merkezden dışarıya doğru yayılan ve izleyiciye yaklaşan tiz bir ses olmasına karşın siyah, en az ses çıkaran, hareketsiz kalan ve her şeyin etrafında kaymasına izin veren renktir. Bu nedenle sarı ve siyah, birbiriyle neredeyse hiç örtüşmeyen, karşıt ve son derece istikrarsız diyalektiğe yerleştirilir. Ayrıca, geniş yer kaplayan sarı tuvalin sağ tarafındaki izleyiciye doğru genişler ve diğer yarıda bulunan mavi ve sarı rengin gücünü azaltır.

Alessandra Anceschi'ye göre Kandinsky için sarı, dünyanın tipik rengidir, mavi de ruhani olarak dinginlik ve derinlik hissi verir. Tuvalin sol tarafındaki kesişen renk şekilleri, noktalı hareketi artırmaya katkıda bulunan müzikal bir duraklama olduğunu gösterir. Bu duraklama ölümü simgelemez, ancak gerilimle titreşen ve karşıtlığın diyalektiğini vurgulamaya katkıda bulunan bir sessizliği simgeler (Anceschi, 2004).

Kandinsky için her renk, birer anlam barındırır ve bir sese karşılık gelir:

Mavi derin bir anlamın gücünü taşır; bu öncelikle rengin izleyiciden uzaklaşan ve kendi merkezine dönen fiziksel hareketlerinde görülmektedir. Mavi derinleşmeye öyle yatkındır ki koyulaştıkça içsel etkisi güçlenir. Mavi tipik ilahi renktir. Verdiği esas his dinginliktir. Siyaha yaklaştıkça, insanı aşan bir kedere yol açar. Kendisine pek de uygun olmayan bir hareketle beyaza doğru yükseldiğinde ise etkisi azalır ve zayıflar. Müzikte, açık mavi flüte, koyu mavi çelloya, daha koyu bir mavi gürleyen bir kontrbasa, en koyu mavi de orga denk düşer (Kandinsky, 2010, s. 80-81).



Görsel 16. Wassily Kandinsky, *Fuga (Denetimli Doğaçlama)*, Tuval üzerine yağlı boya, 129,5x129.5 cm, 1914.

Kandinsky'nin bir diğer yola çıktığı kavram "doğaçlama"dır. Doğaçlama, dışsal olgulardan bağımsız, içsel güdülerden, genellikle bilinçsiz şekilde aniden oluşan izlenimlerdir. Kandinsky bu resimlerinden *Fuga (Denetimli Doğaçlama)*, (Görsel 16)

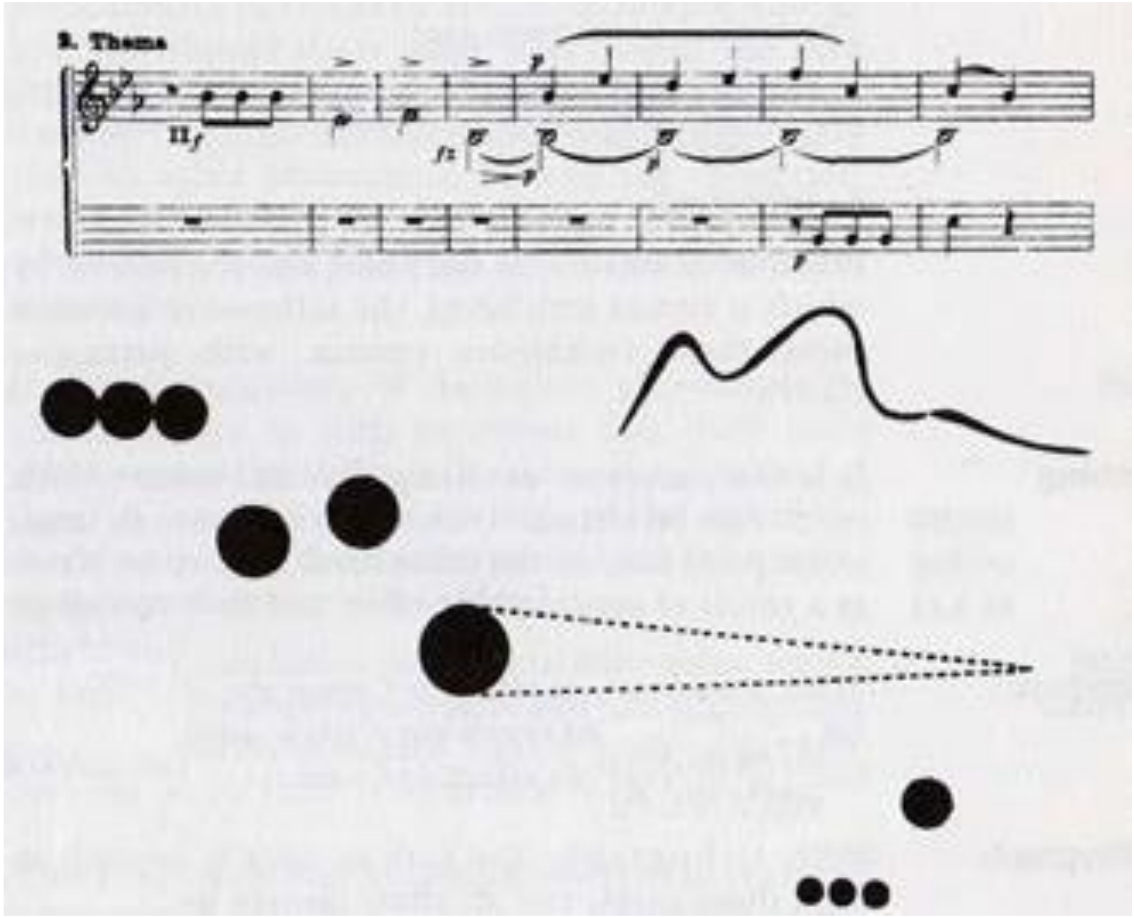
adlı eserine baktığımızda, hareketi oluşturan iç içe geçmiş, kesişen rengarenk karmaşık çizgilerin çeşitliliğiyle bir ritmik doku göze çarpar. Resmin alt bölümünde belirsiz sarının oluşturduğu küçük ritmik hareketler, yükselen bir müziğin hareketi gibi belirginleşiyor. Sol tarafında bulunan üç sarı lekenin, resmin girişi olduğunu düşündürüyor. Resmin orta kısımda sıklaşan çizgilerin yinelenmesi müziğin çoksesli bir yapıya sahip olması, füğde temanın birkaç sesin aynı anda oluşturduğu sesin, resimdeki karşılığını düşündürür (İpşiroğlu, 2017).

Bu çoksesliliği Kandinsky, kompozisyonun üst kısmından aşağıya doğru bir bestenin dizgesi gibi oluşturmuş. Bu resimde ağırlıklı olarak siyah ve sarı renkler dairesel formlarla iç içe geçmiş bir müziğin uyumunu gösterir. Resmin merkezine doğru üst üste gelmiş beyaz çizgiler görünür, bu ağa benzer karmaşık gibi görünen şekiller birbirine karışmadan kendi içinde bir uyum sağlayarak çoksesli müziği gösteren en belirgin formdur. Aşağıya doğru alt alta olan kesik çizgiler, müziğin yüksekte alçalan sesin göstergesidir. Yani müzik bestesinin eslerine karşılık gelen alt alta yayılan çizgiler yavaş yavaş gözden kaybolur, tıpkı bir sesin yavaş yavaş azalması gibidir.

Son olarak, “kompozisyon” doğaçlama gibi kavramlar sanatçının iç dünyasında oluşur, bu oluşum süreci anlık bir durum değildir, aksine çok yavaş oluşan bir süreçtir. “Burada akıl, bilinç, amaç ağırlıktadır. Ancak hesap-kitap değil duygudur önde gelen” (İpşiroğlu, 2017, s. 67). Bu nedenle, kompozisyonun elemanları doğa ve öğelerini anımsatan, ancak bunu renklerle ve biçimlerle şekillenen resmin genel yapısını oluşturan zihinsel bir süreçtir.

Kandinsky, çalışmalarında kendine özgü geliştirdiği yöntemleri, resim ve müziğin sahip olduğu en verimli örtüşmelerden bazılarını dillerin tikelleri aracılığıyla, tam olarak vurgulamayı amaçlamıştır. *In Point and Line to Plane* (Nokta ve Çizgiden Düzleme) adlı kitabında Kandinsky, müziğin grafik temsili için noktalar ve çizgilerin bir kombinasyon yoluyla mümkün olduğunu düşünür. Kandinsky, Beethoven'ın V. Senfonisi'nin bir bölümünü resmettiğini ve bunu nokta ve çizgi kullanarak grafiksel bir çalışmasını (Görsel 17) görmekteyiz. Ancak bunu resimlerinde kullandığı anlayıştan farklı şekilde resmettiği açıktır. Kandinsky, verdiği derslerden birinde “müziği resmetmek” istemediğini söylemiştir. Kandinsky için müzik, bir ilham kaynağıdır, resimle eşdeğerdir, ama sanatçı eserlerini müzik parçalarını göstermek için oluşturma niyetinde değildir (Rucsanda, 2019). Eğer öyle olsaydı, müziği anlamsal realitesini göstermek için resmi aracı olarak kullanırdı, bu da resim-müzik ilişkisinden ziyade müziği daha üstte bir sanat olarak görür ve müzik hakkında araştırmalar yapmış olurdu.

Görsel 15'teki çalışması resim-müzik ilişkisini çözümlemeye çalışan aralarındaki ortak noktaların kendi deyimleriyle en verimli örtüşmeleri sentezleyerek bir dile dönüştürür.



Görsel 17. Beethoven'in 5. Senfonisinden birkaç ölçünün soyut çizimi.

Resimleri müzikle yakından ilişkili olan bir başka sanatçı Paul Klee'dir. Klee hem resimlerinde hem de düşüncelerinde Kandinsky'den o kadar da uzak olmayan bir noktaya gelir. Sanatçının sanat hakkındaki görüşleri yavaş yavaş gelişir ve algılarının olgunlaşmasını bekleyen biridir. Renge olan yaklaşım fikri her ne kadar Cezanne'dan gelmiş olsa da 1911-1912 yıllarında Kandinsky, Marc ve Delaunay ile tanışmasının ardından daha bağımsız bir şekilde hareket etmeye başlar. İlk zamanlarda, zamanın sanatsal düşüncesinin özelliği olan nesnelerin uyandırdığı duyguyu daha net ifade etme arzusu vardır. Klee'nin hem müzik hem de resim sanatıyla ayrı ayrı uğraşmıştır. Ancak, her ne kadar müziği daha çok arzulasa da resim sanatı onun için; özgürlük, bireysel, yaratıcılık ve kendini ifade etme aracı olarak daha yakındır (Hopfengart, 2018). Klee, *Günlüklerinde* müzik ve görsel sanatların arasındaki paralellik giderek arttığını, ama bunu daha çözemediğini, her iki sanat türünün de zamansal bağlamda bakıldığında

kanıtlanmasının biraz zaman aldığını belirtir. (Klee, 2005). Burada Klee'nin henüz eşzamanlılık düşüncesi belirgin bir şekilde ortaya çıkmadığını görüyoruz. Ancak Delenuay ile tanışması, özellikle onun sanatı hakkındaki görüşlerini öğrendikten sonra eşzamanlılık gibi düşünceleri daha olgunluk kazanır. Delenuay'ın eşzamanlılık kavramı üzerine Klee daha geniş bir tanım getirerek resim-müzik ilişkisi üzerine temelledir. Başka bir deyişle, eşzamanlılık kavramını genişletir ve genel bir sanat görüşü ortaya koyar. Bu bağlamda, Delenuay hakkında şunları söyler:

Resimde zamansallığı füğde olduğu gibi vurgulayabilmek için, kavraması güç bir uzunluk seçmişti... yalın hareket bize alışılmış geliyor. Zaman ögesini dışlamalı, dünü ve yarını eşzamanlı düşünmeli. Müzikte çok seslilik bu gereksinimi bir dereceye kadar karşılıyor. Don Givovanni'deki gibi bir beşli, bize Tristan'daki epik hareketten daha yakın. Mozart ve Bach 19. yüzyıldan daha modern (Klee, 2005, s. 187).

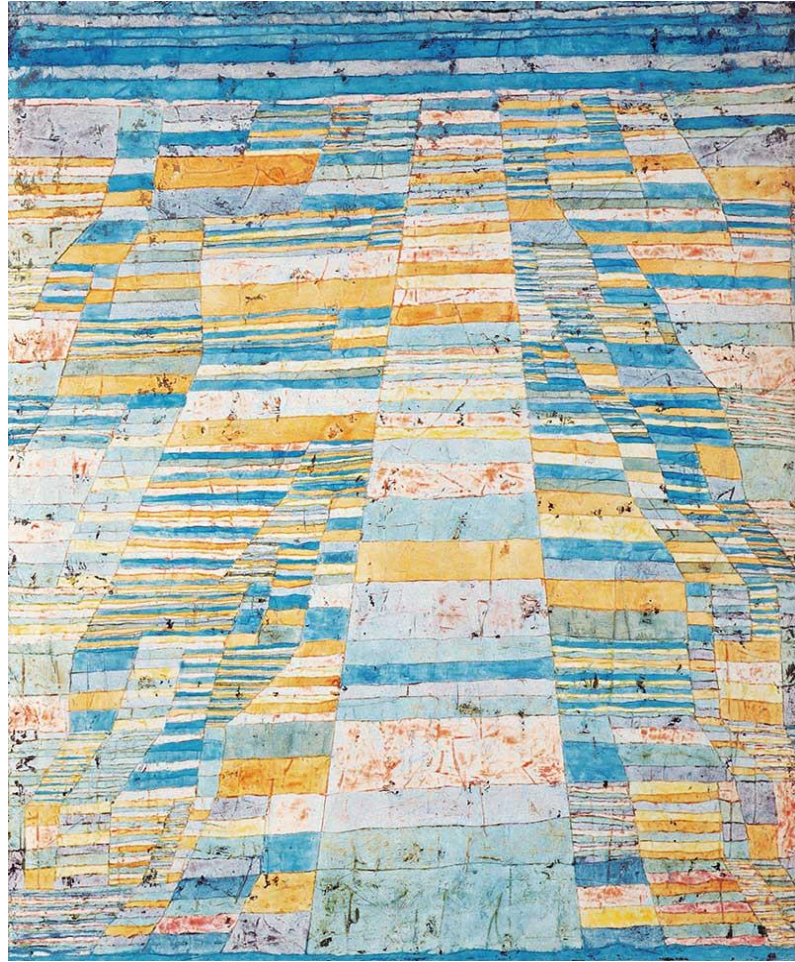
Delenuay'a bu kadar yakınlaşması onun renk üzerindeki matematiksel hesaplamalar ve geometrik bir düzen içerisindeki farklı kompozisyonlarıyla bir anlamsal görsel oluşturmalarıdır. Çünkü bu resimler belirli bir anın zamanı değil, bir oluşun eşzamanlılığını gösteren kompozisyonlar olarak görülür. Yani bir müziğin sürecindeki zamansallığın, bir akış içerisinde düzenlenmiş bir dizge gibidirler. Dolayısıyla, Klee daha matematiksel bir yaklaşımla Delenuay'ın yöntemini kullanmak ister.

Klee'nin adım adım yöntemleriyle ilerlediği yolda, fikirlerinin olgunlaşmasını sağlamaya çalışır. Resimlerinde ve düşüncelerinde renk yavaş yavaş onda yeni bir anlam kazanır. Ancak rengin saf gücüne erişmek ve rengin gerekli ifade gücüne erişmesi Kandinsky'le beraber gerçekleşir. Öte yandan renk, görsel deneyimini resimsel boyuta aktarmanın yeni bir yolunu gerektirir. Bu yolda Cezanne'nin renk kuramına başvurması boşuna değildir. Dolayısıyla öncelikli olarak renk problemleri hakkında düşüncesini temellendirdiğinde daha olası bir bakış açısıyla rengi; Kandinsky'den ziyade Marc ve Macke'ye benzer (Haftmann, 1965). Çünkü Klee, rengi daha akla yatkın nedenlere dayandırır, matematiksel bir formülle çözümlemeye çalışır.

Kısacası Klee, güçlü zekâsı ve yöntemlerini geliştirdiği analizleriyle Kandinsky'de oryantal, mistik bir gerginlik, sınırsızlığa uzanan duygusal Wagnerci niteliği olduğunu belirtir (Haftmann, 1965). Ancak Klee, Mozart ve Bach'ın 19. yüzyıl bestecilerden daha modern olduğunu söylediği için, daha çok Mozart ve Cezanne'a yakınlaşır ve Kandinsky'den ayrılır. Bu sayede ölçülü, kuralcı, renk bilgisinin dışında

kendine özgü bir renk teorisi oluşturmalarını sağlar. Bu araştırmalarında en çok etkilendiği sanat hareketi de Orfizim olur.

Klee'ye göre imge ve düşünce her zaman bağlantılıdır. Yalnızca, imge ve düşüncenin birlikteliği bir eseri ortaya çıkarılabilir. Resimlerin içeriğinden çok öncelikli olarak biçim sorunun olduğunu söyler. Bir müzik kompozisyonun parçalarından bir bütün ilişkisi üzerine resimlerini kurgular. Klee'nin ifadesiyle “hiç, bir tablonun bir seferde çıktığı olur mu? Hayır. Bir tablo da ev gibi, parça parça oluşur” (Klee, 1986, s. 31). Resimlerine baktığımızda parçalardan oluşan bir bütünün uyumunu görürüz. Bu anlayış bir senfoninin bölümlerine benzer, her bölüm kendi içerisinde bir anlam barındırır ve bu parçalar bir araya geldiğinde müzikteki gibi bir bütünlük uyumunu gösteren en iyi örnekler arasında yer alır. Dahası, çalışmalarına birçok alandan, yaşananlardan ve görülenlerden, tarihten, doğadan ve bilimden, düşünce ve çağrışımlar eşlik eder. Bunu örnekleyen resimlerden birisi *Anayol ve Yan Yollar* (Görsel 18) adlı resmidir.



Görsel 18. Paul Klee, *Ana Yol ve Yan Yollar*, Tuval üzerine yağlı boya, 84x68 cm, 1929.

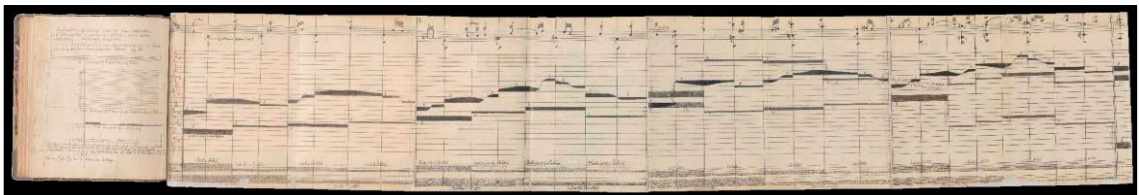
Bu resimde ilk dikkatimizi çeken yüzeyin parçalardan oluşturulmuş geometrik kare ve yatay dikdörtgen formlarıdır. Kompozisyonun ana çizgisi resmin ortasında dikdörtgen parçalarından oluşturulmuş büyük dik bir yol çizgisidir. Bu çizgi, resmin üst bölümünde yatay üç yol çizgisine ulaşıyor. Ardından diğer geri kalan parçalarda gözümüzü gezdiriyor. Klee, bir müziğin nota değerlerinin parçalardan oluşan bölümleri gibi bir kompozisyon kullanmıştır. Bu kompozisyon biçimi Bach'ın füg'lerinde kullandığı belirgin bir biçimdir. Nota değerlerinin alçalıp yükselmesi, birçok enstrümanla aynı anda bir sesin verilmesi ve parçaların ilişkisiyle resmettiği müziği, Bach'ın müzik kompozisyon biçimlerindendir (Geelhaar, 1985). Örneğin, birbiriyle bağlantılı kare ve dikdörtgen formların yüzeyleri üç boyutlu bir görünüm kazanması uzamsal biçim oluşturur. “Böyle bir biçim orkestrası zenginliği, sınırsız olarak, değişiklik olanağını arttırır ve birlikte çok güzel anlatım olanağı sağlar” (Klee, 1986, s. 32). Bu değişiklik Klee için doğal bir süreçtir. Yani müziğin zihinde oluşan fonksiyonların sınırsız oluşudur. Sanat tarihçisi Hajo Düchting'in (2002) ifade ettiği gibi, Klee'nin yaklaşımı duyulara ve dürtülere dayanır ve aynı zamanda süreç odaklıdır. Arzu ettiği şey bir gün renk aralığında özgürce doğaçlama yapabilmektir.

Klee çalışmalarında müziği resmetme süreci genellikle, müzik aletleriyle meşgul bir biçimde tasarlar. Özellikle flüt, korno ve fagot gibi nefesli çalgıların sesinden ilham alır, timpani gibi vurmalı çalgıların vuruşları da görsel forma dönüştürür. Bu anlatıyı örnekleyen resim “Kırmızı Füg”dür. (Görsel 19).



Görsel 19. Paul Klee, *Kırmızı Füg*, Tuval üzerine suluboya, 32x25 cm, 1921.

Resimde dört farklı biçimin dört farklı sesin zaman içinde yer değiştirdiğini görürüz. Bu resim iki sanat biçiminin zamansal olduğunu kanıtlayan en belirgin örneğidir. Renkli geçişlerle oluşturduğu grafiksel formların tekrarı ile müzikal bir temanın çeşitli seslerde tekrarlandığından yola çıkar. Bu çalışmasında; Klee, polifoni konusundaki araştırmalarında en yüksek farklılaşmayı elde eder. Onun için eşzamanlı çok parçalı müzik, çeşitli özerk temaların senkronize sesi, müzik referansının ötesinde de var olan bir sanatsal düzlem modeline dönüşür. Klee çalışmalarında da müzik ve görsel sanat arasındaki analogiler üzerinde çalışmayı sürdürür. Bu çalışmaları Bauhaus döneminde de ders olarak verir.



Görsel 20. Resimli Form Üzerine Ders Notları (s. 52), 1921/1922, Paul Klee.

Bunlara ek olarak, Klee'nin müzik ve resim üzerine düşünceleri, 1921'den 1931'e kadar Bauhaus'ta geçirdiği yıllar boyunca daha da geliştirir. 1921-1922'deki ilk ders dizisinin ön metinleri olan *Resimsel Biçim Üzerine Ders Notları*, (Görsel 20) onun pedagojik pratiği hakkında fikir içerir. Bu derslerinde, müziğe benzetmeler kullanarak nasıl geliştirdiğini ortaya koyar. İlk derslerinden birinde müzik ölçüsünün yapısına odaklanır. Bu ölçü standartlarını ve bunları görselleştirilmesi için renk olasılıkları oluşturur:

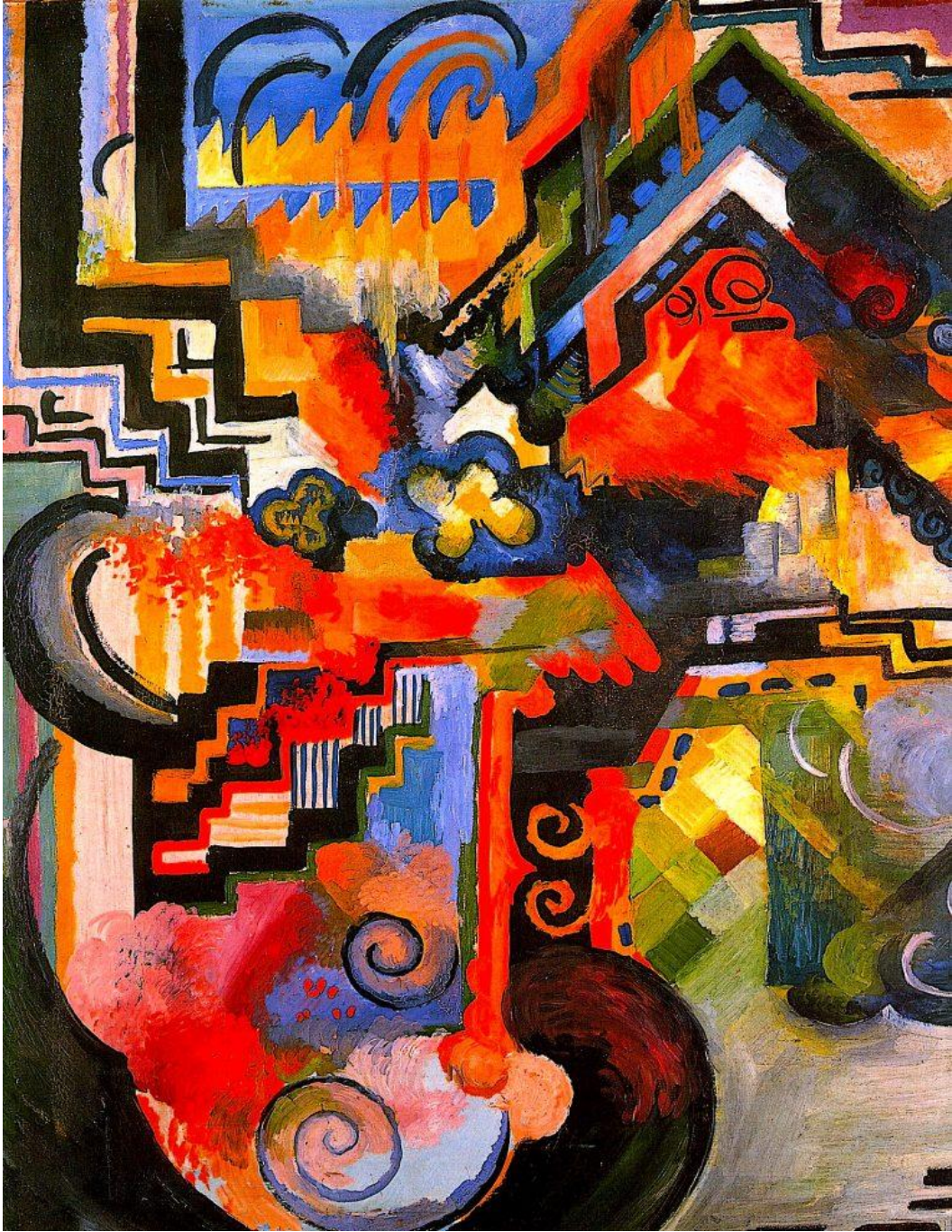
Renk öncelikle Niteliklidir. İkinci olarak da Ağırlıktır, çünkü sadece renk değerine değil, ayrıca parlaklığa da sahiptir. Üçüncü olarak Ölçümdür, çünkü Nitelik ve Ağırlıktan ayrı olarak, sınırları, alanı ve derecesi vardır ve bütün bunlar ölçülebilir. Ton değeri öncelikle Ağırlıktır, fakat derecesi ve sınırları bakımından aynı zamanda Ölçümdür. Fakat çizgi sadece ölçümdür. Böylelikle, tamamı saf renk bölgesinde, ikisi saf kontrast bölgesinde kesişen ve sadece biri saf çizgi bölgesine yayılan üç niteliğe ulaşır (Klee, 2020, s. 23).

Bir orkestra şefinin batonunun¹³ hareket örneğini kullanarak, dizelerin ritmik yerleştirilmesi ilkesini tanımlar. Burada düşüncelerine büyük kaynaklık eden Johann Sebastian Bach'ın müziğini üstlenir. Bach'ın *Sonata No. 6 in So Major for Violin ve Harpsichord* largosunun Görsel 20'deki açılışını analiz eder. Dolayısıyla, Bach'ın müziğinin bu analizi şimdi daha net ve bilimsel bir hassasiyetle özgünleştirir. Klee, notaları sadece melodi ve nota değerlerini değil, aynı zamanda bireysel tonların hacmini ve vurgusunu da göz önünde bulundurarak grafik şişirmeler aracılığıyla bir diyagram şeklinde aktarır (Hopfengart, 2018). Klee'nin müzik ve görsel sanat arasında bir bağlantı kurma çabası, burada gösterildiği gibi çoğunlukla teorik yönelimlidir. Bunu yaparken özellikle enstrümantal müziğe ve müzik teorisine atıfta bulunur. Armoniler, doku, müzik notaları gibi araçlar bunların arasında sanatsal kural sistemi olarak örnek gösterilebilir.

August Macke, diğer müziği resmeden sanatçılar gibi *Der Blaue Reiter* grubunun üyelerinden biridir. Alman ressam olan Macke, 1911-1914 yılları arasında bu gruba dahil olmuş ve soyut çalışmalar yapmıştır. Macke üzerine çalışmalar yapan Johannes Langner, Macke'nin bu soyut resimlerinin olgunlaşmayan birer dekoratif iş olduğunu söyler (Langner, 1986). Ancak bu yorum kabul edilecek bir yorum değildir.

¹³ Baton, bir orkestra şefinin elinde uzun, ince bir çubuk bulunur. Bu çubuk, orkestrayı yönlendirmek ve müzisyenlere tempo ve vurgu konusunda rehberlik için kullanılır.

Çünkü Macke, 1. Dünya Savaşı sırasında ölmeseydi, Deleunay ile olan dostluklarıyla beraber müzikle olan ilişkisi renk ve ışık bağlamında belirginlik kazanacak boyutta olduğunu, resimlerine bakarak anlayabiliriz. Deleunay'la kurduğu ilişki Macke'nin resimlerinde büyük değişimlerin yaşanmasına neden olur ve müziğe yaklaşan yapısal bir anlayış geliştirir. Dahası Macke, diğer dönemlerinde yaptığı çalışmalarını tinsellik üzerine dayandırmayı pek doğru bulmaz, ancak bu dönemde müzik ile ilişkisi doğrudan ruhsallık ve içsel sezilerle soyut sanata yönelir.



Görsel 21. August Macke, *Bach'a Saygı*, Tuval üzerine yağlı boya, 102x82 cm. 1912.

Yoğun sıcak renklerin yer aldığı *Bach'a Saygı* (Görsel 21) isimli resim Macke'nin ilk soyut resimleri arasında yer alır. Macke bu resimde, Bach müziğinin ritimsel hareketlerini gösteren geometrik formların yer aldığı biçimsel unsurların yoğun bir şekilde kullandığını görürüz. Resmin üst kısmında yer alan turuncunun açıktan koyuya doğru giden ritimsel üçgenler, müziğin yükselen sesi gösteren en güçlü göstergeleridir. Bu birim tekrarları resmin heryerinde görmekteyiz. Macke, bu resmi yapmadan önce büyük olasılıkla Bach'ın müziğini matematiksel olarak çözümlemiş ve duyumadığı sesleri resmin formlarıyla renge dönüştürmüştür. Resimde fırça vuruşları, müziğin tınlarına göre şekillendirir ve duyumsadığı sesleri rengin tonlarına göre boyar. Bunu Bach'ın müziğini o anda dinleyip mi yaptığı yoksa önceden dinleyip sonra mı yaptığını bilmiyoruz, ancak resmi dikkatlice incelediğimizde müzikle eş zamanlı yaptığını gösteren raslantısal bölgeler var. Özellikle resmin üst bölgesi daha düzenli bir yapıya sahipken alt bölümü daha rastlantısal boya vuruşları yer alır. Her iki olasılıkta da Bach'ın duyumsadığı müziği daha sıcak bir yapıda olduğu ve ritimsel hareketlerin müziğini iyi analiz ettiği anlaşılır. Ayrıca bu resimde simgesel unsurlarında yer aldığını görürüz, ancak bu simgeler müziği işaret eden tınılardır. Yani Macke, müziğin notalarını simgelere dönüştüren bir kişiliğe de sahip olduğunu söyleyebiliriz. Dahası Macke, resimde soluk hiçbir renk kullanmamıştır, aksine son derece canlı renkler ve dinamik formlarla sembolleştirilmiş notaların içsel gerçekliğiyle betimlemiştir.

Lyonel Feininger (1871-1956), Alman dışavurumcu ressam ve bir Bauhaus öğretmenidir. Feininger'in resimlerinde müzikle güçlü bir ilişkisi vardır. Bu ilişki, onun resimlerine ilk baktığımızda; ritim, denge, renk kullanımı ve kompozisyonun müzikal unsurlarla benzerlik göstermesinden kaynaklanmaktadır. Feininger'in resimleri genellikle geometrik formlar, keskin çizgiler ve soft renklerle karakterize edilmiş biçimler vardır. Aynı zamanda, Bauhaus okulunun resim bölümünde öğretmenlik yapması da, Feininger'in sanatını müzikle bağdaştırmasına katkıda bulunur. Bauhaus, sanat, zanaat, tasarım ve mimarinin bir sentezi olarak kabul edilen bir okul olması sanatçıların disiplinler arası bir yaklaşım benimsemelerine olanak tanır. Dahası, Bauhaus döneminde sanat ve müzik arasında güçlü bir iletişim vardır. Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius, sanat ve olayların birleştirilmesini savunur ve bu yaklaşım müzikte de kuramsal çalışmaları arttırır. Özellikle resim-müzik ilişkisinin bu dönemde kuramsal hale gelmesi tesadüfi bir olay değildir. Bu nedenle, Lyonel Feininger'in resimlerinde müzikle olan ilişkisi genellikle, izleyicilere müziğin anlatım gücünü vurgulayan dinamik ve ritmik unsurlar içerir. Bu bağlamda Lyonel Feininger,

resimlerindeki soyut ve geometrik formlarla, birbirine yakın renk değerlerini bir bütün olarak tuval yüzeyine yansıtır. Yani resimlerinde müzikle ilişkili unsurlar, genellikle ritmi, dengeyi ve dinamik hareketlerin keskin geometrik biçimlerle resmeder. Feininger'in bu soyut ve geometrik resimleri, bir senfoninin notaları gibi kusursuz gibidir. Dahası resimlerindeki renkler bir müzik parçasının tonunu veya çağrıştırdığı duygusal tonunu hissettirir.



Görsel 22. Lyonel Feininger, *Gelmeroda IX*, Tuval üzerine yağlıboya, 100x80 cm, 1926.

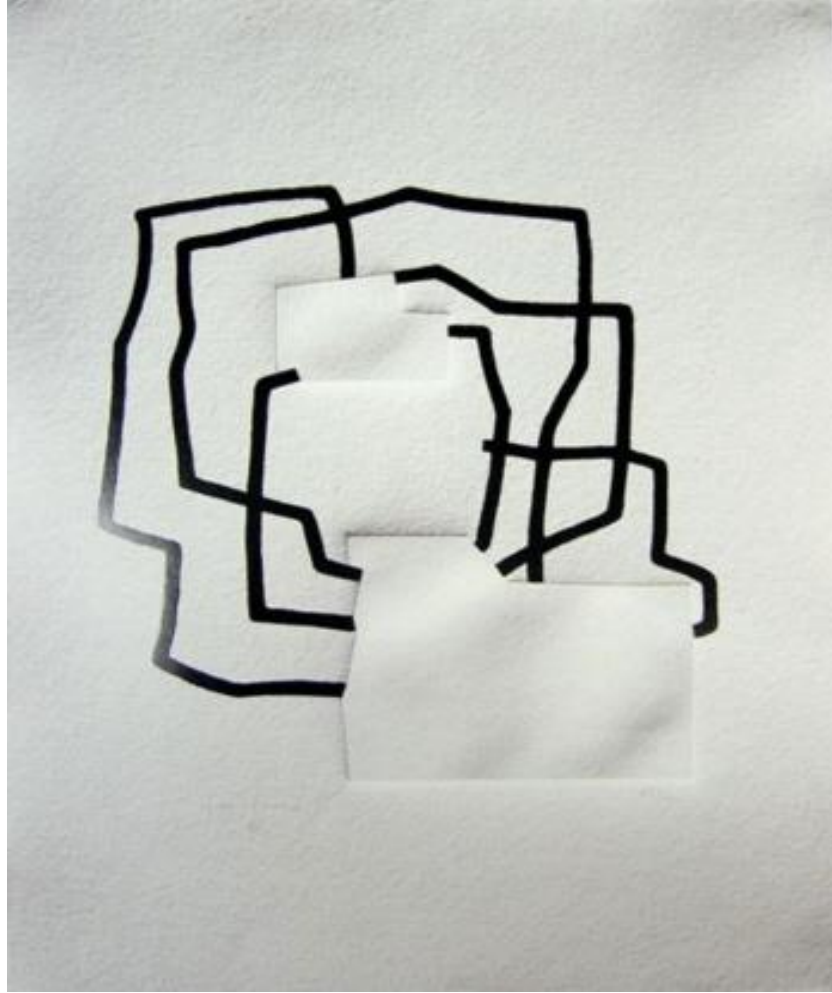
Feininger'in *Gelmeroda IX* (Görsel 22) isimli çalışması, Bauhaus ekolünün etkisi altında yapılmıştır. Bu eser, Feininger'in özelliklerini yansıtan geometrik formlar, soft ve canlı renklerin bir arada kullandığı soyut biçimler yer alır. Bu resmin müzikle ilişkisi, Bauhaus'un genel estetik anlayışını ve disiplinler arası yaklaşımla irdelendiğinde müziğin ritimsel notalarını kusursuzca yerleştirdiğini görürüz. Resme baktığımızda keskin soyut biçimlerin ritimsel hareketleri ve renklerin dengeli bir şekilde dağıldığını görürüz. Bu müziğin ritim ve denge kavramlarının eşzamanlılığını vurguladığını gösterir.

Dahası bir mekanın ötesinde olan bu resim, renklerin birbiriyle olan kaynaşması, çoksesli bir müziğin uyumlu bir bütünü betimler. Bu uyumun çok dengeli bir yapıda kurguladığını, renklerin yüzeye yerleştirdiği biçimlerden anlaşılır. Yani burada her rengin denge anlamında bir karşılığı vardır. Örneğin soldaki ters üçgen biçimindeki kırmızı, sağdaki iki uzun dikdörtgen biçimindeki kırmızıya karşılık gelir. Yani buradaki denge, müziğin ritimsel uyumunun dengesini kurgular. Başka bir deyişle müzikteki dengeyi resimde oluşturur. Feininger, bu dengeyi resmin tüm alanlarına başarılı bir şekilde yerleştirir. Hatta aşağıda yer alan figürlere baktığımızda hem denge kurgusu açısından hem de konumlanış biçimleri bir notanın dizilimini anımsatır.

Feininger, *Gelmeroda IX* isimli resmi, füg bestelediği döneme denk gelir. Sanatçı, ereğine ulaşması için kendine özgü, çevresindeki sanatçıların üsluplarından çok daha farklı bir yol izler. Üstelik, Feininger'in resimleri her ne kadar bazı eleştirmenlere göre kübizm ve fütürizm olarak anılsa da aslında hiçbir sanat hareketine dahil edilmez. Kendine özgü kimlik oluşturması 1921-1927 yılları arasında füg bestelediği dönemi kapsar. Feininger'in bu döneminde ereğine ulaştığı ve önemli eserlerini yaptığı yılları içerir. Bu dönemde yaptığı fügleri Bauhaus ekolünden mimar ve tasarımcı Paul Mies, Feininger'in resimlerini yazdığı füglerle karşılaştırır ve bu füglerin teknik açıdan zorluğuna dikkat çeker. Dahası bu resimlerin füglerle olan ilişkisini anıtsal bir arayış içerisine girer. Başka bir deyişle resim ve fügler arasındaki paralelliği anlatan bir yaklaşım olarak "Anıtsal Arayış" sanat eserinin temel yapı taşlarını oluşturan geometrik çizgilerin, ışık ve renk bütünlüğüyle birleşerek maddenin soyutlanmasını içerir. Bu soyutlama, temanın zaman içinde değişmesi bile kökeninden kopmamasını sağlar. Temanın evrimi, farklı zaman dilimlerinde bile olsa, eserin bütünlüğünü sürdürerek geçmişe bağlı kalmayı ifade eder. Ayrıca temaların yerleştirildiği ara bölümler, eserin içsel zenginliğini ve çeşitliliğini vurgular. Bu sanatsal yaklaşım, resimde ve füglerde, sanatçının Bach'a olan derin sevgisinin ve onun füglerine yönelik yoğun ilginin izlerini

taşıır. Sanatçının eserleri, Bach'ın döngüsel müzikallerinden esinlenerek, resimdeki geometrik yapıları ve ritmik parçaların birleşimiyle anlam kazanır. Bu yaklaşımın, sanatın farklı disiplinleri arasında köprü kurarak bütünsel bir plastik etkiyi vurgular (Miles, 1976).

Bach'ın müziklerini eserlerine aktaran bir başka sanatçı Eduardo Chillida (1924-2002)'dır. Çocukluğundan bu yana klasik müzik dinleyerek büyümüş ve annesi koro şarkıcısı olması nedeniyle kilise konserlerine katılmıştır. Chillida'nın böyle bir ortamda büyümesi, doğal olarak müziğe karşı bir ilgisinin oluşmasına neden olur. Klee'nin müziklerini duygusal veya çağrışımdan çok düşünsel boyutuyla inceleme, çözümleme yoluyla sanatını oluşturur (İpşiroğlu, 2002). Bu düşünce boyutunu ağırlıklı olarak zaman ve mekan olgularını boşluk ve süre kavramları üzerinden geliştirir. Müzik tınılarını kullandığı malzemelerden yola çıkarak yapıt biçim alıyor. Chillida'ya göre mekan, bizi bir hayalet gibi çevreleyen ve herşeyin en hayati parçası olduğunu ifade eder (Weber, 2008). Aynı zamanda bu düşünceye yakın sanatçıların aforizmalarını takip ediyor. Bu aforizmalardan biri George Braque'e aittir. "Vazo; gece ve gündüze, boşluğa ve sessizliğin müziğine şekil verir" (Valter, 1999, s. 38). Sanatının bir parçası olan bu kavramlar eserlerinin ereğini oluşturur. Kullandığı malzemelerin hepsinde özgün bir tınısının olduğunu dile getirir.

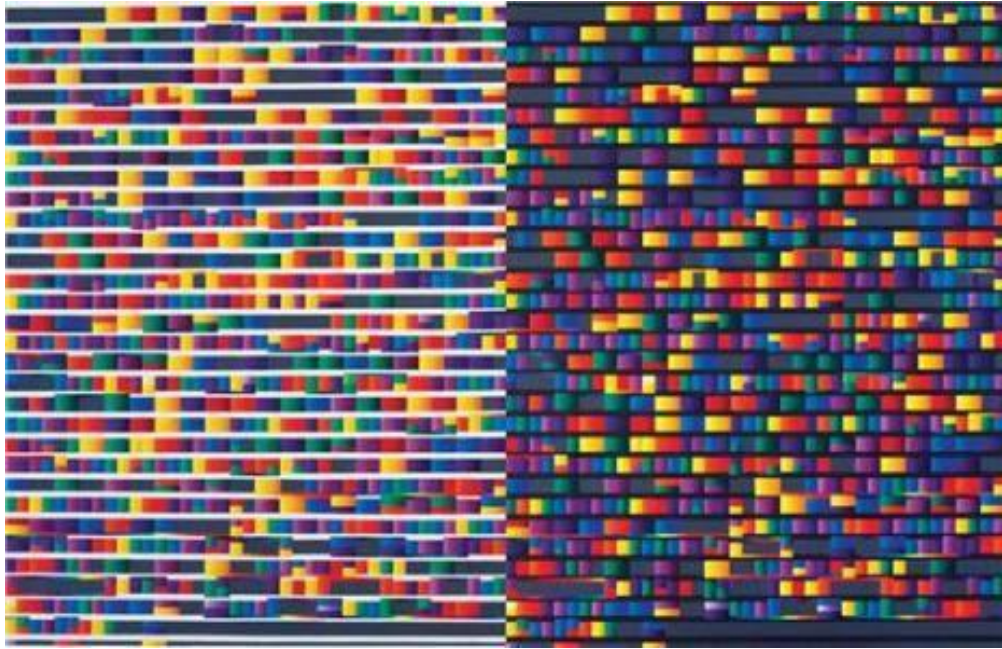


Görsel 23. Eduardo Chillida, *Bach'a Saygı (Yaşasın Bach Serisi)*, Kağıt üzerine mürekkep, 65 × 50,5 cm, 1996.

Chillida; demir, çelik, keçe, tahta, kağıt gibi farklı malzemelerle çalışan bir sanatçıdır. Kullandığı malzemeler her ne olursa olsun boşluğu birbirine armonik açıdan bağlar ve bir düzen içinde eserlerini biçimlendirir. Kağıttan yaptığı *Yaşasın Bach* serisinin *Bach'a Saygı* (Görsel 23) resmi iki kağıdın alt alta gelerek bir derinlik, mekansal bir izlenim yaratmıştır. “Bu derinlik, müzikte ses çizgilerinin arasındaki tınsal mekana koşut bir boşluk oluşturuyor” (İpşiroğlu, 2002, s. 78). Yüzey üzerinde üç çizginin ritmik hareketlerle kesilmiş kağıttaki boşlukta kayboluyor. Diğer bir çizgi diğerlerine bağlı, ancak üç çizgiden bağımsız bir ritmik oluşturmakta. Bu çizgilerin hareketi müziğin ses dalgalarını izleyen tonal ve atonal değerlerinin sürecini gösterir. Chillida, bu çizgileri nehirde akan suyun sürekli bir hareketine benzetir. Bu hareket hiçbir zaman düz bir biçimde hareket etmez, bunu Bach'ın müziklerine benzetir (İpşiroğlu, 2002). Nehirdeki suya benzetilen bu çizgilerin dalgalı şeklinde akması hem kendi aralarındaki ritmik ilişki hem de derinlikleri açısından farklılaşması, birçok

resminde çok net bir şekilde görülür.

Chillida her zaman yeni formlar bulur, farklı bakış açıları geliştirir ve yeni çalışma yolları edinir. Onun için duraksama diye bir şey yoktur, sürekli daha doğru bir çözüm için bir mücadele vardır. Chillida, çalışmalarını şöyle anlatır: "Elimden gelenin en iyisini yapmaya çabalarım. Yeteneklerim kapsamında mümkün olan en iyisini! Ortaya çıkan tüm zorlukları kabul ederim ve en uygun yeri ve en uygun zamanı belirlemeye çalışırım, ama her şeyden önce orijinal fikirle en uygun iletişimi devam ettiririm" (Weber, 2008, s. 10).



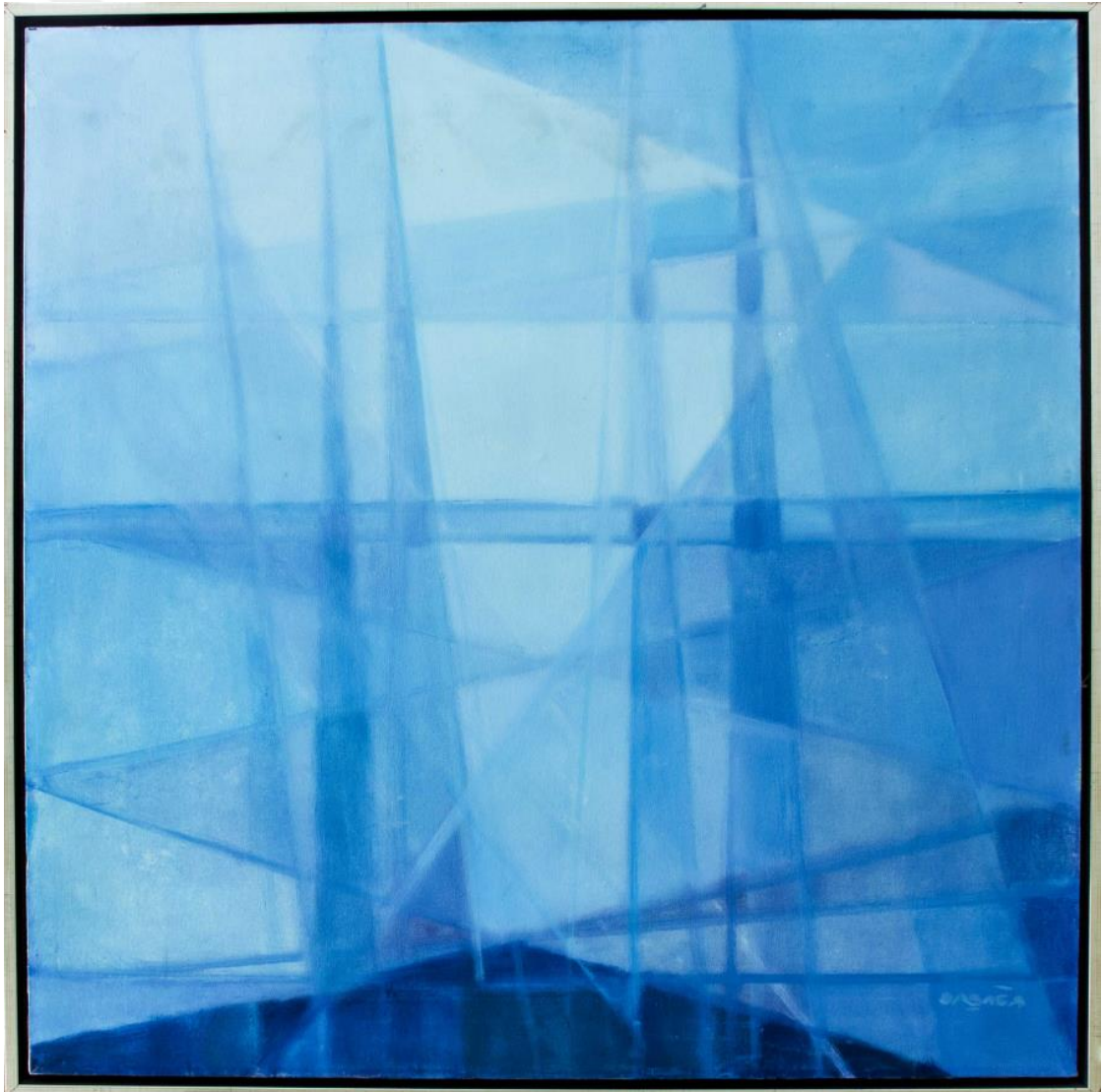
Görsel 24. Mehmet Mahir, *Bach, Füg.* Tuval üzerine yağlı boya, Ölçü bilinmiyor, 1996.

Bach'ın müziklerini resmeden bir başka sanatçı Mehmet Mahir'dir. Klee'nin bilimsel yaklaşımının aksine düzen ve sistem deformasyonlarını Bach'ın piyano üzerine yazdığı besteleri plastik dile dönüştürür. Mahir'in ne müzikle ne de Bach'la bir ilgisi vardır. Hareket, ritim ve renk çubuklarıyla kompozisyonlar üzerine çalışırken bunların ses dalagalarıyla özdeşim kurması üzerine bu resimleri yapmaya başlar. Genellikle, prelüd¹⁴ ve füglerini birebir notalarını renk-ses bağlamında resme aktaran çalışmalar yapmıştır. *Bach Füg (diptik)* (Görsel 24) isimli çalışmasında her bir notaya karşılık gelen renkler; dikdörtgen ve kare şeklinde boyuyor, bu alanları ayıran yatay çizgiler bir sesin zamansal sürecini gösterir. Bach'ın nota dizisinden yola çıkarak resmettiği bu

¹⁴ Prelüd, belirli bir biçimi olmayan, genellikle bir sahne yapıtından ya da bir kilise töreninden önce seslendirilen, çalgı için yazılmış müzik parçası.

çalışmada, müzik bilgisi az olduğundan, notaların ritmik hareketleriyle renge en uygun notayı seçip resmediyor. Hangi notanın hangi renge geleceğini nota dizesindeki notaların hareketinden yola çıkarak karar veriyor. Do notası için bir renk seçiyor ve ardından gelen notalara bir renk verip sırayla bir düzen oluşturuyor (İpşiroğlu, 2002). Mahir'e göre resimlerinin Bach'ın füglerini seslendirebildiğinden kuşkuyla olduğunu belirtir:

Nota okurken o müziği duyarız. Hele füg gibi tek tek seslerin yürüdüğü bir müzik biçiminde temaların birbirini izleyerek sarmal bir doku oluşturmasını görerek duymak müziğin içinde olan bir kimse için güç değildir. Ne var ki, ele aldığım resimlerde ben bunu başaramadım. O zaman izleyici olarak bana bunlara nota değil resim diye bakmak düşünüyor (İpşiroğlu, 2017, s. 104).



Görsel 25. Ferruh Başağa, *Mavi Kompozisyon*, Tuval üzerine yağlı boya, 100x100 cm, 1999.

Türk ressam Ferruh Başağa'nın resimlerinde müzik; ritim ve tını olarak resmeder. Türk soyut resmin öncüsü olarak kabul edilen sanatçı ilk soyut resimlerini 1940 yıllarında yapmaya başlar. Son yıllarında yaptığı resimlerde müzikle olan ilişkisi daha belirgin halde görülür ve daha az renkle sıcak-soğuk ilişkili resimler yapar. Bu resimlerden *Mavi Kompozisyon* (Görsel 25) adlı çalışmasında mavinin renk tonları ses değerlerine işaret eder. Resmin ana çizgisini çarpaz şeklini oluşturan iki kesişen çizgi oluşturuyor. Resmin ağırlık merkezi bu kesişen yerdir. Üçgen biçiminde olan sarı, kırmızı, yeşil ve mavi renkleri bu tınıyı güçlendiren unsurlardır. Arka planda kalan dikey çizgiler çoksesliliği gösteren bir derinlik oluşturur. Ancak bu çokseslilik yükselen bir müzikten çok ağırlaşma duygusunu ve yerçekimin varlığını hissettirir. Bunda rengin büyük bir payı vardır (İpşiroğlu, 2003). Örnek verecek olursak, sabaha karşı göl çevrelerinde oluşan sisin, gün ağırmaya başlamasıyla sisin ağır bir şekilde yere yayılmasına benzetebiliriz. Ayrıca, bu resimde çok fazla çizgisel hareket olmasına rağmen mavi rengin tonları bu hareketin aktifliğini söndürmüştür. İpşiroğlu'na göre Başağa'nın resimlerindeki müzik ilişkisi resimlerin renk tınlarını ve ritmik yapılarını göz önünde bulundurarak müzikle aralarında sıkı bir ilişki bulur. Dahası, Başağa'nın resimlerine lirik soyut ve geometrik soyut gibi tanımlamalara İpşiroğlu, bu tanımlamalara müziksel soyutu da eklemenin yanlış olmadığını belirtir (İpşiroğlu, 2003).

Müziği resmeden bir başka sanatçı Ayşe Güler'dir. Güler, müziği dinlerken kendisinde oluşan hisleri sanatsal etkiler yaratmak için tuval veya kağıt üzerine oluşturduğu kompozisyonlarla resminin yaratıcı tekniklerini kullanarak sesi görselleştirme sürecinde a/rt/ografik yaklaşımlarını uygular (Güler, 2015, 2017). Birçok bestecinin müziklerini resmeden sanatçı *Gershwin'in Rhapsody in Blue Adlı Eserine Yapılan Resimlerin Eleştirisi* adlı makalesinde George Gershwin'in *Rhapsody in Blue* isimli bestesini iki farklı çalışmada resmeder. İlk çalışmada sanatçı ve eseri hakkında hiçbir bilgisi olmadan sezgisel duyumlarıyla resmeder (Görsel 26), ikinci çalışmada ise sanatçı ve eserini derinlemesine araştırıp tanıdıktan sonra tekrardan bir eser ortaya çıkarır (Güler, 2021). Resim yapma sürecini detaylı bir biçimde anlattığı *Gershwin'in Rhapsody in Blue Adlı Eserine Yapılan Resimlerin Eleştirisi* isimli makalesinde müziği resme dönüştürmesini şöyle anlatır:

Başlangıçta müzikteki ritme paralel giden, melodinin akışı içinde ritimle çizgisel olarak şekillenmeye başlayan resim, ritimlerin hızlı, yavaş, hızlı hızlı biçimleri ile farklı kalınlıkta ve tonlardaki çizgilerle biçimlenmeye devam etti. Bu çizgiler tuval üzerinde resmin yüzeyinin en sağ ve en solundan aynı anda gelerek merkezde birleşerek müziğin bütünü yüzeye oturdu. Beni şaşırtan ve heyecanlandıran şeydi ki; fırçam aylardır dinlediğim müzikle adeta yüzeyle paralellik gösteriyordu. Melodi yavaşladığında çizgilerin dinamizmi ve koyuluğu açılarak sakinleşiyor, hızlandığında ise çizgilerle birlikte renkler de şiddetleniyordu. Renkler ritimle birlikte farklı lekelerle üst üste adeta katmanlaşıyordu. Bu katmanlaşmadaki renklerin tadını ve gücünü, bu aşamada ancak seslerin tınlaması ve rengi olarak ifade edebilirim (Güler, 2021, s. 179)

İki çalışma arasında bir fark olduğunu kabul eden Güler, bu farklılaşmayı kendi algılarının dönüşmesiyle ilişkilendirir. Müzikle kurduğu ilişkisini dinlediği sesi ‘okuyabilen bir göze dönüşmek’ olarak tanımlar. Dahası, resim sürecinde aldığı notlarda, artık Gershwin’i tanıdığını, besteciyle daha fazla yakınlaştığını ve sanki bestecinin yerinde hissettiğini dile getirir (Güler, 2021).



Görsel 26. Ayşe Güler, *Rhapsody in Blue I*, Tuval üzerine yağlı boya, 90x120 cm, 2010.



Görsel 27. Ayşe Güler, *Rhapsody in Blue III*, Tuval üzerine yağlı boya, 85x145 cm, 2013.

Bestecinin hayatını ve sanat biçimini derinlemesine araştırdıktan sonra *Rhapsody in Blue III* (Görsel 27) isimli çalışmayı yapar. Bu çalışma diğer çalışmaya göre kompozisyonu, biçimi ve renkleri farklı olduğunu görürüz. Daha dinamik ve hareketli olan bu resimde ağırlıklı olarak mor renklerin tonları vardır. Dahası daha ritimsel olan bu resmin nesne ve figürlerin arttığını, sanki Gershwin'in hayatının ve bestelerinin birer parçaları olduğu izlenimi verir. Ancak bunu önce besteciye içsel bir duyumunu sağlayarak içselleştirip bu içsel duyguyu aktarmayı sağlamıştır. Plastik açıdan bakıldığında her iki resimde güçlü ritimsel hareketlere sahip olup özellikle ilk resimdeki arka planda kalan biçimlerin, notaların bir orkestrada arka planda kalan seslerin renk ve biçimlerine benzetilebilir. Bu açıdan çoksesli bir yapısı olduğu görülebilir. *Rhapsody in Blue III* isimli resimde soğuk bir renk olmasına rağmen canlı dinamik bir görünümü vardır. Bu resim birinci resme göre daha anlatımcı bir yapıya sahip olması Güler'in Gershwin'in yaşam hikayesinden etkilendiğini bunu müzikle algıda seçici bir yaklaşımla resme dönüştürdüğünü düşündürmektedir. Daha ileri bir yorum yapacak olursak ilk resimde müziğin ritim hareketlerinin yükselen ve alçalan ses değerleri renge dönüşürken ikinci resimde bu unsurlara ilaveten öyküsel bir otobiyografi biçiminde gösteren unsurlar yer alır. Ayrıca Güler, besteci Valerie Ross'un *Symbolic Gestures* isimli elektro müziğinin 63 tane sulu boya resmini yapar. Ross, bu resimlere ithafen *Sixty-Three Dimensions* (Altmış Üç Boyut) isimli beste yapar. Müziğin resmi olduğu gibi resminde müziği yapıldığını gösteren önemli bir çalışmadır (Ross ve Guler, 2018).

BÖLÜM III

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Bu bölüm, müzik ve resim ilişkisinin irdelendiği uygulama çalışmalarım için oluşturulmuştur. Bu bölüm beş alt bölümden oluşmaktadır. İlk alt bölüm çalışmalarının dayandırıldığı bazı kavramsal tatışmaları ve düşünürlerin teorilerini açıklamaktadır. Dört alt bölüm ise uygulama çalışmalarının süreçlerini, tekniklerini ve anlamını açıklamaktadır.

3.1. Uygulama Çalışmalarının Dayandığı Kuramsal Araştırmalar

Uygulama çalışmalarımın bestecileri olan Richard Wagner, Gustav Mahler, Arnold Schönberg'i seçmemin nedeni öncelikle ilgi duyduğum ve sıklıkla dinlediğim besteciler olmasıdır. Yüksek lisans ders aşamasında atölye çalışmalarında renk ve biçim üzerine çalışmalar yaptığım dönemde soyut sanatla ilgili kaynak araştırmalar karşıma çıktı. Özellikle Kandinsky'nin *Sanatta Ruhsallık Üzerine* kitabını ve bu bağlamda yaptığı resimleri derinlemesine incelediğimde resim-müzik ilişkisi üzerine resimler yapmaya başladım. Dahası, bu süreçte Schönberg ve Wagner'i ağırlıklı olarak dinlediğim bu bestecilerin müzikleri, çalışmalarına eşlik ettiğini doğal gelişen bir sürecin ürünüdür. Danışmanımınla beraber yürüttüğüm bu süreçte müzik-resim ilişkisi üzerine yapacağım bir çalışmanın bir görsel sanatlar öğretmeni adayı olarak sanat öğretimi etkinlik tasarlama becerilerimi geliştirecek ve bir ressam olarak da yeni biçimlendirmeye başlamış olduğum plastik dilimi olgunlaştıracak, yeni yollar oluşturacak bir potansiyel taşıdığına inandım. Tezimde yer alan Richard Wagner, Gustav Mahler, Arnold Schönberg'in müzik-resim ilişkisi üzerine çalışmalar yaptığı daha sonra araştırmalarımda fark ettim. Schönberg'in Kandinsky'yle yakın arkadaş olmanın ötesinde savundukları sanat anlayışının aynı sanat grubu içinde yer alması da bu çalışmalarımı yapmam için motivasyonumu artırdı. Çalışmalarına öncelikle Wagner'den başladım, hem Wagner hakkında kuramsal araştırmalarımı yapıyor hem de Wagner'in müziklerini resimsel dile dönüştürmenin çözümlemeleri üzerine çalıştım. Ardından Schönberg'i anlamaya, 12 tonluk sistemiyle yazdığı bestelerin analizini yapmak ve resimlerimle onun müziği arasında bazı biçimsel bağlar oluşturmaya çalıştım. Anladığım ve bağ kurduğumu düşündüğüm besteci Mahler'dir. Mahler'in müziklerinin

resme dönüşümü geometrik formların merkezden çevreye doğru yayılan bir sisteme sahiptir. Dikey eksenli bir tuvalde ağırlıklı olarak sıcak renkler kullanmam gerekti.

Bir müzik bestesinin notalarını veya enstrümanların seslerini plastik dile dönüştürmenin birden fazla teknik ve yöntem uygulamalarının olduğunu biliyoruz. Müziği resmetme sürecinin belli bir sırasının olmaması ve kesin kurallara bağlı kalınmadan resmettiğini gördük. Örneğin, müziği resmeden sanatçıların bazıları müziğe bağlı kalarak nota dizilişinin bire bir renge dönüştürdüğünü, bazılarının ise sadece seslerin ona çağrıştırdığı duygusal izlenimleriyle resimlerini oluştururlar. Hatta hiç müzik dinlemeden de müziği resmeden sanatçı örnekleri vardır. Dahası, resim sanatı elemanlarında hareket ve ritim kavramlarının ses özdeşliğine benzetip müzik ile ilişkisini kuran sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenlerin söylemleri mevcut. Bununla beraber, müziğin tonal ve atonal değerlerini, sesin ritmik hareketlerine bağlı olarak rengin ton değerleriyle tuvale aktararak resmedilebilir. Müzikte çok seslilik kavramı, resimde renk katmanların oluşmasına neden olabilir. Yani, bir orkestrada birden fazla notanın farklı enstrümanlarla aynı anda bir ses çıkarması, resimde de üst üste gelebilecek renklerin varlığını gösterebilir. Sonuçta hangi yöntem veya teknik kullanılırsa kullanılsın resimde müziğin etkilerini, çağdaş bir yaklaşımla disiplinlerarası bir bağlamda değerlendirilecektir.

Müziği resmeden sanatçılar, genellikle kendilerine özgü biçemleriyle veya kendi sanatatsal anlatım tercihlerine uygun teknik ve yöntemleriyle, tuvallerinde müziği plastik dile dönüştürüyor. Bu resimler müziğin temel elemanlarından bağımsız olmamakla beraber resmin elemanlarıyla iç içe girmiş yeni bir dilin varlığıdır. Bazı sanatçıların çalışmaları soyut formlardan oluşur. Dış dünyanın kavramlarından uzak sadece renk, hareket ve ritimden, müziğin seslerini sentezleyen yeni bir plastik dil oluşturur.

Kuşkusuz Kandinsky, müzik ve resim ilişkisi bakımından hem çok önemli bir teorisyen hem de önemli bir ressamdır. Uygulama çalışmalarımda *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı çalışması önemli bir rehber oldu ve söz konusu kitabı okuyan her okuyucu uygulama çalışmalarımındaki açıklamalarda bu kaynağı açıkça görebilir. Ancak Kandinsky'ni bir diğer eseri olan *Point and Line to Plane* (Nokta ve Çizgiden Yüzeye) adlı kitabı da uygulama çalışmalarım bakımından büyük öneme sahiptir. Kandinsky, bu çalışmasında sanatçıların eserlerinin nasıl yeni bir yol izlediğini açıklar. Soyut formların doğasında bulunan kompozisyon yasalarını ortaya çıkarmak, sanatçının inisiyatifini yalnızca zihinsel gerçekliğin atmasını sağlamak olduğunu belirtir. Yani resim

elemanlarının salt olarak sanatın bir problemi olabileceğini içerik bağlamında değerlendirilebileceğini ifade eder. Bu anlamda çalışmalarında bu kitap önemli çalışmalarımın anlaşılmasında önemli bir rehber niteliğindedir. Kandinsky (1979, s. 76), "önümüzdeki dönem sanat biliminde kolektif çalışmayı mümkün kılmak için daha kesin ve nesnel bir yol" gerektiğini belirtir. Bu yolda önümüzdeki dönemler için kurduğu, geleceğe yönelik bir çağdaş yaklaşıma işaret eder. Dahası, müziği resmeden sanatçıların ortak bir çatı altında toplanarak, tercihlerini ve yeteneklerini, bu çatı altında sistematik bir şekilde gösterebileceğini ve daha güçlü bir şekilde duyurabilmeleri açısından önemli bir unsurdur. Kandinsky (1979, s. 76)'e göre "geniş bir temel üzerine kurulmuş bir sanat biliminin uluslararası nitelikte olması gerektiği, abartısız bir şekilde savunulabilir: yalnızca Avrupa'ya özgü bir sanat teorisi yaratmak ilginçtir, ancak bu, kesinlikle yeterli değildir."

Müziği resmetme sürecinde imge kavramı, hayatın gerçekliğinden türer. Buna bağlı olarak notaların ve seslerin kendisi birer gerçeklik olarak tanımlanabilir. Bu nedenle, resimde gerçeklik; müzik imgesinden, sürecinden veya kompozisyonundan aktarılabilir. Yani, resim başka bir sanat alanının gerçekliğiyle ve uygulamla var olur. Deleuze ve Guattari (2020, s. 160), *Felsefe Nedir?* kitabında "sanat yapıtı bir duyum varlığından başka bir şey değildir. Kendi kendisinde varolur" ifadesi her disiplinde olduğu gibi resimde de resim kavramları üzerinden var olabileceğine işaret eder. Burada duyum müziğin sadece sesler ile olan ilişkisi değildir, kah müziği duyumsamak kah duyumsanan sesleri renge dönüştürmek kah renklerin sanatçının deneyimlerinden oluşan bir sürecin oluşumundan söz etmek pekala mümkün.

Resim kompozisyonunun biçim ve içeriği bir müzik parçasıyla aynı anda başlar. Tuval o esnada boş bir şekilde durur ve müziğin başlamasıyla notaları resmetme süreci başlar. Müzikte birden çok sesin tek bir ses olarak çıkmasına karşılık, resimde bir derinliğin oluşmasına neden olabilir. Yine aynı şekilde müziğin ton değerleri resimde açık koyu değerlere denk gelebilir. Tüm bunlar müzikle beraber eşlik eder. Resimde oluşan kompozisyon kendiliğinden oluşan bir şey değildir. Söz gelimi müziği duyumsamak, resimde bir uyum denge oluşturur. Deleuze ve Guattari (2020, s. 160)'nin deyişiyle "uyumlar duyumlardır. Düzenli ya da düzensiz ton ya da renk uyumları, müzik ya da resim uygulamalarıdır... Sanatçı algılam ve duygulam kriterleri yaratır, ancak yaratımın tek yasası bileşimin kendi başına ayakta durmak zorunda oluşudur." Sanatçı bu süreçte deneyimleri ve sanatın müzik ile beraber yaratılış edimiyle beraber bir bütün olarak gerçekleştirdiği anda algılamaların ve duygulanımların açısından oluş sürecine girer.

Bu süreç, öncelikle boş bir tuval yüzeyine bir bestecinin (Richard Wagner, Arnold Schoenberg, Gustav Mahler ve Fazıl Say) müziklerinden birinin eş zamanlı olarak çalmasıyla resim yapma eylemi başlar. Senfonilerde birden çok sesin varlığı ve enstrümanların tonal-atonal değerlerine bağlı olarak renklerde katmanlılık oluşmasına neden olur. Örneğin, bir senfonide bir arada bulunan birden fazla melodinin, aynı anda uyumlu bir şekilde icra edilmesine bağlı olarak duyumsanan ses, tuval yüzeyinde rengin katmanlar şeklinde boyanmasına denk gelir. Burada boş bir tuval yüzeyinde arkada kalmış sesler öncelikli olarak boyanır, ardından müzik tekrar başlar ve diğer sesler duyumsanarak ikinci katman oluşturulur. Bir senfonide bazen keman arka planda kalır bazen de viyola, bu süreç o andaki uyumun duyumdur. Belli bir yöntemden ve keskin kurallardan söz etmek mümkün değildir. Burada, Tunalı'nın yukarıda bahsettiği gibi “sanat artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar. Bu ‘görünür kılınacak’ şey ise, duyularla kavranan nesneler değil ama onların anlamlarıdır, nesnelerin soyut düşünsel varlığıdır.” Doğrudan duyularla algıladığımızdan farklı olan duyumsamaktır yani, soyut düşünsel varlık, yeni bir dil oluşturmasını sağlar. Daha da ileriye gidecek olursak, bu yeni dil imgesiz bir düşünce olgusudur.

Bu çalışma bakımından Deleuze önemli düşünürlerden biridir. Onun resim ve müzik ilişkisi konusundaki tartışmalarını okumak bu çalışmayı yapma konusundaki ısrarımı pekiştirdiği gibi resim ve müzik ilişkisi bakımından olgunlaştırmamı da sağladı. Deleuze (2017, s. 360), *Fark ve Tekrar* adlı kitabında resim üzerine kurduğu ilişkide; “Düşünce kuramı resim gibidir, onu temsilden soyut sanata geçirecek bu devrime ihtiyaç duyar, imgesiz bir düşünce kuramının hedefi budur.” Yani müziği resmeden sanatçılar belirli bir gerçekliğin imgesi sayılmazlar, aksine duyumların uyumunu gösteren bir sürecin gerçekliğini gösterir.

Resimlerimi ortaya çıkaran süreç her ne kadar müziğin resmedilmesi olsa da genel olarak soyut resimler için geçerli olduğu gibi doğayı, maddesel gerçekliği temsil etmez etmezler, ancak müziği de temsil etmezler. Bu ne denle imgesiz resimler olarak tarif edilebilir. Bu uygulama çalışmalarında müziğin melodisi sadece duyumsanabilir ve görünür kılınabilir. Ancak, renkler başlı başına izleyicide belirleyici bir analiz unsuru oluşturmaz. Eğer oluşturmuş olsaydı, resimlerin nasıl bir his yarattığını bilimsel çalışmalarla kesin bir doküman oluşturulabilirdi. Ama bu imkansızdır (Kandinsky, 2010). Deleuze'e göre görünür kılınan sanat, yaşamın içinde fazlasıyla bulunur. Algılanan doğa, kent ve içinde yaşayan insanların nesneleri ve öznel deneyimleri “bir tür eşzamanlılık, çiğ ışık ya da tan ağartısı, koyu kırmızı ya da mavi içinde paramparça

ederek, işte-bu yaşamın, işte-bu anın algılamalarını meydana getiren bir görüye erişirler” (Deleuze, 2020, s. 168).

Messiaen’in dediği gibi, müzik, aynı bir duyum varlığı içinde molekül ve kozmik olanı, yıldızları atomları ve kuşları bir araya getirerek ‘melodik manzaraları’ ve ‘ritmik kişilikleri’ boyunca ne tuhaf oluşlar boşaltmaktadır zincirlerinden? Bir ayçiçeği oluşa kapılmış Van Gogh’un kafasında dolaşan nasıl bir terördür? Yaşanmış algılardan algılam’a, yaşanmış duygulanımlardan duygulam’a yükselmek için her seferinde tarz bir yazarın sözdizimi, bir müzisyenin ton ve ritimleri, bir ressamın çizgi ve renkleri gerekir (Deleuze, 2020, s. 166).

Benzer şekilde dört bestecinin araştırmacı tarafından resimlere dönüşümü, araştırmacının geçirdiği zamanın deneyimlerinin bir oluş sürecidir. Yani sanat yaşanmış deneyimlerin bir algılanışın görünümüdür. Dolayısıyla, müzikle eşzamanlı olarak oluşan bu resimler zihinsel bir görünüşü görünür kılar. Deleuze’ün ifade ettiği gibi bu görünüş renklerle görünür kılınabilir. Müziğin notalarının renge dönüşmesi bu algılanımlarının duyumsanmasıdır. Başka bir deyişle oluşudur.

3.2. Richard Wagner’in Eserlerinin Resimsel Yorumları

1813 yılında Almanya’nın Leipzig kentinde dünyaya gelen Wagner, henüz yaşını doldurmadan babasını kaybeder. Üvey babası ressam olduğu için Wagner’in de ressam olmasını ister, ancak onun dikkatini daha çok tiyatro ve müzik çeker (Wagner, 1911, s. 1). Piyano eğitimi almaya başladığı yıllarda nota dizisine bağlı kalmadan, tiyatrodaki oynayan oyuncuların hareketlerine bağlı olarak piyano çalmaya başlar. Richard Wagner, Alman opera bestecisi, müzik teoristi ve tiyatro yönetmenliği yapmış 20. yüzyılın en etkili ve en çok tartışılan isimlerinden biridir. Geliştirdiği *Gesamtkunstwerk* (birleşik sanat eseri) kavramıyla müzik dünyasını, hatta sanat dünyasını etkiler. Onun bu kavramı, özellikle resim ve müzik sanatlarının yakınlaşmasına katkı sağlar. 19. yüzyıl operasının eğlence sektörü haline gelmesi Wagner’i rahatsız etmiş ve Alman operasının kurallarını yıkmış ve yenilikler getirmiştir. Bu durum onu Romantik dönemin en önemli Alman opera bestecisi haline getirir.

Müzik kariyerinde onu en çok etkileyen besteciler: Carl Maria von Weber ve Ludwig van Beethoven olur. Üniversitenin ilk yıllarında, Beethoven’un etkisinde kalarak yaptığı ilk beste *Do Majör Senfoni*’dir. Almanya’da ismini duyurduğu *Rienzi*

operasıdır. 2 Ocak 1843 tarihinde, *Uçan Hollandalı (Der fliegende Holländer)* bestesini bitirir ve orkestra şefliğini de Wagner üstlenerek Dresden’de sahneler. Wagner bu opera için *Gesamtkunstwerk* tanımını yapar. Uçan Hollandalı, eski bir denizcinin efsanesidir. Hollanda, doğunun zenginliğini sömürmek amacıyla doğuya gemiler gönderir. Gemilerden birisinin (Uçan Hollandalı) kaptanı olan Van Der Decken’in mola vermek için Ümit Burnuna doğru yönelir. Büyük bir fırtınanın çıkması üzerine gemi kaya parçasına çarparak alabora olur. Geminin kaptanı bu şiddetli fırtına üzerine, her ne pahasına olursa olsun Ümit Burnu’nu geçmeye çalışır, ancak başarısız olur. Bölgedeki insanlar ve denizcilerin bazıları geminin ümit burnunda uçtuğunu söyler. Wagner, Hollandalı gemicilerin ağızdan ağıza dolaşan Uçan Hollandalı efsanesiyle beraber yaşadığı fırtınalı bir gemi yolculuğu ve Alman şair Heinrich Heine’in eseri ona referans olur (Altar, 2010). Uçan Hollandalı operası, müzik bestesi ve libretto¹⁵, Wagner tarafından hazırlanan üç perdelik bir operadır. Operanın baş kahramanı kaptan Van Der Decken’in Ümit Burnu’nu geçebilmek için mücadele ettiği fırtınalara rağmen pes etmediğinden dolayı lanetlenir ve sonsuza değin denizlerde yaşamaya mahkûm bırakılır. Ancak, bu lanetin tek kurtuluş yolu yedi yılda bir çıkabildiği karada gerçek ve saf aşkı bulabilmesiyle ilgilidir. Van Der Decken, bu lanetten kurtulabilmesi için yedi yılın gelmesini bekler. Yedi yıl geldiğinde Daland adlı bir yabancı kaptanın evlenmemiş Senta isimli kızı olduğunu öğrenir ve hazine karşısında kızını ister. Senta ise Uçan Hollandalı’nın hikayesini bilir ve onu kurtarma ümidiyle yaşar. Daland, kaptanı getirir, o sırada Senta’nın eski sevgilisiyle konuştuğunu görür ve konuşmaları yanlış anlayarak oradan ayrılır. Kaptan, artık sonsuza değin hayalet gemisiyle yaşayacağını kabullenir. Senta onun Uçan Hollandalı olduğunu öğrenince hemen peşinden koşar. Denizin rıhtımına geldiğinde hayalet gemisiyle giden kaptana, ölünceye kadar sadık kalacağını söyler ve denize atlar. Bu söz kaptanın lanetten kurtuluşu olur ve hayalet gemi kaybolur. Ardından Uçan Hollandalı ve Senta’yla beraber gökyüzüne yükselirler.

Wagner’in müziğinde “teatral yöntemler ya da ışık yerine ünlü leitmotiv yöntemiyle karakterlerine kişilik katmaya çalışmaktadır. Bu kadar belirgin bir motif kullanmak katışıksız bir müzik yöntemidir. Müzikle, kahramandan önce gelen ve kahramanın havasını uzaktan yayan ruhsal bir atmosfer yaratılır” (Kandinsky, 2010, s. 46).

¹⁵ Libretto (çoğulu: libretti), bir opera, bale veya oratoryo gibi müzikal eserlerde kullanılan metin veya senaryo kitabını ifade eder. Genellikle libretto, eserin sahnelenmesi için gerekli olan konuşmalar, diyaloglar, şarkı sözleri ve diğer metinleri içerir. Opera librettoları, genellikle dramatik bir hikâyeyi anlatır ve müzikle destekler.



Görsel 28. Faruk Çelik, *Uçan Hollandalı*, Tuval üzerine karışık teknik, 150x130 cm, 2021.

Wagner'ın *Uçan Hollandalı* operası, *Gesamtkunstwerk* kavramıyla tanımlaması plastik dile dönüşümü açısından önemlidir. Bu müzikle eş zamanlı olarak resmedilen *Uçan Hollandalı* (Görsel 28) adlı resim, müziğin ses uyumlarının duyumsanmasıyla oluşan bir sürecin resmidir. Müziğin ilk girişinde enstrümanların sesleri, tuvalin arka yüzeyinin ritmini oluşturur. Genellikle gri ve beyazlardan oluşan arka plan müziğin yükselen ve ön plana çıkan seslerin ayırt edilmesi için açık bir yüzey oluşturdum. Kandinsky, Empresyonist sanatçılarına göre beyaz rengi her ne kadar renk olarak kabul etmezlerse de beyaz rengi var olan değerlerini yitirmiş dünyanın simgesi olarak görür.

Bu dünya bizden öyle yukarıdadır ki armonisi ruhlarımıza erişmez. Geçit vermez bir duvarı andıran muazzam bir sessizlik, içindekini aklımızdan gizler. Bu nedenle beyaz, melodiye geçici olarak kesintiye uğratan esler gibi bizi olumsuz yönde etkileyen bir sessizlik armonisine sahiptir. Bu, ölü değil, olanaklara gebe bir sessizliktir. Beyaz, doğumdan önceki hiçliğin, buzul çağındaki dünyanın çekiciliğine sahiptir (Kandinsky, 2010, 81-82).

Dolayısıyla; bu resimlerde, öncelikli olarak arka planda kullanılmasının nedeni müziğin bir başlangıcına, başka bir deyişle oluşumuna zemin hazırlamasıdır. Ancak, bu sıradan bir yüzey oluşturmaz, aksine hiçliğin ardında olan sessizliğin göstergesidir. Yani müzikle beraber tuval yüzeyi tek sesli müziğin biçimsel formlarla tınısı duyumsanır. Bu tek sesliliğe karşılık gelen renk tonları bir bütün içerisinde uyumu gösterir. İpşiroğlu, bu konuda tek sesliliği bireysel anlamda irdeler. “Tekses bireyselliğin yitirmeksizin bölünmez bütünün bir parçası olarak sürdürür. Bu gelişme melodinin (bireyin) giderek ön plana geçmesine götürmüştür müziği.” (İpşiroğlu, 2017, 29). Bu resimde de alt zeminde yer alan beyaz tonları, yeni başlayan bir müziğin seslerini gösterir. Bu sesler gerek enstrüman gerekse sesin alçalıp yükselmesine bağlı olarak belirli değerler alır. Bu değerler beyazın içerisinde gri maviler, gri yeşiller, gri sarılar gibi renklerin müziğin tonal değerlere karşılık gelen önemli detaylardır.

Uçan Hollandalı müziğinin giriş bölümünde keman ve viyolalar; hemen ardından korno akabinde trompet, trombon ve bas tuba sesleri yükselir. Müzikle eş zamanlı olarak sol üstte sarının tonlarıyla giriş yaptım ve bu seslere karşılık mavi ve yeşilin tonlarıyla devam ettim. Sarı rengi, kaptanın Ümit Burnu’nu geçme mücadelesini ve azmini gösterir. Mavi ve yeşil tonları geminin batmasına ve fırtınanın şiddetini gösterir. Birçok sesin tek ses olarak çıkması resimde derinlik oluşturur. Viyolonsel ve kontrbasın güçlü ve sert çınlayan sesleri ön yüzeyde sıcak kırmızı ve sarının tonları, Uçan Hollandalı’nın gemi kaptanı ve Senta’nın ölümünü hissettirir. Müziğin son kısmında keman ve viyolanın hızlı yükselişi ve birden kesilmesi, Kaptan ve Senta’nın gerçek aşkla gökyüzüne doğru yükselişleri resmin sağ üst köşesinde gri mavilerin ritmik hareketine denk gelir. Ancak müziğin saf hali, resmin genel duyumunu gösteren önemli bir unsurdur.

Wagner’in bir diğer önemli operası *Ring* olarak da bilinen *Der Ring des Nibelungen* (Nibelung Yüzüğü) adlı dörtlemesidir. Dört epik operadan hazırlanan beste, olgunluk döneminin 1848-1874 yılları arasını kapsar. Bu eserin konusu Ren Nehri kıyısındaki eski Worms şehrinin dolaylarında geçer. Bu operada *Gesamtkunstwerk* kavramıyla ilişkili olarak Leitmotiv’i¹⁶ çok yoğun şekilde kullanır (Millington, 2001). Müzik notalarında sürekli tekrarlanan sesler, resimde ritimsel bir duygu durumunun tekrarını gösterir.

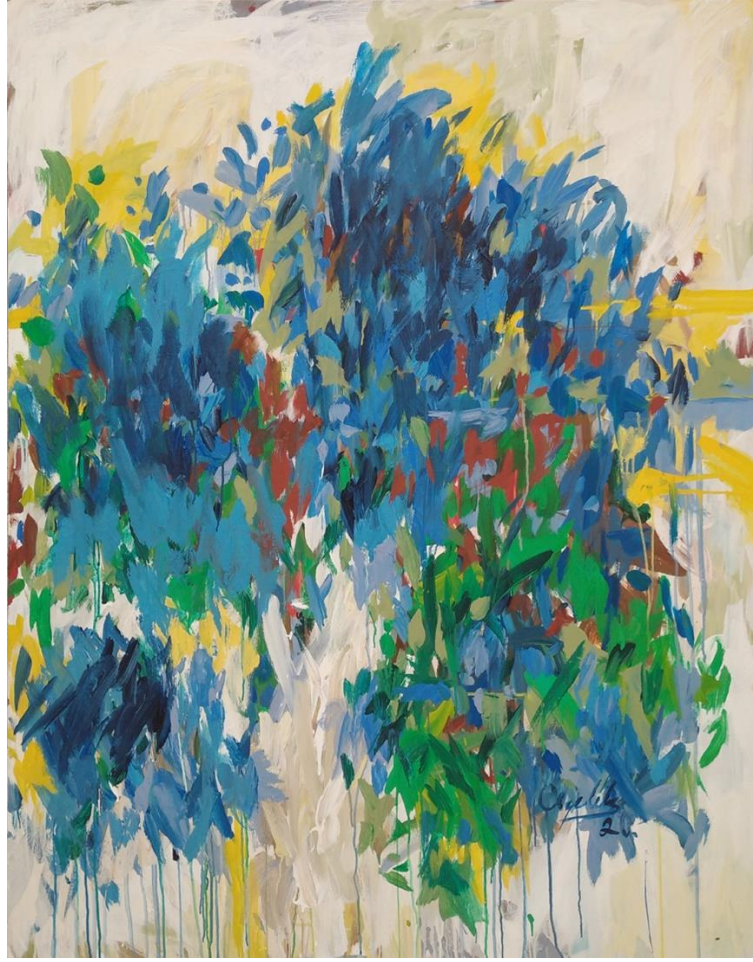
¹⁶ Leitmotiv, edebiyata müzik alanından geçen bir kavram olmakla beraber bir müzik parçasının tekrarlanan nakaratıdır. Edebiyatta, özellikle roman sanatında rağbet gören teknik bir unsurdur. Romanın değişik bölümlerinde, çeşitli nedenlerle tekrarlanan ifade kalıbıdır.

Bu bestenin dört bölümden oluşması resimde de dört ayrı tuvale resmedilir. Ren Altını, Ren nehrinin derinliklerinde gizlenmiş altını koruyan üç Ren kadınından söz eder. Nehirde eğlenen kadınları izleyen Nibelung Hükümdarı cüce Alberich, kızlara nehrin altındaki sırrı sorar. Kızlardan birisi Alberich'in tehlike yaratmayacağı düşüncesiyle nehrin derinliklerinde ren altını olduğunu, bu altından yüzük yapan ve parmağına takan kişinin sonsuz bir güce kavuşacağını söyler, ancak bu yüzüğü takan kişinin tüm duygulardan yoksun kalacağını, hatta hiçbir zaman âşık olamayacağını da ekler. Alberich, aşk konusunda sürekli olumsuzluklarla karşılaşmış olmasından dolayı sonsuz güce kavuşmak için o altını elde etmeye çalışır. Altını çalar ve tılsımlı bir yüzük yapar. Diğer yandan, baş tanrı olarak kabul edilen Wotan Valhalla'da devlerin yardımıyla bir saray yaptırır. Devlere borcunu ödemek için de Alberich'in yaptığı yüzüğü çalar. Ancak, Alberich yüzüğü lanetlediğinden dolayı yüzüğü ele geçiren kişilerin yüzüğün kölesi olur ve kendi sonunu getirir (Bıçaklar, 2020).



Görsel 29. Faruk Çelik, *Nibelung Yüzüğü No.1*, 140 x 110 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2020

Nibelung Yüzüğü No.1 (Görsel 29) isimli çalışma Wagner'in müziğinde duyumsadığım notaları parça parça fırça darbeleriyle müziğin sürecine bağlı olarak ilerlettim. Bu çalışma Ren Nehri'nin derinliklerinde gizlenmiş altını anlatır. Ancak bunun doğrudan bu efsaneye karşılık geldiğini söylemek doğru olmayabilir. Çünkü bazı bölümlerde bunun bilincinde olduğum yanlar varken bazen müziği duyumsadığım saf haliyle resmettim. Bu resimde yatay çizgiler yer alır. Bu çizgiler, Ren Nehri'nin derinliklerinin göstergesi olarak tercih ettiğim elemanlardır. Tuvalin merkezinin alt bölümünde bulunan beyaz leke başlangıcı nehre giden yola işaretir. Bu beyaz lekenin içerisinde gri yeşiller vardır. Efsaneye göre yüzük, nehrin derinliğinde olduğundan bu gri yeşillerin bulunduğu alanda tasvir edilmiştir. Bu alanı resmettiğim süreçte yüzüğün burada olabileceğine karar verdiğimden dolayı bu alanda bir derinlik oluşturdum. Bu resimde, daha doğru ifadeyle Nibelung Yüzüğü serisinde, mavi renkler yaylı enstrümanlara karşılık gelir. Yaylı enstrümanların yavaş ve hızlanan bölümlerde mavi rengin ton değerlerini belirler. Yani hafif duyulan bir viyola sesi açık sky mavinin notasını, çello daha cobalt bir maviyi, viyolonsel ise ultramarine mavisinin tonlarına karşılık gelen seslerin renkleridir. Başka bir deyişle yükselen ve alçalan seslerin renk argümanlarının göstergeleridir.



Görsel 30. Faruk Çelik, *Nibelung Yüzüğü No.2*, 140 x 110 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2020

Serinin *Nibelung Yüzüğü No.2* (Görsel 30) isimli çalışma, Nibelung Hükümdarı cüce Alberich'in nehrin derinliklerindeki altının sırrını öğrenir ve onu elde etmenin yollarını aradığı bölümü anlatır. Müziğin bu bölümünde daha çok yaylı çalgıların yer alması nedeniyle resmin genelinde mavi rengin tonlarını görürüz. Resmin alt zeminindeki beyazlar, sarı rengiyle bütünleşir ve çoksesli müziğin notalarına hazırlık oluşturur. Genel kompozisyon biçiminde tuvalin sağ bölümünde boşluk sola göre daha belirgindir. Sol tarafın boşluğunu resmin sol altta yer alan mavi rengin çevresini oluşturan beyazlar destekler. Bu genel olarak müzik bestesinin kompozisyonundan duyumsadığım izlenimlere göre şekillenir. Resimde zemin ve ön ilişkisi müziğin girişinde ilk enstrümanın sesi belirler. Müzikte ilk kontrbasın sesini duyarız, hemen ardından fagotun sesi tonal bir düzlükte ilerler, bu sesin üstüne kornolar gelir ve resimde beyazın katmanlarını oluşturur. Bu resimde beyazın üzerindeki sarılar fagottur. Yer yer beyaz ve sarı renklerin karışmış olması korno ve fagot enstrümanlarının uyumundan kaynaklı bir plastik etki uyumunu gösteren en güçlü örnektir. Keman,

viyola ve çello sesleri diğer resimde olduğu gibi maviyi uyumsatır. Yani farklı enstrümanların seslerini renge dönüşünü bir bütün içinde uyumunu görünür kılar. Beyaz zeminin üzerinde görünen açık maviler yaylı çalgıların en az sese sahip olduğunu gösterir. Bu duyumsadığım seslerin bire bir seslerini resmetmek müziğin genel kompozisyon şemasıyla tuval yüzeyinin kompozisyonun oluşması duygusal bir etkinin göstergesidir. Burada matematiksel bir hesaplama söz konusu değildir.



Görsel 31. Faruk Çelik, *Nibelung Yüzüğü No.3*, 140 x 110 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2020

Alberich, Ren Nehri'nin derinliklerinde gizlenmiş altını çalar ve tılsımlı yüzüğü yapar. *Nibelung Yüzüğü No.3* (Görsel 31) adlı resim, konusu gereği diğer seri resimlerden daha coşkulu ve canlı bir görünüme sahiptir. Bu bölümde Alberich'in aşk konusunda başarısız kişi olmasından dolayı bu riski alması hem bir güç gösterisi hem de korkusuzluğunu simgelemesi açısından önemli bir bölümdür. Diğer iki tuvalin izlenimlerden farklı olarak daha canlı renklerin olması hem bu bölümün aksiyonlu olması hem de müziğin coşkusu gösteren bir sürecin izlenimidir. Trampetler ve

trombonlar bu bölümün önemli enstrümanlarıdır. Resmin merkezinde yer alan kırmızı tonlar, müziğin ilerleyişindeki ritimsel harekete karşılık gelir. Bununla beraber tubalar, kornolar, klarnet ve yan flütlerin bu kırmızı renklerle uyumunu gösteren turuncu ve sarı renklerin ritimsel bir hareket alanı yapar. Sağ üstte bulunan yeşiller arp tiz bir sesin uyumsanmasıdır. Bu bölümde arp, çok az sese sahip olsa da resimdeki etkisi fazladır. Dolayısıyla sağ üstte belirgin bir şekilde göstermeye çalıştım. Merkezde yer alan yatay çizgiler, ilk bölümdeki nehrin derinliklerinde gizlenen altının daha katmanlı halini gösterir. İlk resimdekine oranla bu biçimlerin farklı renklere sahip olması, orkestrada yer alan tüm enstrümanların çalmasından kaynaklıdır. Çoklu sesi göstermesi açısından farklı renklerde uyumlu bir bütünlüğe işaretir.

Müziğin en coşkulu, ritimsel açıdan en hareketli yeri olması, bu serinin merkezini oluşturur. Müzikteki çoklusesi duyumsamak resimde uyumsayı plastik dile dönüştüren önemli bir parçasıdır *Nibelung Yüzüğü No.3* resmi.



Görsel 32. Faruk Çelik, *Nibelung Yüzüğü No.4*, 140 x 110 cm, Tuval üzerine akrilik boya, 2020

Wagner'ın Nibelung Yüzüğü müziğinin son bölümünü anlatan *Nibelung Yüzüğü No.4* (Görsel 32) isimli çalışmadır. Bu bölüm efsanenin son bölümünde yer alan baş tanrı Wotan'ın devlere olan borcundan dolayı altın yüzüğü çaldığını, ancak Alberich,

yüzüğü lanetlediği için Wotan, yüzüğün kölesi olduğunu anlatır. Wagner'in yorumladığı bu bölüm, *Nibelung Yüzüğü No.4* resmi duyumsadığım müziğin uyumunu gösterir. Diğer bir deyişle bu efsanenin yorumlanıp müziğe dönüşmesi, bu dönüşümden yola çıkarak duyumsanan müziğin efsane bağlamında plastik dille görünür kılınan bir resimdir. Bu resim diğer resimlerden farklı olarak kahverenginin tonlarını görürüz. Bu kahverengiler, yüzüğün çalınması ve Wotan'ın sonunu gösteren bir uyumu görünür kılar. Bu renklerin sesleri, bu bölümde yer alan zil enstrümanının sesidir. Bu enstrümanların birden yükselen seslerin, bu lanetlenme olayını anlatması kahverengiyle tasvir edilmesini sağlar. Diğer enstrümanlarla son derece uyumlu ve baskın bir ses olmasından dolayı da resimde diğer renklerin önünde, bazı yerlerde iç içe geçmiş olduğunu görürüz.

Daha duygusal daha dramatik seslerin olduğu son bölümde, renkler daha iç içe girmiş ve alçalıp yükselen seslere karşılık, renk katmanların yoğunlunu ortaya çıkarır. Bu katmanları resmin alt zemininde de görebiliriz. Örneğin sol üst köşede beyaz rengin altında kalmış yeşil renk, ilk renktir. Çünkü müziğin son bölümünde yükselen ve alçalan çok sayıda bölüm vardır, bunu göstermenin en iyi yolu bu renk katmanlarının kendi içerisindeki değerlerdir. Renkler daha hareketli, ritimsel bir uyumu gösteren alttaki yeşillerden ve üstteki ritimsel mavilerden anlaşılabilir. Altta bulunan yeşiller, timpani enstrümanının ritimsel hareketlerinden duyumsadığım halini gösterir. Yeşil rengin altında azo sarı yeşili ve sarı yeşilinin tonları timpaninin ritimsel yükselişini gösteren renk tonlarıdır. Bu sesin birden yükselip alçalması yeşillerin aralarında boşluklar oluşmasına neden olur.

3.3. Arnold Schönberg'in Eserlerinin Resimsel Yorumları

1874 yılında Viyana'da doğan Arnold Schönberg, 20. yüzyılın en önemli Avusturyalı bestecilerden biridir. Schönberg, müzik yaşamının dışında teorisyen, eğitimci ve ressamdır. Müzik kariyerine geleneksel tonal müzik üzerine çalışmış ancak ilerleyen sürecinde atonal veya "on iki ton tekniği" gibi önemli bir teori ortaya atarak 20. yüzyılın müzik dünyasının modern müziğini büyük ölçekte etkilemiş ve modern müziğin öncülerinden biri haline gelmiştir. Schönberg'in en önemli besteleri arasında *Verklärte Nacht*, *Gurrelieder*, *Pelleas und Melisande*, *Pierrot Lunaire* ve *Violin Concerto* gibi eserler bulunmaktadır. Müziğindeki bu radikal değişim hem hayranları tarafından hem de eleştirmenler arasında farklı tepkilere yol açmıştır. Ayrıca

Schöenberg, "Schöenberg Sistemi" olarak da bilinen on iki ton tekniği, müzikte geleneksel ton merkezlerinin yönetim sisteminin tamamen eşit olarak uygulamayı sağlar. Schöenberg bu teknikle birlikte müzikte dodekafonik¹⁷ tekniğe öncülük etmiş ve bu alanda önemli bir etki yaratmıştır (Gustafson, 1989).

On iki ton tekniği, on iki farklı yarıtondan oluşan bir dizi içerir. Bu dizi, her notayı yalnızca bir kez kullanarak oluşturur, yani her nota eşsiz ve aynı ve diğer notalarla eşit olarak yer alır. Bu temel dizi, daha sonra düzenleyicinin müzikte kullanacağı temel malzeme olur. Schöenberg müziklerinde bu on iki notalık diziyi yapı şekillerini kullanarak farklı transpozisyonlar¹⁸, ters çevirme ve ters transpozisyonlar yapar. Bu, temel dizinin farklı derlemeleri ve açıklamalar üzerinden eserlerini oluşturur. Her bir parçada temel dizi, başka bir formda farklı duygular kullanarak, melodiler ve armoniler elde etmeye olanak tanır. Bu yöntem, Schöenberg'in bestelerinin tamamen özgün ve gelenek dışı bir kimlik kazandırır. Aynı zamanda, on iki ton tekniğinin yöntemi, diğer yapımcılara ve sonraki nesil müzisyenlere de ilham vererek, 20. yüzyıl bestecilere önemli bir katkı sağlar (Haimo, 2006).

Bazı eleştirmenlere göre Schöenberg'in on iki ton tekniğini, geleneksel müzik özelliklerine kıyasla daha muhafazakâr kaldığı ve geleneksel formlardan tamamen kopmadığı şeklindedir. Bu, Schöenberg'in radikal yenilikleriyle, bazı açılardan eski müzikal yapıları estetik ve ifade biçimlerini koruyarak bir teknik geliştirir. Öte yandan, Schöenberg'in atonal ve on iki ton müzik tekniklerini kullanarak insanı duygulandırmaya ve duygu ifadesine odaklanmış olmasına dikkat çekmektedir (Mimaroglu, 1990). Schöenberg'in on iki ton tekniğini, resim-müzik ilişkisi bakımından son derece değerli bir olgu olduğunu ve resimlerde leke değerlerinin ve bir rengin ara tonlarının daha fazla olduğunu göreceğiz.

¹⁷ Dodekafonik müzik, temelde bir "on iki ton" adı verilen özel bir müzik dizisidir. On iki ton, bir dizi içeren tüm yarıtonları notadan oluşur ve her nota yalnızca bir kez kullanılır. Ayrıca dodekafonik müzik, çağdaş müzikte hala kullanılan ve keşfedilen zengin bir alandır. Schoenberg'in bu yöntemini kullanan besteciler Alban Berg ve Anton Webern gibi yapımcılar da bu yeniliği benimsemiş ve kendi bileşenlerinde uygulamışlardır.

¹⁸ Müzikte transpozisyon, bir müzik parçasının veya bir müzikal öğenin (örneğin, bir akor, bir melodi veya bir dizi notanın) belirli bir aralık boyunca yukarı veya aşağı doğru taşınmasıdır. Bu işlem, onları tonalitesini değiştirmeksizin, notaların veya akorların yüksekliğini veya düşükliğini değiştirmek amacıyla yapılır.

Arnold Sch6enberg'in en 6nemli eserlerinden biri olarak kabul edilen *Verklrte Nacht* (Aydınlanan Gece), Sch6enberg'in 1899'da tamamladığı bestelerden biridir. Eser, orijinal olarak beş hareketten oluşur, ancak daha sonra Schoenberg tarafından revize edildikten sonra 6ç harekete geçirilmiştir. Sch6enberg bu eseri Alman şair Richard Dehmel'in aynı isimli şiirinden esinlenerek yazmıştır. *Verklrte Nacht* romantik d6nemin sonundan etkilenen bir yapıya sahip olup ona kendi d6neminde b6y6k bir başarı sağlayan eserlerden biridir. Ayrıca bu eserde yoğun kromatizm, leitmotivler ve programlı bir konsept olmasından dolayı Wagner'den etkilendiği açıktır (Morgan, 1991).

şiir beş kıtadan oluşmakta ve bir kadının sevgilisinin çocuğunu taşıyan başka bir adamla birlikte olduğunu, ancak kadının aşkı ve d6r6stl6đ6 sayesinde, sevgilisi onu kabul eder ve bu geceyi aydınlatan bir aşkın ve g6venin hikayesini anlatır. Dolayısıyla *Verklrte Nacht* zengin ve duygusal bir dille yazılmıştır. Yoğun duygusal ifadeler, melodik geçişler romantik d6nem 6zellikleri 6ne çıkan unsurlar barındırır. Sch6enberg, eserde geleneksel tonaliteyi kullanarak, s6relere g6re ilerici bazı teknikler de uygulamıştır. 6zellikle eserdeki birleşimli akorlar ve renkli harmoniler dikkat çekiyor.





Görsel 33. Faruk Çelik, *Verklarte Nacht Op.4*, Tuval üzerine karışık teknik, 150x150 cm, 2021

Bu eserin plastik dile yorumlanması *Verklarte Nacht Op.4* (Görsel 33) isimli tuval üzerine karışık teknikle yapılmış bir eserdir. Eserin müziği yaylı çalgılardan oluştuğu için birbirini takip eden ve renk argümanlarının ritimsel uyumunu görürüz. Özellikle her yaylı enstrümanının bütünsel ilişkisi resimde renk geçişlerinin belirli bir keskinlikte olmadığı daha yumuşak bir geçiş olduğu açıktır. Yaylı çalgının dalgalı bir suyun gidişi gibi ilerleyen bir duyumu olması resmin tam merkezindeki, alt zeminde yer alan döngüsel bir çizgi oluşturur. Bu yaylı çalgıların art arda gelen seslerin bütünsel ilişkisini gösterir. Resmin alt zeminine baktığımızda üst kısmı gri yeşiller, alt kısmı gri mavilerden oluşur. Ancak gri mavilerin altında kalan koyu bir mavi vardır. Bu koyu mavinin oluşturduğu derinlik, müziğin duygusal bir izlenimi ve gizemli bir hissin temsiline işaretler. Kandinsky'nin deyişiyle mavi ruhani bir renk olmasından dolayı bu

müziğin aşk ve sevgi hislerin göstergesi olarak gösterilebilecek niteliktedir. Özellikle resimde mavi rengin ağırlıklı olması müziğin somut olmayan bir duyumundan kaynaklanır. Mavi rengi destekleyen yeşilin tonları viyola sesinin diğer enstrümanların arasında yayılan uyumun ritimsel harekeni gösterir.

Diğer bestecilerin resimlerinden daha farklı bir kompozisyona sahip olan bu resimler Schönberg'in on iki ton teknik sisteminin ara tonlarındaki seslerin olmasıdır. Bu sesler renklerin belirli bir keskinlikle ayrılmasını engeller. Yani üstte yer alan yeşillere baktığımızda yumuşak bir geçiş tonunu görürüz. Özellikle yeşil rengin arasını kesen sarı rengi bile belli belirsiz bir geçişi vardır. Bu iki nota arasındaki sesin tonunu duyumsatan bir uyumdur. Benzer şekilde resmin sol altta yer alan gri mavinin ton geçişi belli bir yumuşaklıkta olduğunu görürüz. Bu resmin her alanında görebileceğimiz bir özelliktir. Resmin sol ve sağ bölümlerinde yer alan sarı renkler kemanın tiz sesini çağrıştırırken çello ve kontrbas enstrümanların sesi kırmızı renkleri temsil eder.

Schönberg'in bir diğer önemli olan bestesi *Pelleas und Melisande* isimli eseridir. Schoenberg, *Pelleas und Melisande* eserini 1903 yılında tamamlar ve orijinal olarak beş hareketten oluşan senfonik bir şiire sahip önemli bir bestedir. Ancak Schönberg bu eseri daha sonra üç harekete indirgeyerek tekrar düzenler. Bu eser, Finlandiyalı yazar Maurice Maeterlinck'in 1892 yılında aynı isimle yazılmış bir tiyatro oyunundan ilham alır. Bu oyunun konusu aşk, kıskançlık, gizem ve ölüm temaları üzerinedir. Schönberg, bu oyunun etkileyici atmosferinden ilham alarak, müzikle karakterlerinin duygusal durumlarını ve yaşamın iç dünyasını yansıttığı bir eserdir (Narum, 2013).



Görsel 34. Faruk Çelik, *Pelleas und Melisande Op.5*, Tuval üzerine karışık teknik, 150x140 cm, 2021

Pelleas und Melisande Op.5 (Görsel 34) isimli eser, bir önceki eserde bulunan benzer özellikler taşır. Örneğin renk lekeleri ve renk değerleri birbirine yakındır. Ancak bu eserin kompozisyon biçimi daha toplayıcı bir yapıya sahiptir. Yani renkler birbirlerine daha yakın ve iç içe geçmiştir. Dahası bu resimde mavi ve yeşil renklerin hemen hemen eşit bir şekilde dağıldığını görürüz. Ancak kompozisyona hâkim olan rengin yeşil tonları olduğu hissedilir. Özellikle resmin yanlarındaki gri yeşiller bu etkiyi hissettirir. Bu müziği dinlediğimizde belirgin bir şekilde birden yükselen ve birden alçalan bir yapıya sahip olduğunu görebilirsiniz. Dolayısıyla bu resmin koyu ve açık tonları bu yükselip alçalan seslere yönelik gelişir. Resmin alt zemini daha açık ve üst katmanlara doğru seslerin bize yaklaştığı hissedilir. Özellikle koyu mavi rengin tüm enstrümanların yükselen sesleriyle beraber tenor davulun ve bas davulun seslerinin oluşturduğu çoksesselilik, *ultramarine* mavisinin tonlarını oluşturur. Bu Schönberg'in

geliştirdiği teknik olan on iki ton sistemin en belirgin göstergesidir. Yani burada atonal müziğin en belirgin formu vardır. Benzer şekilde yükselen müziğe karşılık gelen bir diğer renk yeşildir. Özellikle *green deep* ve *yellow green* renklerin ara tonları bu yükselen seslerin değerlerini verir. Daha gri yeşiller ise alçalan sese işaret eder. Bu resmin diğer resimden ayıran bir başka özellik, renklerin yan yana gelen mavi, yeşil, turuncu, sarı ve kırmızı renklerin belirgin bir şekilde ayrılmasıdır. Bunu daha açık bir şekilde söyleyecek olursam atonal müziğin bende uyandırdığı en büyük duyum budur. Ses birden yükseldiğinde koyu maviyle o anda tuval karşısında duyumsadığımı uyumsuyorum ve müzik birden durduğunda daha açık bir renkle devam ediyorum. Ardından müziğin tekrardan yükseldiğinde tuvalin farklı bir yerinde o rengin devamını sağlıyorum veya mavinin yanına farklı bir renkle yükselen sesi uyumsuyorum. Dolayısıyla renk geçişlerinin fazla görülmediği aksine farklı renklerin yan yana gelerek resmin bütününe oluşturduğunu görebiliriz.

Schöenberg'in bir diğer önemli bestesi *Gurre-Lieder*, 1900-1911 yılları arasında yazdığı ve en ünlü parçalardan biri olarak kabul edilen büyük bir kantat¹⁹ ve oratoryodur. Eser, Danimarkalı şair Jens Peter Jacobsen'in aynı isimli epik şiirinden esinlenir. Zamanının en büyük müzikal yapıtlarından biri olarak kabul edilen bu eser, onun romantik dönem eserleri ile atonal ve dodekafonik dönemlerinin aralarında yer alır ve bu nedenle müzik üzerindeki ilerici ve bütünsel ilişkileri temsil eder. Dahası Schöenberg, atonal ve dodekafonik tarzın öncüsü olan süreci içeren bir eser olması ve geleneksel tonaliteyi büyük bir özgürlükle kullanarak oratoryosunda renkli ve etkileyici bir dil kullanması açısından önemlidir. Ayrıca müziğin kompozisyonu, çeşitli korolar ve solistlerin etkileyici bölümlerden oluşur ve beş kısımdan oluşan büyük bir yapıya sahiptir. Eser, şiirsel bir anlatım ve romantik dönemin duygusal etkileri barındırması açısından dikkat çeker. Başlıca konuları; aşk, tutku, kıskançlık, ölüm ve sonsuzluk gibi temalara değinir. Hikâyesine baktığımızda Portekizli Kral Waldemar, Gurre Kalesi'nde yaşayan sevgilisi Tove arasındaki aşk trajik hikâyesini anlatır. Tove'nin ölümü, Kral Waldemar'ı sürükleyen ve isyanıyla başlar. Waldemar, ölümsüzlüğü ve sonsuzluğu elde etmek için isyankâr bir ruhla ölüme karşı savaşı (Newman, 1914).

¹⁹ Bir müzik terimi olan kantat, yitlikleri konu alan veya dinsel konuları işleyen, tek veya çok sesli oda, konser veya kilise müziği olarak düzenlenen bestelere denir.



Görsel 35. Faruk Çelik, *Gurre-lieder*, Tuval üzerine akrilik boya, 140x120 cm, 2022

Gurre-lieder (Görsel 35) isimli çalışmanın kompozisyonu yoğun renk değerlerinin yanı sıra ritim ve hareket bakımından zenginliğin amaçlandığı bir çalışmadır. Bu zenginlik müziğin gösteriminde çok çeşitli enstrümanların yer almasından kaynaklanır. Resmin genel kompozisyonuna baktığımızda atonal müziğin yükselen ve alçalan ses değerlerinin renge olan yansımalarını görebiliriz. Rengin oluşturduğu biçimler dengeli bir şekilde tuval yüzeyine dağılmış ve ağırlıklı olarak mavi rengin hâkim olduğunu görürüz. Bu resimde diğer iki resme göre yeşiller daha az olup resmin alt bölümüne dağılmıştır. Turuncu, sarı ve kırmızı renkler resmin genel kompozisyonuna göre kenarlara dağılmıştır. Özellikle tuvalin sol üstte dikkat çeken

turuncu rengi atonal müziğin yükselen değerini gösterir. Müziğin en vurgulu ve en dikkat çeken kısmının renge dönüşümüne işaret eder. Tüm enstrümanların yükselen sesin duyumun uyumsamasıdır. Burada rengin bir kuvveti vardır. Resimde odak noktasını ve hareket kazandıran bir güce sahiptir. Bu duyumsanan müzikten doğan kuvvettir. Kuvvet yaşamın gerçekliğinden türeyen imgeye dönüşür ve belirli bir form oluşturur. Ancak bu form belli bir şeyi temsil etmez. Wilhelm Worringer bu durumu estetik hazla mümkün olabileceğini ve yaşamın deneyimlerinden ortaya çıkabilecek bir formüle sahip olduğunu söyler ve bu formülü şöyle açıklar:

Estetik haz, bir (duyumsanabilir) obje’de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışında bulunan duyumsanabilir bir obje aracılığıyla kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam anlamına gelir. “Obje’de duyduğum şey, genel söylemle dile getirilmek istenirse, hayattır. Ve hayat, kuvvettir, içten bir çalışmadır, çabalamadır ve bir şey ortaya koymaktır. Hayat, tek kelimeyle etkinliktir. Ama bu etkinlik, özünde bir kuvvet harcamayı yaşadığım şeydir. Bu etkinlik, özü bakımından, bir istem etkinliğidir. Etkinlik, çabalama ya da hareket isteğidir (Worringer, 2017, s.16-17).

Buradan yola çıkarak obje aracı, müziğin ses maddesi olarak algılanıp içsel bir duyumun ortaya çıkaracağı renk biçimleridir. Tuvalin karşısına geçtiğim anda duyumsadığım müzik, benim dışımda bir uyuma dönüşür. Bu müziğin bende yarattığı hazzı renge döştürerek bir kuvvet ortaya koymaktır. Worringer’in deyimiyle onda yaşamamdır. Yani müziği o anda yaşadığım kadarıyla bir uyumsama gerçekleşir. Dolayısıyla resmin sol üst tarafındaki dikey yöndeki turuncu rengi, müziğin en haz aldığım ve bir kuvvetin içsel hareketidir. Müzikte duyumsadığım seslerin ritim ve hareket istemi bu şekilde gerçekleşir. Önceden bir önbelirlenim yoktur.

Five Pieces for Orchestra, Op. 16 (Orkestra için Beş Parça, Op. 16) isimli beste, 1909-1913 yılları arasında bestelenen ve dönemin en iyi bestesi olarak kabul edilmesiyle beraber Schönberg’in atonal müzik sürecinin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilir. Çünkü daha önce gördüğümüz bestelerin geleneksel tonalite anlayışından uzaklaşan bir yapıya sahiptir. Schönberg, bu esere yeni bir anlayış getirerek on iki ton sistemin temel taşlarını oluşturur. Ayrıca bu eserin orkestrası çok geniş ses yelpazesini kullanarak etkileyici bir müzik ortaya çıkarır.

Five Pieces for Orchestra Op. 16 bestesi, modern sanat dönemin önemli geçiş evresini oluşturması açısından da önemlidir. Çünkü diğer bestelerin geleneksel hikâye anlatım örgüsü varken bu eserin bir anlatım hikâyesi yoktur. Çoğu modern ve atonal

eserde olduğu gibi bu eserin konusu da soyut biçimler barındırır. Örneğin renk, doku, duygu gibi soyut kavramlar üzerine odaklanır. Dahası bireysel anlatımı ve içsel duygular ön plandadır. Bu eserin konusu ise müzik sanatının soyut bir anlatı güderek estetik kaygılarla yeni bir dilin ifadesi amacıyla yazılmıştır. Bu eserin plastik dildeki yorumu aynı isimle *Five Pieces for Orchestra, Op. 16* (Görsel 36) adlı çalışmadır.



Görsel 36. Faruk elik, *Five Pieces for Orchestra, Op. 16*, Tuval zerine akrilik boya, 140x140 cm, 2022.

Five Pieces for Orchestra, Op. 16 adlı resimde (Görsel 36) ağırlıklı olan renk mavidir. Mavinin açık tonundan çok koyu tonları tuval yüzeyinin ortalarına yayılmış şekilde betimlenmiştir. Arka plana baktığımızda beyazın tonlarından edinilmiş gri renkler vardır. Bu gri renklerin renk argümanları diğer resimlere göre çok daha fazladır.

Son derece dinamik bir plan yaratması, önde yer alan renklerin hareket ve ritimsel gücünü arttırmıştır. Bu müziğin yaylı çalgıların atonal yapısından kaynaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Pikolo, flüt, obua, İngiliz boynuzu, fagot gibi enstrümanların ritimsel değerleri, beyaz alanın hareketini ve ritmini oluşturur. Özellikle çoksesli müziğin en belirgin göstergesi olan ton değerleri bu resimde oldukça fazladır. Gri yeşillerin, gri mavilerin, gri sarıların ve birçok ara değerdeki renklerin renk argümanları açısından güçlü bir plastik değere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Resmin kenarlarında yer alan dört temel sarı lekeler vardır. Bu sarı lekeler birleştiğinde resmin genel kompozisyonun tamamlandığını görürüz. Yani bu dört sarı lekelerin üzerinden çizgi çizildiğinde ön plandaki mavi yeşil ve turuncu renklerin içerisinde kaldığını görürüz. Ama resmin iç dinamiklerini oluşturan renk değerleri de vardır. Özellikle koyu mavinin sol alttan sağ üste doğru bir çizgi oluşturur. Bu hareket atonal müziğin yükselişinin etkenine göndermedir. Bu çizgiyi de destekleyecek olan tonu da sol üstte yer alır, sol alttan sağ üste doğru yönelen çizgiyi kesen bir güce sahiptir. Bu müziğin birden yükselen ve farklı enstrümanların devreye girerek müziğin hareket noktasını değiştirdiği gibi bu kompozisyonda da hareket unsurunu değiştirmiştir.

Arnold Schönberg'in *Chamber Symphony No. 2, Op. 38* isimli beste 1906-1939 yılları arasında bestelenen ve müzik tarihinin önemli dönüm noktalarından biri olarak kabul edilen eserlerden biridir. Schönberg'in müzik kariyerindeki önemli dönemlerden biri olan 20. yüzyılın başında, atonal olarak düşündüğü ve on iki ton müziğini geliştirdiği dönemde yazılmasıyla beraber müzik dünyasında radikal bir değişimleri ve dönüşümleri işaret eden bir eserdir. Aynı zamanda bu eser, müzik yapısının dilsel unsurunu geliştirmek ve yeni bir dil arayışıyla yazılması açısından çağdaş dönemin yapı taşlarından biri olarak kabul edilir. Dahası bu eser, Schönberg'in kendi geliştirdiği atonal ve on iki ton müzik tekniklerini kullanarak zengin ve karmaşık armonileri etkileyici bir biçimde küçük bir orkestraya sıkıştırmıştır (Swift, 1995).

Eser, dört bölümden oluşur: *Adagio*, *Con fuoco*, *Grazioso* ve *Presto*. Bu dört parça, Schönberg'in atonal ve on iki ton müzik tekniklerini kullanarak eserin, geleneksel müzik formlarıyla ve yapılarıyla dengeler. Böylece çağdaş ve geleneksel müzik arasında ilgi çekici bir köprü oluşturur.



Görsel 37. Faruk Çelik, *Chamber Symphony No. 2, Op. 38*, Tuval üzerine akrilik boya, 150x150 cm, 2022.

Chamber Symphony No. 2, Op. 38, (Görsel 37) adlı resim Schönberg'in aynı isimli bestesinin plastik yorumudur. Resmin merkezinde kırmızı, turuncu ve sarı rengin dikkat çektiğini görürüz. Merkezdeki turuncu ve sarı renklerin, müzikteki notanın dizilişi gibi bir uyum sağlar. Bu merkezdeki biçim Kandinsky'nin *İzlenim III* isimli eserdeki piyano ve seyircilerin soyutlaması gibi bir soyutlama vardır. Bu soyutlama biçimi belirli bir nesneden ziyade müzik notasının diziliminin soyutlamasıdır. Yani seslerin ritimsel hareketinden çok nota dizisinin kompozisyonundan soyutlanmıştır. Özellikle merkezde yer almasının nedeni bir müzik bestesinin sesinden ziyade nota dizisinin de soyutlanabilmesine vurgu yapar. Daha açık bir şekilde söyleyecek olursak hem seslerin hem de nota dizisinin bütünsel bir uyumuyla resmedileceğini gösterir.

Resimde yer alan renkler ve ön-arka ilişkisinin kompozisyonu son derece hareketli bir devinime sahiptir. Bu resimde durağan bir şey yoktur. Müziğin on iki ton sistemiyle yazılmış olması resmin duyumunu hareketli bir yapıya getirir. Özellikle yaylı çalgıların ön planda olduğu bu müzikte seslerin tiz ve bas ritimleri resmi durağan yapısından kurtarıyor. Yaylı çalgıların ön planda olmasından dolayı resme hâkim olan renk mavinin tonlarıdır. Dahası mavi rengin bu resimde birçok tonunu görmemiz, ara değerlerin atonal yapısından kaynaklanır. Ayrıca arka zeminin çok katmanlı ve hareketli yapısını burada da görürüz. Bununla beraber arka zemindeki gri yeşiller arka planda armonik bir biçime sahiptir. Arka zeminde iki dikey bir yatay çizgi resmin kompozisyonunu dengeler. Bunların ilki sol üstte dikey ve ince bir çizgidir. Ona karşılık gelen ikinci çizgi sol alttaki mavi lekedir. Bu iki dikey çizgisini kesen son çizgi ise sağ üstte daha koyu bir mavidir. Bu üç biçim çizgisi, resmin iskeletini oluşturur. Bunu müziğin genel nota dizisinin ana kompozisyonuna benzetilebilir. Müziğin baştan sona olan nota dizisinin kompozisyonu, diğer resimlerde olduğu gibi bu resimde de müziğin renge dönüşen bir nota dizisini gösterir.

3.4. Fazıl Say'ın Eserlerinin Resimsel Yorumları

1970 yılında Ankara'da doğan Fazıl Say, Türk müziğinin uluslararası platformda beğenilen önemli piyanistlerinden ve bestecilerinden biridir. Say, erken yaşta müziğe olan tutkusu ve piyano çalma yeteneğiyle dikkat çekmiştir. Müziğe olan ilgisi onu müzik eğitimine yönlendirir ve kazandığı bursla Almanya'nın Düsseldorf Müzik Yüksek Okulu'nda devam ettirir. Say, üstün yeteneğiyle uluslararası piyano yarışmalarında birincilikler elde ederek müzik kariyerinde önemli bir başlangıç yapar. Dahası hem klasik müzik performansları hem de kendi bestelediği müziklerle özgün bir kimlik kazanır. Geleneksel klasiklerin sınırlarını zorlayarak halk müziği ve cazdan da ilham alarak kendi bestelerini oluşturur. Kendine özgü bir tarz geliştiren Say, bestelerinde duygusal konuların yanında siyasi ve sosyal-politik mesaj işlemiştir. Ayrıca uluslararası konserler ve turnelerle dünya çapında birçok önemli orkestra ve opera evleriyle iş birliği yapmış ve pek çok ünlü konser sahnelerinde performansını sergilemiştir. Öte yandan Mozart, Beethoven, Liszt ve Gershwin gibi birçok ünlü bestecinin bestelerini de yorumlamıştır. Dahası Türkiye'de de klasik müziğe yenilikler getirmesi, genç yeteneklere önem vermesinin yanı sıra geliştirdiği özgün dili sayesinde onu çağdaş besteciler arasında yer almasına ve çağdaş dünyanın önde gelen isimlerden biri haline gelir.

Say, müzikle resim arasında kurduğu ilişki önemli bir yere sahiptir. Her sesin bir rengi olduğunu ve bunu hislerle öğrenebileceğini, ardından müziğe başlanması gerektiğini açık bir şekilde söyler. Doğayı bestelemenin yollarını, doğada bulunan renklerle başlayabileceğini, renkleri seslere dönüştürebileceğini sorgular (Say, 1999). Ayrıca Say, önemli bestecileri renklerle tanımlar: Mozart pembe, Beethoven mavi, Georges Bizet kırmızı gibi renklerle isimlendirir (Dündar, 2004).

Fazıl Say'ın işlediği birçok çeşitli konular ve temalar ele almıştır. Bunlardan birisi Türk Halk Müziği ve Batı müziğini harmanladığı konudur. Bu bağlamda yazdığı *Black Earth* (Kara Toprak) isimli bestesi dünya çapında önemli bir yere sahiptir. *Black Earth* isimli beste, 1997 yılında yazılmış önemli bir piyano eseridir. Say, bu eserin ismini Aşık Veysel'e ithafen yazmış ve yalnızlık türküsünü çağdaş piyano müziğine yorumlamıştır. Her ne kadar ezgilerde benzerlik olmasa da Say bu eserinde, Anadolu ezgilerini piyano enstrümanı ile aktarmayı sağlamıştır. Başka bir deyişle, Anadolu'nun köklü müzik geleneğinden ilham almış ve modern piyano tekniğiyle harmanlayarak Anadolu'nun kültürel atmosferini eserine yansıtmayı amaçlamıştır. Dahası bu eser, oryantal motifler ve etnik unsurların modern bir içerikle sentezlendiği dikkate değer bir yapıttır. Say, bu eserinde Batı müziği ile Türk müziğini birleştirerek kişisel bir tarz oluşturur. *Black Earth*, çağdaş piyano repertuarında öne çıkan ve dünya çapında birçok piyanist tarafından icra edilen popüler bir eser haline gelir. Hem Türkiye'de hem de uluslararası platformlarında büyük ilgi görmüş ve birçok ünlü piyanist tarafından konserlerde ve kayıtlarda seslendirilmiştir. Sonuç olarak bu eser, Fazıl Say'ın kendine özgü bir dil anlatımıyla önemli bir örneği olup, Türk müziğinin zengin mirasını modern piyano müziğiyle buluşturan özel bir eserdir.



Görsel 38. Faruk Çelik, *Black Earth Op. 8*, (Diptik) Tuval üzerine akrilik boya, 150x220 cm, 2021.

Black Earth Op. 8 adlı bestenin plastik dile yorumlanması (diptik) şeklinde 150x220 cm boyutunda *Black Earth Op. 8* (Görsel 38) isimli çalışmadır. Bu resmi Fazıl Say'ın Çukurova Üniversitesi'nin Açık Hava Amfisinde verdiği konserde bu parçayı dinledikten hemen sonra atölyeye geçip yaptım. Dolayısıyla bu çalışmanın diğer eserlerden farklı olarak canlı bir biçimde dinleyip resmetmem önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebilirim. Konser sırasında piyanonun çıplak sesinin verdiği duygusal etki resmin kompozisyonunu oluşturur ve müzikle beraber son halini alır.

Resmin genel kompozisyonuna baktığımızda iki tuvalin aynı renklere sahip ve renk yoğunluğunun fazla olduğunu görürüz. Piyanoyu normal çalma biçiminden farklı bir şekilde çalan Say, Anadolu ezgilerinin bağlama havasında bir performans gerçekleştirmesi yoğun bir üzüntü, ayrılık, acı gibi bir his yaratır. Performansın kısa olmasına rağmen etkisi çok fazla hissedilir. Bu resimde canlı bir renk hemen hemen yoktur. Ağırlıklı olarak pastel renginde soluk renklerin değerlerini görürüz. Resimde dört rengin tonları vardır, bunlar yeşil, mavi, sarı ve kırmızıdır. Genel olarak hâkim olan renk yeşildir ve bu renk yoğun bir katmanlılığa sahiptir. Tuvale baktığımızda çok fazla boş alan görürüz, bu müziğin Anadolu ezgileriyle Batı müziğinin geçişlerinde oluşan boşluktur. Koyu mavi renkler Anadolu ezgilerinin sesini temsil ederken yeşil renk piyanonun tonal ve atonal değerlerin bütününe ritmini oluşturur. Fazıl Say'ın sahnede gerçekleştirdiği performansının bedensel hareketleri, resimde daha rahat ve uzun fırça

sürüşlerine neden olan bir diğer etkidir. Geometrik veya çizgisel hiçbir imge resimde yoktur. Müziğin notaları bu akışı sağlar ve daha yaygın leke değerleri oluşur.

3.5. Gustav Mahler'in Eserlerinin Resimsel Yorumları

1860 yılında Bohemmya'da doğan Avusturyalı besteci Gustav Mahler, geç-romantizm ve modernizm dönemleri arasında kabul gören en büyük besteci ve orkestra şefidir. Ancak elli yıllık yaşamının ardından bu üne layık olur. Eserlerinde işlediği konular genellikle yaşam ve ölüm arasında kalmış insanların kuşkulu yalnızlıklarını anlamaya çalışan eserler üretti. Bunun nedeni, kardeşlerinden sekizinin çocuk yaşlarda hayatlarını kaybetmesi ve özellikle erkek kardeşi Ernst'in geçirdiği uzun hastalığından sonra hayatını kaybetmesi, Mahler'i derinden etkilemesi olur. Düşünce bağlamında müzik sanatını etkileyen düşünürler Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer'dır (Walter ve Krenek, 2014). Bununla beraber Mahler, müzik yaşamını, eşine yazdığı mektuplarında anlaşıldığı üzere Wagner'den etkilenecek kendi yaşam hikayesini ve dünya görüşünün biyografisini yazmak olmuştur. Mahler'in müziği ve bestecilik tekniği, birçok besteciye etkilemiştir, bunların aralarında Arnold Schönberg'de yer alır.

Mahler, müzik dehasını altı yaşında piyano çalmayı öğrenmesiyle dikkat çeker. Üstün yeteneğinden dolayı on yaşında Viyana Devlet Konservatuarı'na girmesine neden olur. Piyanist olarak ilk sahnesini Çek Cumhuriyeti'nin güneyinde yer alan Jihlava'da sergiler. İlk eseri, *Das Klagende Lied* (Yakınma Çığırması) isimli bestesidir. Mahler'in on tane senfonisi vardır, ancak onuncu senfonisini tamamlayamadan hayata veda etmiştir. Bu senfonilerden, Altıncı Senfonisini (Trajik) 1903-1904 yıllarında bestelemiş dört bölümlük senfonidir. İlk bölüm; *allegro energico, ma non troppo*, ikinci bölüm; *andante moderato*, üçüncü bölüm; *scherzo. Wuchtig*, son bölüm; final: *Allegro moderato* olarak adlandırılır. Mutlu olduğu dönemde bu besteyi yapmış olsa da bestenin konu bakımından olumsuz yanları, trajik durumları barındırır. Bu besteyi 1906 yılında Almanya'nın Essen şehrindeki Saalbau konser salonunda sergiler. Senfonin anlamsal bağını güçlendirmesi adına sahne de görsel açıdan kaderin darbelerini ifade etmesi için dev bir balyoz bulundurur (Mahlke, 2008).

Mahler'in en uzun senfoniye sahip olan 3. senfonisini 1895 yılında besteler, ancak son halini 1896 yılında alır. Altı bölümden oluşan bu senfoni *BBC Music Magazine* tarafından en büyük on senfonisinden biri seçilir (Brown, 2016).



Görsel 39. Faruk Çelik, *Mahler's Symphony No. 3*, 180x150 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2022

Mahler'in bu senfonisi diğer bestelerine göre en uzunudur. Dolayısıyla plastik dile yorumu diğer tuvallere göre boyut olarak daha büyüktür (Görsel 39). Daha fazla alan ve daha büyük alanlara göre yorumlanması açısından değerli gördüğüm için büyük boyutta resmettim. Bu, Mahler'in müziğini çalıştığım ilk eseridir. Resim, Mahler'in düzenli ve ritmik müzik anlayışı, bu resme de yansımıştır. Sol üstte yer alan düzensiz ancak belirgin olan geometrik formlar müziğin düzenli ve düzensiz bölümlerine karşılık gelen yerlerdir. Bu resmin arka planında ağırlıklı olarak mavi renkler hakimken ön planda hâkim olan renkler ise yeşiller ve turuncular olarak karşımıza çıkar. Ayrıca arka

planda daha düzenli yapılar yer alırken ön planda daha savruk ve düzensiz bir yapıya sahip olduğunu görürüz. Bu müziğin eşit ve belirgin bir biçimde düzenli ve düzensiz ritmi olduğunu hissettirir. Resmin genel kompozisyonuna baktığımızda dengeli bir resimdir. Üstte yer alan iki mavi form, alttaki daha koyu mavi forma karşılık gelir ve üstteki iki mavi rengi destekler boyuttur. Bu biçimler geometrik formlarda boyanmış olması, bu müziğin dengeli ve düzenli bir yapıda olmasından kaynaklıdır. Başka bir deyişle müziğin duyumundan dolayıdır. Ancak resmin her bölümü için dengeli olduğunu söyleyemeyiz. Nitekim müziğin dengeli ve dengesiz ritimlere sahip olması, resme de yansıyan bir özelliğini oluşturur. Orta bölümde yer alan yeşil ve turuncu renklerin oluşturduğu biçimler müziğin alçalan ve yükselen düzensiz ritmine denk gelir. Yani bu bölümde müziğin sahnede yer alan tüm enstrümanları aktiftir. Yaylı, üflemeli ve yer yer vurmali çalgıların sesleri, yükselip alçalan yapısıyla derin bir etki uyandırır. Bu duyumsama, resmin ortasında yoğun bir ritimsel hareketi ve renk tonlarını oluşturur. Özellikle yeşil rengin arasında olan koyu tonlar vurmali çalgılara denk gelir. Yeşilin açık ve dikey hareketi üflemeli çalgılara ve son olarak koyu ve yatay harekete sahip yeşil formlar yaylı çalgılara denk gelen bir uyumsamadır. Dahası üstte yer alan dikey ve açık yeşil renkler üflemeli ve yaylı çalgıların çok sesli yapısının birleşiminden oluşan ritimsel bir harekete sahip olduğunu görebiliriz. Bu müziğin birden yükselip ve birden alçalan yapısını gösteren en iyi örnektir. Yoğun bir yeşil rengin olması çoksesli müziği gösteren önemli bir işarettir. Çünkü bu yeşiller hem nota hem de enstrümanların bir anda birden fazla sesin çıkmasından kaynaklanır. Buraya ayrı bir parantez açacak olursam, bu yapıyı oluşturmak kolay değildir. Çünkü bazen her sesi her notayı her enstrümanı duyumsamak için defalarca aynı bölümü dinlediğim olur. Bu yapı, resmin en önemli ve ton değerlerini oluşturması açısından önemlidir. Başka bir deyişle resmin plastik değerini oluşturan en önemli bölümüdür. Yeşil rengin arasında bulunan turuncular; timpani, bas davul, trampet, ziller, üçgen, tef gibi vurmali çalgıların sesleri uyumlu bir özdeşime işaret eder. Genellikle resmin merkezinde yer alan turuncular en vurgulu ve dikkat çekmesi adına öne çıkar. Biçimleri sesin yükselip alçalan veya bas ve tiz seslerinin değerine göre renk ve formu ortaya çıkarır.



Görsel 40. Faruk Çelik, *Mahler's Symphony No. 6*. (Diptik), Tuval üzerine akrilik boya, 130x110 cm, 2023.

Mahler'in 6. Senfonisinin plastik dile yorumu diptik şeklinde her bir tuval 130x110 cm boyutlarında, *Mahler's Symphony No. 6. Part 1* ve *Mahler's Symphony No. 6. Part 2* (Görsel 40) isimli çalışmalardır. İlk iki bölümü Part 1 diğer iki bölümü Part 2 tuvallerine yorumladım. Wagner'e oranla daha zorlayıcı bir yapıya sahip olduğunu için yorumlamakta zorluklar yaşadığımı söyleyebilirim. Çünkü Mahler'in müziği belirli bir düzenin ardından alışlagelmişin dışında bir forma girebiliyor. Yani Mahler, müzik kurallarının dışına çıkan bir beste teknikleriyle yazmıştır.

Bu senfoninin ilk bölümü genellikle marş biçimine sahip ve bir timpani ritmiyle A majör üçlüsünün A minöre dönmesinden oluşan bir işleyişe sahiptir. Bu bölüm düzenli ve güçlü bir ritme sahip olmasından dolayı resimde düzenli bir ritim ve hareketli formları görebiliriz. Tuvalin arka planındaki yapılar dahi bu düzene işaret eden geometrik formlarla bir matematiksel planlama yapılmış gibidir. Ancak burada açık bir şekilde belirtmem gerekirse bu tuval yüzeyini planlama, bilinçli bir planlama değildir. Aksine o anda genel olarak müziği duyumsadığım halinin uyumu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Müzikle eş zamanlı olarak ilerlediğim ve hem biçim bakımından hem de renk ilişkisi bakımından senfonide yer alan enstrüman seslerinin tonal ve atonal ritmine göre şekillenir. Örneğin müziğin ilk akorunda trompetler ve abualar yüksek bir sesle çalar. Tuvalin sol üst tarafında yer alan sarı, beyaz, sarı, mavi ve yeşil renklerin ritimsel ve yüksek sese işaret eden biçimlerdir. Müziğin ritmine bağlı olarak boyutları ve

boyama şekli oluşur. En alt katmanda görünen bu renk biçimleri müziğin ilk bölümünde yer almasından kaynaklanır. Bu renklerin üstüne gelecek olan renkler müziğin devamındaki uyumudur. Daha ritimsel ve düzenli renk şekilleri Mahler'in müziğindeki marş biçiminden kaynaklanır. Ancak bazı yerler düzenli bir ritme sahip olmadığından sol üst bölümde yer alan sarı rengin üzerindeki mavi rengin biçiminde olduğu gibi düzensiz bir ritme dönüşmüştür. Bu müziğin ikinci bölümünde yer alır ve Mahler'in eşi Alma'ya göre bu düzensizliği, kum üzerinde zikzaklar çizerek sallanan iki küçük çocuğun ritmik olmayan oyunlarını temsil etmesine benzetir (Deryck, 1980). Resimde de bu düzensiz ritmik hareketler görmek mümkün, özellikle mavi ve yeşil rengin ritimsel hareketlerinde art arda gelen düzensiz ritimler vardır.

Müziğin üçüncü ve dördüncü bölümlerini gösteren diğer resme baktığımızda da bu düzensiz ritimleri daha fazla görürüz. Ancak bu bölümler diğer bölümlere göre daha dokunaklı bir tarafı vardır. Daha sakin yapıda olan bu bölüm yaylı çalgıların ağırlıklı olan sesleri, bu resimde mavi rengin ağırlığını oluşturur. Dahası bu bölümdeki sesler daha ölçülü küçük parçalar gibi ritimler olması, resmin küçük parçalardan oluşan bir düzene girmesine neden olur. Yani resim kendi içinde küçük parçalara ayrılabilir boyutları vardır. Örneğin yeşil renk dışında diğer renkleri kaldırdığımızda her yeşil kendi içinde ayrı bir bestenin birer parçası gibi görünür. Dolayısıyla müziğin küçük parçalardan oluşması veya öyle bir duyumu olması resmin kompozisyonunu parça bütün ilişkisine göre şekil aldığını görebiliriz.



Görsel 41. Faruk Çelik, *Mahler's Symphony No. 5*, Tuval üzerine yağlı boya, 150x130 cm, 2023

Mahler'in senfonilerini yorumladıkça daha belirgin geometrik formlar ve düzenli ritmik hareketler oluşmaya başladı. Bu Mahler'in müziğinin düzenli yapısından kaynaklanan sanki daha matematiksel formları çağrıştırmaları açısından değerlendirilebilir. *Mahler's Symphony No. 5* (Görsel 41) isimli çalışma Mahler'i çalıştığım son çalışmasıdır.

Mahler'in 5. Senfonisi 1901 ve 1902 yılları arasında bestelenen önemli bir senfonik eserdir. Mahler'in olgunluk dönemine denk gelen bu senfoni, bestecinin kendine özgü tarzının ve büyük orkestra performansının zirvesini temsil eder. Eser,

Mahler'in müzikal dönemlerinden olan "programlı" senfonilerinden biri değil, "saf müzikal" bir yapıdadır (Fischer, 2011). Senfoni beş bölümden oluşur; ilki, *Trauermarsch* (Cenaze Marşı) isimli eser yavaş bir marş şeklinde başlar ve karamsar bir atmosfer yansır. Bu bölüm kasvetli bir cenaze yürüyüşü gibidir, yavaş tempo ve mekanik tonlara hakimdir. Ancak bu senfoninin ilk açılışı trompet solosuyla gerçekleşir. Son derece düzenli bir kompozisyona sahip olan bu bölüm resmin genel kompozisyonun düzenli bir yapıda olmasını sağlar. Resme baktığımızda alt zeminde yer alan düzenli geometrik formlar; belirgin bir şekilde renk değerlerinden ayrılır ve müziğin ritimsel hareketlerine bağlı olarak şekiller alır. Bu diğer resme göre daha belirgin ve nefes alan bir kompozisyona sahiptir. Diğer resimde göremeyeceğimiz boşluklar ve düzenli renk biçimlerini, bu resimde açık bir şekilde görürüz. Yavaş ve ağır ilerleyen bu bölümün yapısından dolayı tuvalin beyazından faydandım ve beyazı koruyup daha beyaza yakın renkleri kullanarak derinlik oluşturmaya çalıştım. Müzik çok düzenli bir yapıya sahip olduğu için geometrik biçimleri çağrıştırdı ve resme ilk başladığımda geometrik formları oluşturdum. Kullandığım bu formların renkleri genellikle mavidir ve telli çalgıların ritimleri nedeniyle kesik çizgilere dönüştürdüm. Yani bir sesin üstüne gelecek olan sesin uyumunu göstermeye çalıştım.

Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz (Son derece şiddetli ve hareketli) isimli ikinci bölüm hızlı ve tempolu bir şekilde başlar. Yoğun bir enerjiye sahip olan bu bölüm duygusal bir hisle beraber hareketli ve enerjik bir duygu uyandırır. Burada, Mahler'in yükselen ve alçalan ses ritimlerinin güçlü yapısını görmek mümkün. Müziğin hareketli ve hızlı bir yapıda olması resimde art arda gelen renk biçimlerinin ritmik bir sıralanışını gösterir. Örneğin sağ bölümde yer alan turuncu tonlarının oluşturduğu dikdörtgen (yatay ve eşit olmayan geometrik formlar) biçimindeki renkler, müzik kompozisyonunun sütunda yer alan notaların seslerini çağrıştırır. Enstrümanın sesleri ve ritmik hareketleri renklerin art arda gelmesine ve renk tonlarının yükselen ve alçalan seslerin hareketlerini gösteren bir uyumdur.

Scherzo: Kräftig, nicht zu schnell (Güçlü, çok hızlı değil) isimli bu üçüncü bölüm, geleneksel yapısıyla canlı ve hareketli bir karaktere sahiptir. Bu bölümün genel olarak karamsar bir duygu durumuna sahip olup sakin bir dans ritmiyle desteklenmiştir. Müzikal mizaçtaki bu ani değişim, senfoninin "şizofrenik karakterini" açığa çıkarır, çünkü ilk iki bölümün trajik doğası, Scherzo'nun daha neşeli ruh hali ile benzerlik göstermez. Müziğin hareketi boyunca belirgin bir şekilde zorunlu bir solo korna sesiyle öne çıkıyor (Cooke, 1980). Dolayısıyla resimde yeşil renkteki biçimler bu bölüme ait

ritimsel hareketleri gösterir. Yeşil rengin daha açık tonu müziğin daha sakin bir gidişatta olmasından dolayıdır. Ancak bir o kadar da hareketli olan müzik, bu rengin daha koyu bir yeşille dengeli bir şekilde betimlenmesine işaret eder. Resmin genel kompozisyonu eşit ve dengeli bir şekilde dağılması resmin dengeli bir uyumunu göstermesi açısından önemlidir. Müziğin ritimsel hareketine bağlı resimde fırça hareketleri ve rengin tonları belirginlik kazanır.

Dördüncü bölüm, *Adagietto: Şehr langsam* (Çok yavaş) isimli bu bölümde sadece telli çalgılar ve arp enstrümanı kullanılır. Zarif ve çok yavaş bir tempoya sahip olan bu bölüm, Daan Admiraal'e göre Mahler'in eşi Alma'ya yazdığı aşk şarkısını temsil ettiğini söyler. Ayrıca ünlü Hollandalı şef Willem Mengelberg'e yazdığı bir mektuptaki şiiri yer alır (Admiraal, 2007). Bu bölümün ilk çağrıştırdığı renk mordur. Resimde morlar bu bölüme ait olup dikdörtgen biçimindeki mavilerin üzerinde, daha koyu mavilerin ritimsel hareketleriyle telli çalgıların tınlarını gösterir. Çok yavaş olmasına rağmen daha sakin fırça hareketleri ve belli aralıklarla kesik çizgi biçiminde koyu renkler, telli çalgıların ritimsel seslerine karşılık gelir.

Son bölüm olan *Rondo-Finale: Allegro - Allegro giocoso. Frisch* (Final: hızlı, canlı ve eğlenceli) isimli bölüm hızlı bir şekilde başlar ve etkileyici bir finale dönüşür. Enerjik ve coşkulu bir atmosfere sahip olan bu son bölüm senfonik zirveye ulaşır. Ayrıca bu bölümün açılış ölçülerinde yer alan parçalardan birkaç tema geliştirir ve *Adagietto*'daki temaları ve ikinci bölümdeki koroyu da kullanır. Dolayısıyla resimde diğer bölümlerde yer alan renk ve biçimler iç içe girer ve uyumlu bir kompozisyona dönüşür.

BÖLÜM IV

SONUÇ

Aristoteles'in müzik ve resim ilişkisi üzerine kurduğu bağlantı, sanatlararası ilişkinin tartışıldığı bilinen ilk örneklerden biridir. Modern sanat hareketlerinde anlam kazanan müzik resim ilişkisi Kandinsky ve Klee'nin kuramsal çalışmalarıyla bu iki disiplin kuramsal bir metne dönüşmüştür. Özellikle Kandinsky'nin *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı çalışması resim ve müzik ilişkisinin ilk kuramsal çalışması olması açısından önemli bir yere sahiptir. Kandinsky aynı zamanda bu bağlamda resim yapan bir sanatçı olarak da bu çalışma bakımından önemli sanatçıların başında yer alır. Kandinsky'nin yanı sıra Sonia Delaunay, Robert Delaunay, Paul Klee, August Macke, Lyonel Feininger, Merhmet Mahir ya da Ayşe Güler'in de çalışmaları müzik ve resim ilişkisi bakımından önemlidir. Kuramsal çalışmaları incelemek ve sanatçıların örnek çalışmalarını inceledikten sonra üçüncü bölüm için gerçekleştirdiğim çalışmalarda amaç, kişisel olarak müziklerine ilgi duyduğum dört sanatçının (Richard Wagner, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg ve Fazıl Say) besteleri aracılığıyla yeni plastik bir dil oluşturabilmektir.

Bu çalışmanın odağında resimde müziğin etkilerini kullanarak kişisel bir plastik dil oluşturmaktır. Bu problemin anlaşılması için bugüne kadar geçen süreçte sanat eğitimim boyunca yaptığım figüratif resimlerimden bahsetmem daha doğru olacaktır. Önce Güzel Sanatlar Lisesi, ardından lisans düzeyindeki süreçte figüratif resimlere odaklandım. Figüratif resimlerimde ağırlıklı olarak ele aldığım sorun "öznenin yitimi" kavramıydı. Belli bir aşamadan sonra doğrudan modele bakarak çalıştığım kompozisyonlarımın, amacımı yansıtmadığı düşüncesiyle figürlerin biçimlerini bozmaya başladım. Bu süreçte Nietzsche'nin *Richard Wagner Bayreuth'ta/Çağa Aykırı Düşünceler IV* adlı kitabını okumaya başladım. Wagner'in müziğine Nietzsche'nin perspektifinden bakmam figürün biçimini daha da bozmaya başlamama neden oldu. Ancak bu çalışmalarda tekrara düştüm ve ifade açısından da yetersiz kaldığımı düşündüm. Lisansüstü eğitim sürecinin başında, figürü çalışmalarımın çıkartıp resimlerde renk ilişkilerini; renklerle hareket ve ritme dayalı kompozisyonlar betimlemeye başladım. Bu dönemde atölyede müzik önemli bir ihtiyaca dönüştü ve tüm resimleri müzik eşliğinde üretmeye başladım. Ancak bu çalışma biçimi resimlerin müziği resmettiği anlamına gelmemeli. Müzik sadece çalışma sürecinin eşlikçisi olarak

çalışma ortamının bir parçası oldu. Ardından müziği resmetme fikri oluştuktan sonra müziği resmetmeye başladım. Müziği resmeden bir sanatçı olarak, müziği resmeden sanatçılar gibi müziğin tonal ve atonal değerlerine bağlı olarak hareket, ritim ve renklerle belirli formlara dönüştürmeyi araştırmalarımın odağı haline getirdim. Örneğin müzik nota dizisinin renge dönüşümü, her notanın belirli bir renge karşılık gelebileceği gibi bir çok farklı yöntemler bu sürecimi olumlu yönde zenginleştirdi.

Bu resimlerin tamamı soyut müziksel bir dili ifade ediyor. Wagner'in makalelerinde değindiği *Gesamtkunstwerk* kavramıyla ilişkili olarak geliştirdiği ve ortaya koyduğu liberetto, bu plastik dili oluşturan önemli bir aracı haline geldi. Çünkü tekrar eden notalar, resimsel bir dil oluştururken resimde kullanılan fırça dokunuşları genellikle parça parça ritimsel hareketlere dönüştü. Mahler'in müziğinde ise bu plastik dil parça parça ritimsel hareketten çok geometrik formlar ortaya çıktı. Bu formlar ağırlıklı olarak kare dikdörtgen gibi formlar içerisinde ritimsel bir uyumun göstergesidir. Mahler'in besteleri, resim kompozisyonunda dikey şeklinde çözümledim ve merkezden yayılan formlarla gösterdim. Mahler'in müziğiklerini dinlediğimde resimlerde matematiksel formların içerisinde duygusal etkiler yaratan ritimsel seslere dönüştü. Schönberg'in müziği de buna benzer bir etki yarattı, ancak Schönberg'in müziği geometrik formlardan çok formların içerisinde ritimsel hareketin renklere karşılık geldi. Bu renkler müziğin ritmine bağlı matematiksel bir işlem gibi bir kompozisyon ortaya çıkarttı ve bu kompozisyon, kare şeklinde çözümlememe neden oldu. Bu resimlerde daha çok enstrümanların seslerine bağlı olarak çizgisel biçimleri rengin tonlarıyla gösterdim. Schönberg müziklerinde de plastik dile dönüşümü yatay ve dikey çizgiler, müziğin genel duyumunu gösteren belirgin kompozisyonlarla resmettim. Bu çizgiler, müziğin tonal değerlerini genellikle resmin alt zemine yerleştirdim, müziğin atonal değerleriyse resmin ön planında yer alan daha canlı renklerle kurguladım. Fazıl Say'ın müziğinde ise bu formlar yoktur, daha çok nötr renklerle ritimsel biçimler vardır. Say'ın müzikleri, ideolojik bir yakınmanın eleştirisi gibi ve düzensiz bir müzik gibi gelir, ancak son derece uyumlu bir bütünlükte çağrıştırıyor. Say'ın bestelerini resme dönüşümü diğer bestecilerin resimlerinden farklı bir tarafı oldu. Bu farklılık daha çağdaş bir sanatçı olmasından dolayı müzikleri daha düzensiz bir kural içinde tasarlanmamış olmasından kaynaklanıyor. Bu resmi yaptığımda müziğin bende oluşturduğu etkidir Dolayısıyla resimleri diğerlerinden daha farklı bir izlenim oluşturdu. Genel anlamda her bestecinin resimsel yorumu farklılık kazanması müziklerinin ve dönemsel farklılıklarının çeşitlilik göstermesinden kaynaklıdır. Bu

resimleri sanat tarihçi ve sanat eleştirmeni Kıymet Giray şöyle tanımlar:

Faruk Çelik'in resimleri de genç bir sanatçı olarak kendi benliğinin ötesinde, varlığı devamlılık gösteren dış dünyanın öğretilmiş bilgiler ve bireysel duyumlarla gelişen imgelerinin sanatçının bilincinde gerçekleşen formlarının tasarımlarıdır.

Tuval yüzeyinde merkezde toplanarak, çevreye geometrik kuramlar uyumunda, form olarak beyaz fon üzerine dağılan renk lekeleri, sanatçının algı deneyimlerinin kompozisyonlarıdır. Bu kompozisyonlarda kullandığı asal renk tekrarları bellek katmanlarının simgeleri olarak işlevlendirilir (Giray, 2023, s. 2)

Kısacası bu açıklamayla algılamanın müzikle belirli bir kompozisyona dönüşürken düşün alanında içerik bağlamında da anlamsal bir içtepi oluşur. Dahası bu resimler duyumsadığım müziğin içsel sezilerle beraber o anda gelişen sanatsal kaygılarla betimledim. Yani bu resimler, görünür kılınan saf biçimlerle estetik haz yaratır. Alman estetikçi Theodor Lipps'in ifadesiyle “geometrik bakımından düzenli biçimler bir haz objesidirler, çünkü onların bir bütün olarak kavranması, ruhumuz için doğaldır ya da belli ölçüde onlar, ruhun doğasından veya özünden olan bir özelliği gösterirler” (Worringer, 2017, s. 68). Dolayısıyla resmin kompozisyonlarında geometrik formlar bir biçim olarak estetik hazzı oluşturur.

Tezin uygulama aşaması, resim yapma sürecimle ilgili bazı farkındalıklar gerçekleştirdi. Bunlardan biri, üretim sürecimin kelimenin tam anlamıyla Deleuze'un sanatçının eylemini tarif ettiğiyle örtüştüğüdür. Deleuze, resim sanatını sanatçı üzerinden tarif ederken; sanatçının tuvalin karşısına geçtiğinde zihninde bir resim olmadığını, aslında olduğunu ama önbelirlenmediğini iddia eder (Deleuze, 2020). Bundan dolayı sanatçı fırçasını tuvaline değdirdiği anda resim sanatının başladığını net bir biçimde söyler. Deleuze'e göre, resim önceden belirlenmiş bir taslak veya eskiz ile yapılmaz. Bir oluşum içerisinde, sanatçının zihninde anlık olarak oluşan biçimlerin hali olduğunu belirtir. Kısacası sanatçı duyumsadığını uyumsar der. Dolayısıyla çalışmalarına başlamadan önce bir taslak söz konusu değildir. Müzikle eş zamanlı bir şekilde başladığım resimlerimde, müziği duyumsadığım ses ritimleri ve yaylı, vurmali, telli gibi farklı enstrümanların çıkardığı seslere göre biçim alır. Bu biçimler daha çok lekesel bir yapıya sahip olup geometrik formların yer aldığı ritimsel hareketlerin olduğu resimlerdir. Bu felsefi temele dayandırmakla beraber bu bestecilerin müziklerini çalışan bir sanatçıya rastlamadığımdan dolayı çalışmalarımı yeni bir dil olarak adlandırdım. Dahası çalışmalarımı yeni bir dil yaratmanın yanı sıra tematik açıdan tutarlı ve özgün bir yaklaşım edinmeme imkan oluşturdu.

KAYNAKÇA

- Abacı, Z. (2021). Disiplinlerarası Etkileşim Bağlamında Castel'in Renk Klavyesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 10 (79), 408-420.
- Admiraal, D. (2007). Mahler-5 Adagietto, its historic tempo and changed emotional content,
<https://web.archive.org/web/20080415072116/http://www.daanadmiraal.nl/Articles/Mahler5Adagietto.html> Erişim: 05.08.2023
- Adorno, T. W. (2018). *Müzik Yazıtları*. (Çev: Ş. Öztürk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, T. W. & Gillespie, S. (1995). *On Some Relationships between Music and Painting*, Oxford University Press. 79: 66-79
- Altar, C. M. (2010). *Opera tarihi (Cilt 1)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Apollinaire, G. (1943). *Les Peintres Cubistes* (Paris: Eugène Figuière et Cie., 1913). *de Tolnay, Charles. History and Technique of Old Master Drawings. New York: H. Bittner and Co*, 32.
- Aristoteles. (2011). *Poetika*. (Çev: İ. Tunalı), İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Bıçaklar, H. (2020). *Alman Milliyetçiliğinin Richard Wagner'in müziğine etkisi ve Der ring des nibelungen operasının incelenmesi* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Bouleau, C. (2014). *The painter's secret geometry: A study of composition in art*. Courier Corporation.
- Brent-Smith, A. (1922). Painted Music. *The Musical times*, 1904-1995, 63(957), 767-768.
- Brown, M. (2016). Beethoven's Eroica voted greatest symphony of all time
<https://www.theguardian.com/music/2016/aug/04/beethoven-eroica-greatest-symphony-vote-bbc-mozart-mahler> Erişim: 20.07.2023
- Cooke, D. (1980). *Gustav Mahler: An introduction to his music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve tekrar*. (Çev: B. Yalım ve E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2020). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. (Çev: C. Batukan ve E. Erbay). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2020). *Felsefe Nedir*. (Çev: T. Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doumet, C. (2001), Modernite Müziğe Kulak Veriyor, *Sanat Dünyamız*, 79, 203-213, İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Duthie, C. and Duthie, A. B. (2015). Do Music and Art Influence One Another? Measuring Cross-modal Similarities in Music and Art, *Polymath: An Interdisciplinary Arts And Sciences Journal*,
- Düchting, H. (2002). *Paul Klee Painting Music*, Munich-London- New York: Prestel Verlag.
- Dündar, C. (2004). Fransız Suiti, *Milliyet Kültür Sanat*, 4 Ocak.
- Fischer, J. M. (2011). *Gustav Mahler*. New Haven: Yale University Press.
- Gartmann, T. (2020). *Von der Fuge in Rot bis zur Zwitschermaschine. Paul Klee und die Musik*. Schwabe Verlag.
- Gauss, C. E. (1949). *The Aesthetic Theories of the French Artists*, The John Hopkins Press.
- Geelhaar, C. (1985). *Vom Klang Der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ed: Karin von Maur, Prestel Pub
- Giray, K (2023). Faruk Çelik, Algı ve Duyumsama, Sergi Kataloğu, Ankara: Öztunç Matbaa.
- Golding, J. (1988). Cubism: A History and an Analysis 1907-1914. ed. *Cambridge, MA*.
- Gustafson, K. E. (1989). *Schönberg's Verklärte Nacht: History, Editions and Analyses*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Washington: University of Washington, Doctor of Musical Arts.
- Güler, A. (2015) Adapting Gershwin Into Painting, *Empirical Studies of the Arts*, 33 (1), 114-120.
- Güler, A. (2017). Exploring a/r/tography in an interdisciplinary way: Touching music in visual art practices. In P. Burnard, V. Ross, H. J. Minors, K. Powell, T. Dragovic & E. Mackinlay (Eds.), *BİBAC2016 International Conference, Building Interdisciplinary and Intercultural Bridges Where Practice Meets Research and Theory* pp. 158-165.
- Güler, A. (2021). Gershwin'in Rhapsody in Blue Adlı Eserine Yapılan Resimlerin Eleştirisi, *A/r/tografi Uygulama Tabanlı Araştırma Yöntemi*, 171-190

- Güler, A. (2022). Görsel Sanatlar Eğitiminde Atonal Müzikle Düşünmek: Schönberg'in String Quartet No. 4 Op. 37 Eserinde Bilişsel Becerileri ve Duyusal Farkındalığı A/r/tografik İşbirliği ile Ortaya Çıkarmak. *Journal of Qualitative Research in Education*, (33).
- Haftmann, W. (1960). *Painting in the twentieth century*, (Vol. 1). Praeger
- Haftmann, W. (2003). Müzik ve Çağdaş Resim. (Çev: M. Ergüven). *Rh+ Sanat*, 6, 24-29.
- Haimo, E. (2006). *Schoenberg's transformation of musical language* (Vol. 22). Cambridge University Press.
- Hopfengart, C. (2018). *Paul Klee, Musik und Theater in Leben und Werk*, Ed: Herausgegeben Von and Christine Hopfengart, Wienand.
- İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpşiroğlu, N. (2002). *20. Yüzyıl Sanatında J. S. Bach*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İpşiroğlu, N. (2003). Ferruh Başağa'nın Resimlerinde Müziksellik Ritim ve Tını, *rh+ Sanat* (6), 20-23.
- İpşiroğlu, N. (2017). *Resimde Müziğin Etkisi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Jewanski, J. (2012). *Colour and Music*, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (Erişim Tarihi: 13.12.2022)
- Kagan, M. (1982). Güzellik bilimi olarak estetik ve sanat. (Çev: A. Çalışlar). İstanbul: Altın Kitaplar.
- Kandinsky, W. (1973). *Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst*. Benteli-Verlag.
- Kandinsky, W. (1979). Point and Line to Plane. (Punkt und Linie zu Fläche). *Trans. Howard Dearstyne and Hilla Rebay, New York: Dover Publications Inc.*
- Kandinsky, W. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üstüne*. (Çev: G. Ekinci). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopys Yayınevi
- Klee, P. (1961). *Paul Klee Notebooks Volume 1 The Thinking Eye*. (Ed: Jürg Spriller), Lund Humphries, London.
- Klee, P. (1986). *Çağdaş Sanat Kuramı*, (Çev: M. Dünder). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Klee, P. (2005). *Günlükler 1898 – 1918*, (Çev. S. Dilidüzgün), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Klee, P. (2020). *Modern Sanat Üzerine*, (Çev: K. Çaydamlı). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Kline, K. (2010). Rhythm and Color in Art as Influenced by Jazz, <http://metamorphosis.coplac.org/index.php/metamorphosis/article/view/219/210>, Erişim: 26.08.2021.
- Langner, J. (1986). Kubismus, Futurismus, Orphismus: Macke und die Internationale Avant-Garde 1911 bis 1914. *August Macke: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, 75-88.
- Lockspeiser, E. (1969). The Berlioz-Strauss treatise on instrumentation. *Music & Letters*, 50(1), 37-44.
- Lone, A. (2004). Klee and Kandinsky polyphonic painting, chromatic chords and synaesthesia. *Journal of Consciousness Studies*, 11(3-4), 148-158.
- Lucassen, T. (2008). Color Organs. *Human Media Interaction University of Twente, The Netherlands*.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. C. Çapan ve S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mahlke, V. S. (2008). Kultur: Wo der Hammer hängt Komische Oper: Mahler im Orchesterglanz. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/wo-der-hammer-hangt-komische-oper-1668430.html> Erişim: 27.06.2023
- Melo, J. (2001). The Forms of Subjectivity: The Aesthetic Theories of Schoenberg and Kandinsky. *Mucis in Art*, 26(1-2), 142-144.
- Mané-Wheoki, J. (1969). *The musical phase of modern painting*. Canterbury Universty Press.
- Mestan, H. (2013). Müzik ve Renk İlişkisi, Kaygı. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 20: 299-304
- Mies, P. (1976). Malerei und Musik bei Lyonel Feininger. *Zeitschrift für Asthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 21(1), 123-129.
- Mimaroğlu, İ. (1990). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları
- Millington, B. (2001). Wagner (Wilhelm) Richard. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2, 931-971.
- Morgan, R. P. (1991). *Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company.
- Narum, J. (2013). Sound and Semantics: Topics in the Music of Arnold Schoenberg.
- Newman, E. (1914). Arnold Schönberg's Gurre-Lieder. *The Musical Times*, 11-13

- Önal, M. A. (2018). Müzik ve Resim İlişkisi: Resim Sanatında Müziğin Yeniden Üretimine İlişkin Örnekler. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8 (18), 98-109.
- Öztürk, Ö. (2016). *Dünya mitolojisi*. Ankara: Nika Yayınevi.
- Perry, L. (2014). The Music of Painting. *The American Scholar*, 83 (3), 85-93.
- Popper, F. (1968). *Origins and development of kinetic art*. New York Graphic Society.
- Roskill, M. W. (1992). *Klee, Kandinsky, and the thought of their time: A critical perspective* (p. xix). Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Ross, V. & Guler, A. (2018). Music in painting: Painting in music. *Ideology Journal*, 3(3), 71-79.
- Rucsanda, M. D. (2019). Aspects of the relationship between Music and Painting and their influence on Schoenberg and Kandinsky. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*, 12(2), 91-100.
- Satır, M. & Kayserili, M. E. (2013). *Paul Klee'nin Müziğe Dönüşen Resimleri*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 17: (2)
- Say, F. (1999). *Uçak Notları*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Schoenberg, A., Stein, L., & Strang, G. (1967). *Fundamentals of musical composition* (p. 25). London: Faber & Faber.
- Swift, R. (1995). Schoenberg's Second Chamber Symphony, Op. 38. *International Journal of Musicology*, 169-181.
- Tunalı, İ. (1977). Roman Ingarden'in Estetik'ine Bakış. *Felsefe Arkivi*, (21).
- Tunalı, İ. (2003). Müzik Üstüne, *rh+ Sanat* (6), 14-15.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tunalı, İ. (2014). *Sanat Ontolojisi*, İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Valter, C. (1999). Ut pictura musica: zur Ausstellung" Hommage à Johann Sebastian Bach" von Eduardo Chillida im Kupferstich-Kabinett vom 21. Januar bis 1. April 1999. *Dresdner Kunstblätter*, 43, 38-43.
- Vriesen, G. (1992). *Robert Delaunay. Licht und Farbe des Orphismus*. Dumont
- Wagner, R. (1911). *My Life: Authorized Translation from the German (Vol. 1)*. Dodd Mead.
- Walther, I. F. (1988). *Gauguin*. Taschen.
- Walter, B., & Krenek, E. (2014). *Gustav Mahler*. Courier Corporation.

- Weber, T. (2008). *Eduardo Chillida (San Sebastián 1924-2002 San Sebastián): obra gráfica, Arbeiten aus dem graphischen Oeuvre, Zeichnungen und Gravitationen*. Galerie Boissérée
- Whistler, J. M. (1890). 'Noblesse Oblige'. *The Gentle Art of Making Enemies*, 174-175.
- Wolfman, U. R. (2017) Henri Matisse and the Music of Color, <https://interlude.hk/henri-matisse-music-color/> Erişim: 26.10.2021.
- Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Zorin, S. (2005). Musical color-painting: In memory of Yu. A. Pravdyuk. *Leonardo*, 38(1), 60-66.

