

Farklı Modernist Eğilimler: Empresyonist ve Ekspresyonist Yaklaşımlar Çerçevesinde Müzik ve Modernizm

Z.Gülçin ÖZKİŞİ, Emre DÜNDAR*

Farklı Modernist Eğilimler: Empresyonist ve Ekspresyonist Yaklaşımlar Çerçevesinde Müzik ve Modernizm

Different Modernist Trends: Music and Modernity in the Context of Impressionist and Expressionist Approaches

Özet

Abstract

Bu yazı, modernizmin müzikteki tezahürünü, başta teknik olmak üzere pek çok bakımdan birbirinden ayrı düşen farklı modernist eğilimlere sahip erken iki akım -Empresyonizm ve Ekspresyonizm- merkezinde sunmayı amaçlıyor olsa da, Modernizm ve ona dair başat unsurların tanımını ve müzikte modernizmin ne zaman, neyi ifade ettiğinin detaylı biçimde örneklenerek farklı modernist yaklaşımlar açısından nasıl görünür kılındığını koymuyor ortaya. Bu durum, yazının belirli bir çerçeve dâhilinde tutulmak istenmesinden ziyade, yazarların meseleye ve alana dair ortak kişisel eğilimlerinden kaynaklanıyor.

This essay aims to discuss the manifestation of modernism in music by focusing on two early movements, Impressionism and Expressionism, which had different technical aspects from one another as well as separate modernist tendencies. While discussing these movements, this essay does not attempt to define Modernism or to refer what the modernism in music meant from the perspective of different modernist tendencies, which made it visible. This framework shall not be regarded as a limitation, as it has specifically been set by the authors', who share a common personal perspective on this particular issue and the musical field.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Bestecilik, Müzik.

Key Words: Modernism, Impressionism, Expressionism, Composition, Music.

1. Giriş: Müzikte “Yeni” Yönelimler

Modernizm, yapı kurma ve yeniliği kutsamanın beraberinde, dünyanın gidişatından duyulan umutsuzluğu ve buhranı yansıtmaya yönelimiyle (ilki ‘umut’, diğeri ‘umutsuzluk’la ilişkilendirildiğinde), paradoksal bir tutum içerisindedir. Modernizme dâhil edilen akımlar, ortak bir modernist ideali paylaşmakla birlikte, özellikle sanatsal üretim biçimleri ve tavırlarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Ancak daha ziyade mimari, plastik sanatlar ve edebiyat merkezli gelişen bu akımların müzikteki karşılıklarını bul-

*Z.Gülçin ÖZKİŞİ, Yrd.Doç.Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, gulcinozkisi@gmail.com ; Emre DÜNDAR, Sanatta Yeterlik(Müzik Anasanat Dalı, Kompozisyon) Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, dnemre@yahoo.com

mak, başka bir deyişle, besteci ve yapıtlarını bu akımlar çerçevesinde sınıflandırmak, diğer sanat disiplinlerinde olduğu kadar mümkün ve uygun olmayabilir. Başlangıcından itibaren 'soyutlama'ya yönelik bir sanat disiplini olan (özellikle çalgısal) müziğin bu akımlara dâhil edilmesi, ekstra-müzikal/müzik-dışı fazla unsur barındırmadığında, zorlaşır.

Modernizm, müziğin kendi özel teknik koşullarından ötürü, müzikte, diğer sanat akımlarından daha sonra yaşanmaya ve anlaşılmaya başlandı, zira müzikte yeni bir dil yaratmak, çoğu zaman önceki dillerle teorik bir hesaplaşmaya girmeyi gerektirir. Bu hesaplaşmanın zorunlu kılacağı teknik araştırma ve çalışma ise, güç ve zaman alan, aşamalı bir sürece dayanır. Bir ressam yeni bir soyutlama dizgesi oluşturmayı hedeflediğinde, teknik anlamda 15. yüzyıla kadar gitmek zorunda olmayabilir. Oysa Webern örneğın, on iki ton yapıtlarında kullandığı özel "palindrom"larını, 16. yüzyıl bestecilik tekniklerini bilmeksizin şüphesiz ortaya koyamazdı. Bu anlamda, müzikteki modernizmin zorunlu bir tarihsel bağlama dayanması söz konusu. Göz ardı edilemeyecek bu olgu, müzikteki modernizm ile diğer sanatlardaki modernizmden bahsederken, benzerlik-farklılıkları üzerine düşünürken, titiz, farklı bakış açılarını içeren, çok dilli ve geniş perspektifli bir okuma ihtiyacını doğurur.

Müzikal dönemleri belirlemede bazı stilistik özellikler şüphesiz ayırt edicidir ve bu özellikler performans pratiklerine yansır; ancak bu durumda bile, bestecinin kendi bestecilik sürecinde yaşadığı dönüşüm neticesinde, bestecilik dili, birçok farklı döneme ayrılabilir. 20. yüzyıl gibi, akımların ve özellikle sanatsal yeniliklerin on yıl gibi kısa sürelerle değiştiği bir dönemde, besteciler de, diğer sanatçılar gibi, bestecilik hayatları boyunca birden fazla akıma dâhil olacak üretim çeşitliliği sunabilirler.¹ Fakat müzikte, diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi bu akımlarla anılan 'okul'lar, bu yönde bir örgütlenme ve arkasında tüm grubun durduğu bir manifesto yoktur. Müzikte sanatçılar bireysel duruşları ve usta-çırak ilişkisinin imkânları dâhilinde bir birliktelik sürdürürler. 20. yüzyıla birlikte İkinci Viyana Okulu gibi bir 'okul'dan söz edilebilse de, bu okul, tamamen teorik 'yeni' bilgi ve yöntem üzerinde durmakta, hatta bu okulun temsilcileri, örneğın Arnold Schoenberg, ressam Kandinsky ile olan kişisel münasebetinin de etkisiyle, ekspresyonizm akımına dâhil edilmektedir. Bu dâhil edilme, Schoenberg ya da diğer İkinci Viyana Okulu bestecilerinden Alban Berg ya da Anton Webern gibi, bestecilerin genel müzikal dillerinden çok, bir ya da bir kaç unsur üzerinde yoğunlaşılması neticesinde gerçekleşmiştir (Behr&Jarman, Douglas&Fanning, 1993, 126). Bir ressam ya da heykeltıraş, söz konusu akım-

¹ Konuya ilişkin çeşitli besteciler açısından yaklaşımlar için Bknz: Knittel, K.M., (1995), Imitation, Individuality, and Illness: Behind Beethoven's 'Three Styles', Beethoven Forum, University of Nebraska Press, Vol. 4 Issue 1, 124; Kodály, Zoltán. (1969), "Selected writings." *Abstracts of Papers Read at the Annual Meeting*. Vol. 1970, 16; Fernyhough, Brian. (1989), "Speaking with tongues: Composing for the voice: a correspondence conversation." *Contemporary Music Review* 5.1, 155-183; Newbould, Brian. (1985), "Schubert's Last Symphony." *The Musical Times*: 126-1707; Lara, Felipe De Souza. (2013), *Translation and Perception of Extra-Musical Models in the Works of Tristan Murail*. Diss. New York University, 88; Boehmer, Konrad. *Schönberg and Kandinsky: An Historic Encounter*. Australia: Harwood Academic, 1997.

lardan birinin biçimsel ve ideolojik duruşu doğrultusunda üretimde bulunabilir. Oysa müzikte, bestecilerin üretimlerini bu sınıflandırmalara bizzat dâhil etmedikleri, bu dâhil edilmenin ise, diğer sanat disiplinlerinden gelen sanatçı ve kuramcılar tarafından yapıldığı görülür.

Şüphesiz, öncülü yönelimler olmakla birlikte, on iki ton tekniği ve müziği, müzikte modernizmin öncüsüdür. Dizisel düşünce, müziğin tüm konvansiyonel niteliklerini ve tarihsel birikimini bir anlamda alaşağı eder. Fakat bununla birlikte, on iki ton müziği bütünüyle konvansiyonel referansları reddetmez; parçalanacak hedef olarak kendine tonaliteyi/tonal örgütlenmeyi seçer ve öncelikle onunla uğraşır. Diğer konvansiyonel müzik olgularının kimilerinden ise faydalanır; bu bağlamda en kuvvetli referansı ve teknik temeli eski kontrpuan teknikleri, yani 18. yüzyıl ve öncesinin polifonik müziğidir. Bu açıdan bakılınca, avant-garde ve “yeni”² bir nitelik taşımakla beraber, bu müzik yazma tekniği bütünlüklü bir reddetme ve görmezden gelme niteliği üzerine kurulmamıştır; temel özü, reddetmekten ziyade, bir tür hesaplaşmadır, ve bu anlamda da kuşkusuz tarihseldir.

2. Farklı Modernist Eğilimler: Empresyonizm ve Ekspresyonizm

20. yüzyıl modernizminin etkisiyle, sanatların, -tümü değilse de, önemli bir kısmının- soyutlamaya doğru kayması dikkat çekicidir ve bir ekspresyonist olan Kandinsky, aslında ‘yeni soyut resim alanına girme riskini alan’ ilk kişidir (Roethel, 1961, 22). Kandinsky 1922’den 1933’e kadar, Bauhaus elemanlarından olup 20. yüzyılın ilk yıllarındaki ‘yeni’nin pek çok biçimde sanat disiplinlerinde üreme-zemini işlevi gören kuruma katılması için Schoenberg’e baskı yapmış ancak antisemitizm imalarına karşı çok duyarlı olan Schoenberg, bu teklifi reddetmiştir (Mitchell, 1993, 135). Ancak ikilinin sıkı dostlukları ve yazışmaları, sanat tarihi bakımından büyük önem taşır.

Ekspresyonist ressamı Blaue Reiter ve Die Brücke olmak üzere iki temel gruba ayrılmışlardır: Blaue Reiter sanatçıları Kandinsky’nin spekülative çabaları ve Franz Marc’ın dini etosları aracılığıyla diğer gruba yabancı olan kesin bir tinsel özellik kazanmıştır; Die Brücke taraftarları sosyal kötümserlik tavrına sahiptirler, konuşmamış, resmetmişlerdir; eserleri bir çığlık gibidir fakat Blaue Reiter üyeleri akıldan yola çıkmış, analiz etmiş ve felsefe yapmışlardır: Modern müzik, tiyatro ve edebiyattaki gelişmelerle olduğu kadar dini sorularla da bir o kadar ilgilenmişlerdir (Roethel, 1960, 23). Oldukça önemli başka bir fark şudur: Die Brücke grubu üyelerinin genellikle tavırlarında sert bir şekilde natüralist, ve tonda kasvetli olmasına rağmen, Blaue Reiter sanatçıları ruhen neşeli, aynı zamanda stil açısından temsili değildir (örn: Kandinsky ve Klee). ‘Soyuta giden yola’ Die Brücke değil çoğunlukla Blaue Reiter grubu sanatçıları düşmüşlerdir (Mitchell, 1993, 134-50). Daha sonraki yıllarda Kandinsky’nin, Schoenberg’in Blaue Reiter düşüncesine verdiği istekli desteği hatırlaması hiç de şaşırtıcı değildir: ‘Kandinsky’nin estetikleri (bütün sanatları saran toplam estetikler), bu (müzikal) analojinin doğruluğunun yanında durur ya da ondan ayrı düşer ve Blaue Reiter’in ilk günlerinden beri Arnold Schoenberg gibi bestecilerle yapılan tartışmalara dayanmıştır.’ Blaue Reiter grubu akıl yerine kalbe

² “Yeni” meselesine ilişkin bkz: Zekâ, Necmi, (2011), “Yeni Seksidir”, *Sıcak Nal*, Sayı: 7. “(Yeni) ...Süregideni daha iyi koruyacak, daha yetkin kılacak, güçlendirecek midir? Yoksa varolanı dönüştürecek, işlemez hale getirecek, yıkacak mıdır?..”

ve sezgilere duyduğu temel güvenden bahseder ve özellikle Kandinsky ve Klee'ninki olmak üzere bu sanatçıların spontaneliği, soyut sürrealistleri etkileyen bir çeşit otomatik baskıya, bilinçaltı motivasyonuna, güvenmeye bağlı görünür (Mitchell, 1993, 140).

Kandinsky'nin resme ve yeni tarzının gelişimine yaklaşımında Schoenberg'in aynı yıllardaki müzikal gelişimiyle yakın bir paralellik bulabilir. Schoenberg'in atonal döneminin, serial dönemi müziğinden daha soyuttur ve söz konusu serial dönemde bu metod, soyutlamaya karşı olumlu bir siper görevi üstlenmiştir ve gelişiminde farklı ve sonraki bir aşamayı temsil eder, fakat ekspresyonist unsurlar hala barındırır. Fakat Schoenberg'in 'serbest', tonal olmayan bir tarzın potansiyellerinden tatmin olmaz; Schoenberg'in tonal olmayan, serializm öncesi dönemini karakterde Ekspresyonist olarak düşünmek ve tanımlamak çok doğru olacaktır.

Empresyonist yaklaşım 'elle tutulabilir olanın bir tanımı', ekspresyonist ise 'bir ruh halinin grafik temsildir' fakat bu durum müzikte belirsizleşir. Bu noktada, ekspresyonist müziğin başat unsurlarından olan yoğunluk ve volüm belirleyici olabilir. Empresyonizmin Schoenberg'in Style and Idea'sında işaret ettiği gibi ortaya koyduğu tonal tutarsızlık açısından, ekspresyonizmi mümkün kılmaya yardımcı olduğu ve ekspresyonizmin karakteristik bir özelliği olan 'uyumsuzluğun özgür bırakılmasını' kolaylaştırdığı da unutmamalıdır.

Empresyonizmde, sık sık askıda bırakılmasına ya da yetersiz olmasına karşın tonalite, nadiren yadsınır. Diğer taraftan müzikteki ekspresyonizm ve empresyonizm arasında yapılabilecek kesin bir tonal olan-olmayan ayrımı yoktur. En azından Ekspresyonizmin dokunduğu pek çok besteci (Strauss, Prokofiev, Shostakovich, Bartok gibi) temelde tarz olarak tonaldır: Schoenberg'in tutarlı bir biçimde tonal olmayan Ekspresyonizmi, biçimsel saflığın neredeyse tek örneğidir. Ekspresyonist manifestolar, olmayanlardan daha sık olarak, tonalitenin uç sınırlarını zorlayan bir müzikle sonuçlanmıştır. Belki de bu açıdan, ruhen anti-empresyonist olan ekspresyonizm ana akımının tam karşısında durur. Fransız Empresyonizmi ile Alman Ekspresyonizmi arasındaki farkların karşılaştırılması -mantıklı, analitik Fransa ve sezgisel, kendi düşünce ve duygularını inceleyen Almanya- ve 20. yüzyıl gelişmelerinin açılmasında Wagner'in oynadığı çoklu rol göze çarpar.

Empresyonist müzikte, disonans içinde olmakla beraber (Debussy'nin Pelleas et Melisande'sindeki gibi) şeffaf dokuların yumuşattığı armonik bir buluş bulunur; oysa ekspresyonizmde ağır, yoğun dokular, genellikle yüksek dinamikler ve dinamik alandaki aşırı zıtlıklar vardır.

Erken yirminci yüzyıl modernizminin diğer görünümleri de köklerini ilkel olanda ararken, ekspresyonizm malzemelerini ele almak için teknik ya da mantıklı süreçler yerine psikolojik dürtülere güveniyle tektir (Crawford, 1993, 80). Arnold Schoenberg, sanatın bir bilinçsizlik olduğunu ve kendini doğrudan anlatması gerektiğini savunarak ekspresyonist sanat anlayışını açıklar. Ekspresyonizm, gerçekleri gizleyen ve bireyselliği bastıran burjuva kültürüne karşıdır ve empresyonizm ve Art Nova'ya ve sanat-çin-sanat ilkesine sahip bu tür manifestolara karşı çıkmışlardır. Yüzeysel taktitler daha derin olan anlamı araştırma ihtiyaçlarına cevap vermediğinden, gerçekçiliği ve doğacılığı da reddetmişlerdir.

Ekspresyonizmin, Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce Almanya'da görsel ve edebi sanatlarda ortaya çıkan akımlarla tanımlanmaktadır. Müzikte ekspresyonizm, II. Viyana Okulu ekolü bestecilerinden Schoenberg, Berg, Webern ile özdeşleştirilse de, ekspresyonist olduğu ileri sürülen söz konusu besteciler, kendilerini ekspresyonist olarak tanımlamazlar; onlar, modernist olduklarını savunur ve modernizm üst başlığını kutsarlar. Ancak sanatsal üretimleri ve politik duruşları, özelde, modernizm çerçevesi içindeki akımlardan en çok ekspresyonizme yakınlık gösterdiğinden, sanat kuramcılarınca, böyle bir haklı ilişki kurulabilmektedir. Söz konusu besteciler ve ekspresyonizm akımının kronolojik olarak paralellik gösteriyor oluşu da, bu ilişkilendirmenin yapılabilmekle sebeplerinden bir diğeridir. 1913 yılına kadar Blaue Reiter Almanac ve Alman ekspresyonist oyun olan Reinhard Johannes Sorge'nin Der Betler'i basılmıştır; müzikte ekspresyonizmle anılan başlıca dönem yapıtları arasında, Schoenberg'in Pierrot Lunaire'i ve Erwartung'u, Webern'in Six Bagatelles, Op. 9, String Quartet'i, Berg'in Altenberg Lieder, Op.4'ü, Stravinsky'nin Petrushka ve Rite of Spring'i, Bartok'un operası Duke Bluebeard's Castle ve Allegro Barbaro, Ives, Concord Sonata'sı ve Berg'in Wozzeck'i sayılmaktadır. Yabancılaşma, kaygı ve otoriteye ya da geleneğe karşı isyan, ekspresyonizmi meydana getiren unsurlardandır (Crawford, 1993, 37; Mitchell, 1993, 41-47).

Hızlı sanayileşme ve kentleşme, işçilerin ve zamanla ortaya çıkan sosyalizmin ağır baskısı ve de gittikçe hızlanan teknolojik gelişmelerle birlikte insan ruhu, duyguları ve hayal gücünün talepleri göz ardı edilmiş, maddeci değerler uğruna bastırılmıştır ve ekspresyonist sanatçılar temelde bu konulara odaklanırlar ve sosyalist idealizme sahiptirler. Bir bankadaki muhasebecilik işinden müzik hayatını devam ettirmek için istifa eden Schoenberg'in, çok az gelir getirmesine rağmen 1895-1900 yılları arasında Viyana yakınlarında işçilerin oluşturduğu müzik gruplarında şef olarak çalışmış olması; 1910'da Schoenberg, Webern ve Berg'in müdür yardımcısı olacağı Viyana'da bir halk konservatuvarı açmayı ayrıntılarıyla planlaması, Habsburg rejiminin 1918'deki çöküşünün ardından Avusturya Sosyal Demokrat Partisi'nin Anton Webern'i Viyana yakınlarındaki Mödling'de kurulmuş amatör bir erkek müzik grubunun şefi olarak ataması ve Webern'in bu işi severek yapması nedeniyle, söz konusu besteciler, sosyalist idealizme yakın bulunarak, ideolojik açıdan da ekspresyonist bulunurlar. On dokuzuncu yüzyıl bilimsel pozitivizmi ve materyalizmi, dini inançlara çok fazla zarar vermiştir; 1895 ile 1905 yılları arasında radyoaktivite ve atomun yapısıyla ilgili bir dizi keşif ve Einstein'ın özel izafiyet teorisi, evrenin varlığı hakkındaki Newton'dan beri güvenilen anlayışları geçersiz kılmıştır. Ekspresyonistler, psikanaliz sembol ve yöntemlerini kullanmışlardır. II. Viyana Okulu bestecileri, sadece Freud'un teorilerini ve taraftarlarını bilmekle kalmamış aynı zamanda onlarla kişisel bağlar da kurmuşlardır.

Ekspresyonizm sık sık gizlice ya da açıkça cinsiyetler arasındaki ilişkilerin zorluklarını işler. Uzun süreli cinsel baskı, Freud'un psikanalizi, isteri hastası kadınların özgür ilişkisi ve rüyalarına uygulamayla 20. yüzyılın ilk yıllarından itibaren kadın psikolojisi ve cinselliği üzerine düşünölmeye ve bu konu sanat yapıtlarına dâhil edilmeye başlanmıştır. Frank Wedekind'in Lulu karakteri, dönemi için ahlak-sızdır ve burjuva toplumuyla temel cinsiyet çelişkisini temsil eder. Schoenberg'in Erwartung'u, Berg'in Wozzeck'i gibi birçok opera, cinsiyete karşı yeni yaklaşımlar geliştirmeye önem vermişlerdir.

Ekspresyonizm alanındaki en eski sanat tarihçilerinden olan Wilhelm Worringer yeni çıkan “stil psikolojisi” için kuramsal bir teori geliştirmiştir. 1906’da şöyle yazmıştır: Tedirginlik ve korku zamanlarında insan, dış dünyanın başlıca korkularını ve sorunlu fenomenlerini kontrol etmek ve onların üstesinden gelmek için duygulandırıcı çarpıklıklara sonra da yaratıcı çabalarında soyutlamalara başvurur. Bu tip bir yaratma, aklın müdahalesi olmaksızın içgüdüsel ve temel bir gereklilik içerir ve insanın dıştaki karışıklıktan kalanı bulabilmesinin tek yoludur (Bkz. Worringer, 1953, 125). Sanatın yeni dili, izleyicisini etkin katılım sağlayacak kadar sarsmalıdır çünkü sanatçı dünyanın bir aksinden ziyade bir harekete geçiricidir, böyle bir tinsel enerji boşalmasının abartılı mimiklere ve garip olanı çevreleyen doğal görüntülerin çarpıtılmasına yol açması mümkündür.

Ekspresyonizmde gelenekten etkilenen biçimsel ve yapısal özellikler bulunmasına rağmen belirlenmiş teknik veya tarz normları yoktur. Besteci, eserlerinde bilincin köklerini aradığı ya da özel anlamlar işlediği için önceden var olanlarla birleştirdiği kendi öznel müzikal sembol dilini oluşturur. İşte bütün bu nedenlerden dolayı müzikteki ekspresyonizmi biçimsel açıdan tanımlamak zordur. Fakat pek çok eserde ortak olan bazı genel ve özel biçimsel özellikler de vardır. Müzikte 20. yüzyıl ekspresyonizminin dili, tonalitenin terk edilmesi ile bestecilerin 1920’lerde on iki ton sistemi gibi formülleri benimsemesi arasındadır. Örneğin, tonal armoni dilini gerilim ve sessizlik için kullanmak yerine, on iki ton sisteminde besteci, hiçbirinin önceliği olmayan kromatik ölçünün on iki perdesinden sabit bir yapıcı düzen –ya da sıra- oluşturur. Eğer tonalite (nesnel olan) doğadaki overtone dizilerinin öne sürdüğü bir yasalar sistemi ve eğer on iki ton sistemi (soyut olan) bestecinin gerçek bir diktatörlüğünü sunarsa, anarşik (öznel) alan arasında ekspresyonist müziğin dilsel alanı vardır. Ne nesnel ne de soyut, bu müziği ifade edici gereklilik yönetir (Crawford, 1993, 80). Sistemiz bu alan içindeki bir olasılık, atonalite denilen ve Schoenberg, Berg ve Webern’in on iki ton sistemine giden yolda gelişimsel bir basamak olarak daha sonraları fark ettiği tonal işlevden tamamen kaçınılmasıdır. Diğer bir olasılık da Stravinsky’nin bitonalite’si ya da bir ikinci tonalitenin birinci üzerinde uygulamasıdır. Başka bir olasılık ise Ives’in doğanın ve insan olaylarının kayan akışını ya da doğanın gerçeklikleri üzerinde dönüp duran, sürekli yayılan tinsel varlığı ifade etmek için kullandığı politonalitedir. Ekspresyonizmde hümanizme karşı var olan bu eğilim, tartma, test etme, eşitleme, formüle dökme gibi mantıksal işlemleri reddetmiştir; onun yerine bireyin biçim (form) ve tutarlılık üzerine bilinçsiz ve sezgisel anlayışındaki bütünlüğe inanılmıştır, oysa yukarıda anılan tüm müzikal uygulamaları kapsayan modern ya da ‘yeni’ müzik, özellikle de iki ton ve sonrasında gelen total serializm, çok sıkı bir müzikal örgütlenmeyi koşullar ve sanat yapıtına mutlak bir kapalılık sağlar. Ancak serializmdeki, ekspresyonizmin onaylamadığı bu önceden belirlenmişlik, sıkı örgütlenme ve kapalılıkla birlikte, radikal bir iktidar karşıtlığı, yani tonalitedeki ses hiyerarşisine baş kaldırı söz konusudur. Dolayısıyla ekspresyonizm, müzikli sahne yapıtlarında (örneğin opera ve müzik tiyatrosu) dekor, kostüm, ışık, karakterle, libretto gibi ekstra müzikal unsurlarda daha belirgin ve tutarlı biçimde gözlenebilirken, müzikte, diğer tüm akımlarda olduğu gibi, ekspresyonizm tanımlaması tartışmaya açık, muğlak bir kategorizasyondur. Bu nedenle 20. yüzyılda gelişen geleneksel tonal dile karşı alternatif olarak oluşturulan yeni yazın stilleri, ekspresyonizm ya da sembolizm gibi daha dar çerçevelerde değil, modernizm geniş başlığı altında değerlendirilebilirler.

Ekspresyonist ya da modern müzikte, tonalitenin geleneksel armonik yapılanmanın terk edildiği müzikler, parçalı yapılarından da kaynaklanan sebeplerden ötürü, gelişimi zor ve bu nedenle kısa yapıtlardır. Bu atematik yapı ve müzikal tekrarsızlık, uzun müzikal anlatımları imkânsızlaştırır (Webern, 1963, 55). Bu kısa soluklu yapıtların felsefi alt metni ise, gelişen teknoloji ve kentleşme ile gündelik yaşam pratiklerinin değişmesi ve hayatın eskisinden çok daha hızlı akması dolayısıyla müzikal tüketim pratiklerinin de aynı oranda değişmesi şeklinde açıklanabilir.

Pek çok yönden ekspresyonizm bir biçemden ziyade bir tutum gibi görünmektedir. Fakat ekspresyonizmin çeşitli müzik öğelerindeki biçimsel görünüşler üzerine bazı genel gözlemler yapılabilir ve bunlar resim ve edebiyattaki ekspresyonist özelliklerle de yakından ilgilidir. Çarpıtma ve gariplik, anlamı yoğun bir şekilde hissedilmesine rağmen gizli kalması gereken psikolojik hallerinin anlatılmasında önemli bir rol oynar. Ekspresyonizm Strauss'un ton şiirlerinde örneklendiği gibi 19. yüzyıl program müziği kavramının sonunu işaret eder. Yeni müzik içeriksiz olmadığından, ekspresyonist müziğin kişisel ve psikolojik içeriği için lineer açıdan ebedi bir program ya da bir anlatıcı yoktur. Ekspresyonistler, geleneksel biçim kısıtlamalarını reddeder. Ekspresyonist müziğin zorunlu bir şekilde biçimsiz olması gerekmez. Biçim mantığa vurulmaz ama besteci onu hisseder. Schoenberg insanın "biçimi hissetme" sinden bahseder. Bu da kişinin "kendini, teorileri bir kenara bırakıp kendi hayal gücüne bırakmasına" izin verir (Bkz. Schoenberg, 1911, 105). Schoenberg'in tahmin edilemeyen ve sürekli değişen biçimleri, Freud'un hipnotizmanın daha önceki prosedürlerini değiştirmek için psikanalizde kullandığı serbest ilişkiye benzer.

Müzikal melodide, keskin yön kaymaları, geniş aralıklar ve hız aşırılıkları yoluyla gerçekleştirilen gerilim, Die Brücke sanatçıların tahta basma kalıpları ve resimlerdeki keskin ve çıkıntılı çizgilerle yansıtılana benzer modern bir huzursuzluk veya yabancılaşma etkisi yaratır. İçsel yaşamdaki denge eksikliğiyle tutarsız olduğundan melodik ve diğer unsurlardaki – sahne, kostüm, dekor gibi - simetri-den kaçınılır. Aynı şekilde edebi tekrar ve periyodik yapı, zamanın ruhunu yansıtmadığı için reddedilir. Schoenberg bu asimetrik melodik biçemi "müzikal nesir" olarak adlandırır (Crawford, 1993, 78).

Kontrpuan ve eş zamanlılık ekspresyonizmin başat özelliklerinden olduğu düşünülür. Kontrpuantal yazın, besteciye aynı anda çeşitli bilinçlilik seviyeleri ifade etme olanağı sunar. Schoenberg ve Berg'in eserlerindeki kontrpuantal tabakalaşma sıklıkla psikolojik tabakalaşmayı temsil eder (Crawford, 1993, 80). Ekspresyonist müzikte ritim, hem içsel hem de dışsal modern yaşamın devamsızlığını yansıtan, beklenmedik asimetri ile nitelenir. Eserlerinde saplantı derecesinde tekrar edilen ritmik motifler, motorik ritimler, gerilim yaratmanın yanı sıra yapı da sağlamaktadır.

Ekspresyonist olarak anılan bestecilerin yapıtlarında, eş zamanlılığa ulaşma ihtiyacının aşırı derecede yoğun dokulara yol açmasına karşın, geç 19. yüzyıl müziğinin özelliği olan melodik ve armonik dolgu, burada yoktur. Ornamentasyonun elenmesi, ekspresyonizmin ilk yılları boyunca Schoenberg'in arkadaşı ve patronu Viyanalı mimar Adolf Loos'un başardığı yeni işlevsel sadeliğe tekabül eder. Müzikal doku fazlasıyla kopuk olabilir, çünkü tahmin edilemeyen duygusal dürtüler, genel ses

modelindeki sık değişikliklere neden olur. Yeni çalgısal tekniklerin (flutter-tongue (flütte dilin titreşimiyle oluşturulan ses efekti), glissando, yay tahtasıyla ve köprü kenarında oynama gibi) kapsamlı kullanımı, dikkat çekici bir yeniliktir. Tonal güzellik ekspresyonist müzik için artık bir hedef olmasa da, renk, tını ekspresyonist araçlar için son derece önemlidir. Dolayısıyla bir melodi farklı tınısal dizilere ayrılabilir. Yeni akustik efektler, bu uygulamaları transandantal bir alan içine genişletir (Crawford, 88-89). İnsan sesinin tekrar vurgulanması ekspresyonist bestecilerin hümanist kaygıları için doğaldır ve bu nedenle opera türü, hem edebi metni, hem ekstra müzikal diğer unsurları ve hem de söz konusu yeni vokal tekniklerinden ötürü ekspresyonist okumaya açıktır. Yeni vokal tını olasılıklarının yanı sıra dinleyiciyle çok edici derecede doğrudan iletişim sağlayan ve genellikle Sprechstimme diye anılan, unsur, konuşmayla şarkı söyleme arasındaki Sprechgesang'dır (Dunsby, 1992, 6).

Ekspresyonizm, sıklıkla Romantizmin en son ve aşırı hali olarak görülebilir. Fakat yirminci yüzyılın doğa ve toplumsal değerlerden sancılı kopuşlarını yansıtan ekspresyonizm, erken modernizmin bir parçasıdır (Crawford, 21). Romantik besteciler müzikal formu ve tonal armoninin sınırlarını genişletmiştir; ama ekspresyonistler, eski moda hayalleri temsil eden bu uzlaşmacı ve olumlayıcı kavramları kesinlikle param parça etmişlerdir. Ekspresyonistlere göre, artık ortak bir müzikal dil güvencesi kalmamıştır; hem biçim hem de armoni en zor bireysel mücadele konuları haline gelmiştir. Ekspresyonizm, modernizmin diğer görünüşleriyle birlikte soyuta olan eğilimi paylaşmasına rağmen, bu niyette seçkin de değildir ve bireye odaklanır. Ekspresyonizm, İtalyan Fütürizmi ve Rus Konstrüktivizmi gibi dinamik ve insanlığı harekete geçirmeye çalışır, fakat fütüristler gibi çağdaş yaşamın hızına ve makineleşmesine kucak açmak yerine, endişeyle tepki gösterir. Ekspresyonizm daha çok nesneden soyuta geçişi oluşturan duygusal safhadır. Bu fenomen en kolay görsel sanatlarda algılanır. Kandinsky'nin ekspresyonist resimlerinde dağ imgeleri zamanla koruyucu ve çok büyük üçgen şeklini alır; bir ağaç ya da bir kilise kulesi güçlü bir şekilde tinsel, dikey vurgu olarak ifade edilir; insanlar yalvaran, bükük ve motifsel öğeler haline gelir; at ve binici lirik bir yaya indirgenir ve böylece soyutlama geliştirilir. Ancak müzik, en başından soyutlamaya dayandığından, böyle açık bir örnek, bir müzik yapıtı için -özellikle de sözsüz, salt çalgısal formlarda- belirtilememektedir. Bunun yerine, bestecinin politik duruşu, müzikal dinamiklerin zıtlıklarından ve 'yeni' ve 'alışılmamış' kullanımlarından kaynaklanan rahatsız edicilik, tonalitenin yerine konulmak üzere geliştirilen yeni yazın teknikleri dikkate alınmaktadır. Ancak opera gibi, bünyesinde diğer sanat disiplinlerini de barındıran bir türe ilişkin (müzik ayağı adına tam olarak değilse de) ekspresyonizm merkezli okumalar, daha tutarlı olabilmektedir.

3. Bitirirken..

Ekspresyonizmin, natüralizmle olan yakın ilişkisi, modernizm üst başlığı altındaki diğer akımlarla arasında önemli bir uzaklık ve fark yaratır; natüralizmin gelenekle bağı ve sembolizmle yakın teması, modernist çerçeveye dâhil oluşunu sorunsallaştırır. Modern sanat, Avrupa sanatında Rönesans'tan bu yana egemen olan doğaya sadakat kaygısının yadsınışı olarak düşünülüyorsa, Kübizm'in ilk modern akım olarak nitelenişi çok daha doğru olabilir. Bu tanımda sözü edilen "doğaya sadakat"ın müzik dilindeki karşılığı, doğanın içerdiği düzen olarak tonal sistemin savunulması ve tonalitenin eski dilin bel kemiği olarak düşünülmesidir. Bu sebeple de yineleyebiliriz ki, "(...) modernizm, müzikteki

ilk değişim hamlesini geleneksel tonalite bağlamından, tonal ilişkilerden uzaklaşarak gerçekleştirmiş-tir" (Çöloğlu, 2005, 4).

Müzikte Empresyonizm, her ne kadar teknik açıdan (form, armonik örgütlenme, doku, orkest-rasyon gibi) modernist sayılabilecek yenilikler de barındırsa, manifesto eksikliği, yani, felsefi zemini-nin ve kavramsal çerçevesinin ekspresyonizm kadar radikal bir çıplaklıkla varolanı gösterir netlik ve keskinlikte olmaması sebebiyle, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm gibi modernizme dair diğer akım-lardan daha az modernist bulunabilir. Empresyonist sanatçının doğaya olan ilgisinin teknik olarak modern bir nitelikte olduğu doğrudur; öte yandan tutumun genel çehresinde bir edilgenlik durumu gözlenir. Ekspresyonist sanatçı ise, bir Empresyonist'in 'görme'sine değil, aslında baktığına karşıdır; O'nun için doğayı şu ya da bu açıdan izleyerek ve sanat yapıtına bunu yansıtmaya gayret ederek vakit kaybetmek artık bir lüks, 'burjuvaca' bir oyun, geçmiş resim geleneklerinin zaten determinatif bir çeşitlenmesidir. Zira, "müzikte anlatımcılık³ doğaya ve doğaya uygunluğa karşı bir direnme ile başla-mış, bunların karşıtlarını, doğadışı, doğaya aykırı olanı yakalamaya çalışmıştır." (Sachs, 1965, 243; Çöloğlu, 2005, 3) Hangi 'yeni' teknikle yapılırsa yapılsın, empresyonist sanat, ele aldığı konu ve me-selesi itibariyle 19. Yüzyıl Romantik geleneğinin genişletilmiş şekli olarak da düşünülebilir. Ekspres-yonizm, "aslında romantik görüşün bir başka söylem biçimi kazanmış hali" (Çöloğlu, 2005, 7) olarak da değerlendirilebilmektedir: "Schönberg önce tonal düzen içinde müzik yazmış, sonra tonaliteden ayrılmış, sonuçta da tonal düzene bağlanmadan müzik yazmayı kolaylaştıran on iki nota düzenini geliştirmiştir. Ne var ki geliştirdiği yeni dili eski biçimlere uygulamış, eski duyguları anlatmış, eski dav-ranışları tekrarlamıştır. Bu bakıma Schönberg bir on dokuzuncu yüzyıl çocuğudur, bir romantik-kla-sik'tir" (Mimaröęlu, 1995, 147).

Birçok sanat disiplininde sanat yapıtı ve sanatçının ait olduğu sanatsal akıma dair yaşanan sınıf-landırma sorunu, müzikte o denli yaşanmadı. Doğanın taklidi, yansıtılması ve zamana dair incelikli hesaplamalara dair geliştirilen bir yazı ile, müzikal "ritmin" "zamana" dönüşmesi, elbette müzik yazı-nında önemli yer tutar. Ravel'in *Su Oyunları*, en fazla kimi betimleme öğeleri içeriyor olabilir, çünkü zamansaldır; bir an değil bir süreçtir, devamlılık içinde biçimseldir. Üstelik tüm bu biçimler şöyle ya da böyle köklü müziksel referansların etkisindedir; yani biçimi doğa değil, müziğin kendi içsel koşul-ları belirlemektedir. Debussy'nin *Deniz*'inin, adı dışında, gerçek anlamda doğayla ilişkilendirilebilecek bir yanı, öz itibariyle yoktur; eserin ismini, bölüm başlıklarını bilmeden dinleyen -bir başka deyişle "kör dinleme" yapan- bir dinleyici, pek ala bu müziğin doğayla uzak yakın ilgisi olmayan bir olguyu anlattığını önerebilir.

Debussy'nin armonik diline Empresyonist yakıştırması yapılmasına neden olan teknik tutumu, öncelikle farklı armonileri ortak sesleri kullanmak yoluyla bağliyor oluşu ve hemen ardından belli ar-monilere birden çok fonksiyonel anlam yükleyerek görsel yanılsamaları çağrıştıran bir değişken or-tam elde etmesidir. Ancak bu tutum, Debussy'nin resim sanatından devşirdiği bir yaklaşım değil,

³ Anlatımcılık, Dışavurumculuk gibi terimler Expressionism'in; İzlenimcilik ise Impressionism'in Türkçe karşılığı olarak kullanıla gelmekteyse de (Sözen&Tanyeli, 1996), bu metinde fonetik karşılıkları olan (Expressionism yerine) ekspresyo-nizm ve (Impressionism yerine ise) Empresyonizm terimi kullanılmaktadır.

daha çok, kromatizme karşı yeni bir dil oluşturma sürecinde belirlediği neredeyse zorunlu bir seçenek olarak modaliteye yönelimdir ve kuşkusuz salt müzik-tekniksel referanslıdır: “Debussy, genelde tonal yazının malzemelerini kullanmakla beraber, bunlara doğu kültürlerinden aldığı akor ve dizi malzemelerini eklemesi ve akorları tonal planın kurucu öğeleri olarak kullanmak yerine, salt tını özelliklerinden yola çıkarak birbirleriyle ilişkilendirmesi, modernist anlayışın geleneksel dile ilk müdahalesi olarak görülebilir” (Çöloğlu, 2005, 7).

Sanat kuramcıları, müzikte Empresyonizm, Ekspresyonizm ya da Kübizm gibi akımların etkilerini gösterme ve belirtme maksadıyla, resmin parçalanana ya da yadsınan gerçeği olan "figür"ün yerine, "ton kavramı"nı yerleştirir ve işlevsizleştirirler. Schoenberg'in üretiminin ikinci dönemi, ya da 'atonal dönem'i olarak ayrıştırılan aşağı yukarı 1908-1924 yılları arasındaki süreç, Ekspresyonizm'in tarihiyle neredeyse eş zamanlıdır. Yine doğallıkla, her farklı yapıtın kendine özel bir dizgeye oturması anlamına gelen bu atonalite, ancak ölçü ölçü savaşıarak yazılabilecek, teknik zorluğunun yanında, bestecinin sıklıkla yaptığı işe inancını yitirip yabancılaşabileceği bir malzeme ve olasılık bolluğu sunuyordu.

Tuval üzerinde sergilenen resim, tasarım ve yaratım sürecine dair herhangi bir veri sunmaz; yapıtın sergilenme anı, sanatçı tarafından 'yapıt kapatıldıktan' sonra başlar. Dolayısıyla resim, zamansallık ve performans öğesini barındırmayan bir disiplindir. İzleyici, yapıtın ne tasarım ve oluşum aşamasına, ne de sergilenmesi sırasında bir zamansal sunuma şahit olur. Oysa müzikte, yapıtın hem oluşum hem de hayata geçme anı olan performans anına dair birçok veri sunulur. Bu, bir başka deyişle şu anlama gelir; bir müzik yapıtı, oluşum sürecini de –bir sınırlılık içinde olmakla beraber- içerir. Bunun en basit örneği, çeşitleme türlerinde kendini gösterir. Belli bir malzeme-tema vardır ve kuşkusuz, ilkseldir; bu malzeme, aşama aşama, farklı biçimlerde ve olasılıklarla değerlendirilir -dinleyicinin beklentisi, her çeşitlemede karşılaştığı yenilikleri izlemek, kestirmeye çalışmaktır aslında.

Peki, acaba, tonun yadsınması diye tanımladığımız müziksel olgu, gerçekten nesnesiz bir resmin yansıttığı anlamla birebir örtüşüyor mü? Soyut/soyutluk kavramı, özellikle Kandinski'nin ürettiği anlamıyla ve değerleriyle, müzikte karşılık bulabilir mi? Daha önemli ve aslında eksende yer alan sorunsal olarak, farklı boyutlarda var edilen biçimlerin eş biçimlenmesi gerçekten mümkün mü? Tonun yadsınması diye tanımladığımız müziksel olgu, gerçekten nesnesiz bir resmin yansıttığı anlamla birebir örtüşüyor mu? Müziğin 'nesne'sini ton olarak belirlemek, müzikteki zamansallık, yani aşamalılık olgusuna zıt düşer; 'müziğin nesne'si; asla sabit olamayan, oluşum niteliğine ilişkin bir değişken değer olabilir en çok. Sözü edilen 'nesne', zaman üzerinde, resimdeki 'görünenden' tamamen farklı olabilir; herhangi bir yapıtta tonun kendisi olarak düşünülecek bir nesne, neden bir başka yapıtta, tonun 'işaret ettiği bir sürecin ya da diyelim bir biçimsel iç öğe, bir kesit olarak değerlendirilmesin? Müzikte yadsınan ya da düpedüz merkeze yerleşmiş bir 'nesne', çoğunlukla anlamlandırma yöntemine izafidir.

Dolayısıyla, Ekspresyonizm'in çerçevesi, sanatlar arasında ancak söylem boyutuyla bir birliktelik oluşturmaktadır. Öne sürülen disiplinler arası estetik yaklaşımları aynı kavramlarla değerlendirmek

yersiz yakıştırmalardan ve daha çok 'indirgemelerden' ibaret kalıyor. Aynı çağın sanatçıları, aynı dünyanın karşısındaydılar, elbette bu aynı dünya, sanatçıların içlerinde ortak tepkiler yaratacaktı. Bu ortak tepkiyi anlamak için, disiplinler arası zeminde, estetik özelliklere inen 'izm'lerden ziyade, daha genel olanlara, örneğin sözünü ettiğimiz çağın üretimini ele alırken, içeriği daha çok bir ruh halini, tarihsel bağlamıyla beraber işaretleyen, 'modernizm' kavramının içeriğinde ve çevresinde kalarak hareket etmek daha doğru gözükmetedir. Bu açıdan, 'Ausdrücksmusik' konseptini ya da günümüzde çok belirsizce uygulanan ekspresyonist müziği eleştirmek gerekir. Belli bir müziğin psikolojik olup olmadığına, bir şeyler ifade edip etmediğine bakılarak karar verilmez. ... ekspresyonist değil denilebilecek çok az müzik vardır (Adorno, 2002, 619).

19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren gelişen ve müzikal dili belirgin anlamda değiştiren ve dönüştüren yenilikler, müzikte modernizm ya da modern müzik üst başlığı altında değerlendirilmekte. İster ekspresyonist ister empresyonist olarak adlandırılınsın, bu özelliklerin tümü modernizm çerçevesi içinde, modernist estetik bağlamda ele alınabilir. Ancak bu sınıflandırmalar, gerekçeleri ve diğer sanatlarla paralellikleri doğrultusunda yapılsa da, çok zaman, müzikten ziyade edebiyat dili merkezli ilerliyor ancak, "saf müzik" (*pure music*) dili dışındaki "dil"lerle de konuşabilmek (müziğin kendi iç dinamiklerini yok saymamak koşuluyla), tutarlı ve kapsayıcı bir disiplinlerarası okumayı daha mümkün kılar görünüyor.

Kaynaklar

- Adorno, Theodor, (2002).** *Essays on Music*, California: University of California Press.
- Behr, Shulamith & Jarman, Douglas & Fanning, David (1993).** *Expressionism reassessed*. Manchester University Press, Manchester.
- Crawford, John C. (John Charlton), (1993).** *Expressionism in Twentieth-Century Music*, Ed. John C. Crawford, Dorothy L. Crawford, Bloomington: Indiana University Press.
- Dunsby, Jonathan, (1992).** Schoenberg: Pierrot Lunaire, Cambridge Music Handbooks, Cambridge University Press, s. 6.
- Ferneyhough, Brian. (1989).** "Speaking with tongues: Composing for the voice: a correspondence conversation." *Contemporary Music Review* 5.1, 155-183.
- Knittel, K.M., (1995).** Imitation, Individuality, and Illness: Behind Beethoven's 'Three Styles', Beethoven Forum, University of Nebraska Press, Vol. 4 Issue 1.
- Kodály, Zoltán. (1969).** "Selected Writings." *Abstracts of Papers Read at the Annual Meeting*. Vol. 1970.
- Lara, Felipe De Souza. (2013).** *Translation and Perception of Extra-Musical Models in the Works of Tristan Murail*. Diss. New York University.

- Mesut Erdem Çöloğlu (2005).** Çađdas Türk Bestecilerinin 20. Yy. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileřimi (Orkestra İçin Müzik), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Mimarođlu, İlhan (1995).** Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Mitchell, Donald, (1993).** The Language of Modern Music, Faber and Faber, London.
- Newbould, Brian. (1985).** "Schubert's Last Symphony." *The Musical Times*: 126-1707.
- Roethel, H.K., (1961).** Kandinsky: The Road to Abstraction, Blaue Reiter, Sergi Katalođu, London: Marlborough.
- Sachs, Curt (1965).** Kısa Dünya Musikisi Tarihi, ev. İlhan Usmanbař, Milli Eđitim Basımevi, İstanbul.
- Schoenberg, Arnold, (1911).** Breslau Lecture on Die Glückliche Hand, Schoenberg/Kandinsky Letters, Universal, Vienna.
- Sözen M., Tanyeli, U. (1996).** Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Webern, Anton, (1963).** The Path to The New Music, Universal, London.
- Worringer, Wilhelm, (1953).** Abstraction and Emphaty, International Universities Press, New York.
- Zekâ, Necmi, (2011).** "Yeni Seksidir", *Sıcak Nal*, Sayı: 7.