

## Ekspresyonizm ve Müzik: 20. Yüzyılın İlk Yarısında II. Viyana Okulu Çevresinde Gelişen “Yeni Müzik” Yaklaşımı ve Müzikal Modernizm

Z. Gülçin Özkişi<sup>1</sup>  
Yıldız Teknik Üniversitesi

### Öz

Modernizm kapsamı altındaki akımlara dâhil olma bilinci, müzikte, diğer sanat disiplinlerinde olduğundan daha az belirgindir. Modernizm üst başlığı altında bulunan akımlar, ortak bir modernizm idealini paylaşmakla beraber, özellikle sanatsal üretim biçimleri ve tavırlarıyla birbirlerinden ayrıldıkları ve müzikten ziyade, plastik sanatlar ve edebiyat merkezli geliştiklerinden, müzikte bu akımların karşılıklarını bulmak ya da besteci ve yapıtlarını bu akımlar çerçevesinde sınıflandırmak (müziğin kendine has soyutlama dili çerçevesinin dışına çıkarak, ona dair yapısal ve biçimsel unsurları edebi ya da diğer disiplinlere ait bir dille açıklamak) diğer sanat disiplinlerinden daha karmaşıktır. Başlangıcından itibaren “soyutlama”ya yönelik bir sanat disiplini olan müziğin, özellikle salt ses ve zaman organizasyonundan ibaret olan çalgısal biçimlerin, sahne performansı dışında az sayıda farklı disiplinlere dair unsur barındırmaları (özellikle edebi metin barındırmamaları, bir diğer deyişle, salt ses ve zaman öğelerinden oluşmaları), bu akımlara dâhil edilmelerini zorlaştırır. Bu ve benzeri kendi özel teknik koşullarından ötürü modernizm, müzikte, diğer sanat akımlarından biraz daha sonra yaşanmaya ve anlaşılmaya başlanmıştır. Ekspresyonizm ve müzik ilişkisi söz konusu olduğundaysa, müzikteki Ekspresyonist öğeleri biçimsel açıdan tanımlamak zor olmakla birlikte, yapıtlarda ortak olan bazı genel ve özel biçimsel özellikler mevcuttur. Dolayısıyla Ekspresyonizmin çeşitli müzik öğelerindeki biçimsel görünümleri üzerine bazı genel gözlemler yapılabilir ve bunlar resim ve edebiyattaki Ekspresyonist özelliklerle de ilgilidir.

### Anahtar Kelimeler

Ekspresyonizm • Modernizm • Yeni müzik • On iki ton • II. Viyana Okulu

1 Z. Gülçin Özkişi (Doç. Dr.), Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Davutpaşa Kampüsü, Esenler 34220 İstanbul. Eposta: gulcinozkisi@gmail.com



## Modernizm ve Sanat

Modernizmin müzikle ilişkisine geçmeden ve müzikte Ekspresyonist yaklaşımları incelemeden önce, kısaca genel olarak sanatta modernizme değinmek faydalı olacaktır. Sarup, modernizmin yüzyılın dönümünde ortaya çıkan, yakın zamana kadar çeşitli sanatlara egemen sanatsal hareketle birlikte anılan özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisiyle ilintili olduğunu belirtir ve modernizmin klasisizme karşı bilinçli olarak geliştiğini ekleyerek devama eder: “Adları sıralananlar, çoğunlukla modern diye sınıflandırılırlar: edebiyatta Joyce, Yeats, Proust ve Kafka; şiirde Eliot ve Pound; tiyatrodada Strinberg ve Pirandello; resimde Cezanne, Picasso, Matisse, Dışavurumcu, Fütürist, Dadaist ve Gerçeküstücü hareketler; müzikte Schoenberg ve Berg. ... Modernizmin en temel özellikleri arasında; estetik bir öz bilinç ve düşünömsellik; eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddi; gerçekliğin paradoksal, belirsiz ve kesin olmayan açık uçlu doğasının araştırılması; bütönlöklü kişilik tasarımının Freudcu “yarık” özne üzerindeki vurgu lehine reddedilmesi (sayılabilir) (Sarup, 1997, s. 188–189). “Modernizm” 1860-1930’lu yıllar arasında giderek artan metalaşmaya karşı sanata sahici bir deneyim alanı sağlamak ve mübadele yasalarına tabi bir meta olarak anında tüketilmekten kaçınmak gibi ütopyen bir işlevi yerine getirmek için başvuruulan sanatsal bir direniş stratejisi olarak kullanılmaktadır (Birkan, 1992, s. 58). Modern yaşamın kültürel alanına damgasını vuran modernizm kendisini en çok sanatlarda hissettirir. Modernist akımların hepsi de geleneksel sanata karşı çıkar ve geleneksel sanata karşıt olan bir takım teknikler üretirler. Modernist yöntem ve teknikler genellikle sanat eserinin formunda ortaya konulur. Ama modernist sanat yalnızca biçimle ilgilenmez, aslında özne, hakikat ve zaman-mekân algısı gibi konuları yorumlayarak bu içeriğe uygun biçimler yaratmaya çalışır (Özen, 2004, s. 3).

Modernist sanatta konu ve içerik çok önem taşır ve bir mesaj iletme kaygısı söz konusudur ancak söz konusu mesaj, sanat yapıtının metninde üst anlam olarak somutlanmış biçimde sunulmaz, aksi hâlde bu politik sanata dönüşür; mesaj, yapıtın “yeni” olan biçiminde sunulmalıdır. Sanat tarihinde modernizm olarak adlandırılan estetik tavırda, kişiselliğin temel dışavurum aracı olarak düşünölen üslup modernist sanatçının topos’udur, ama üslup, öztatmini peşinde koşan narsisist bir benliğin ehlikeyif bir tarzda ifade edilmesi demek değildir modernistlerde (Eagleton, 1986, s. 27). Sanatla hayat arasındaki mesafenin ortadan kaldırılması gibi bir kaygıya modernistlerin hiçbirinde rastlanmaz. Yapıtlarının kolayca tüketilmesini engellemek için yapıtlarının dokusunu yoğunlaştırıp biçimlerini bozar, onları gizemli, içrek nesnelere hâline getirirler. Yapıtlarının sahte olduğunu düşündükleri gerçek hayattan mümkün olduğunca uzak durarak sahicilik kazanmasını amaçlarlar. Bunu yaparken de Biçim’i (bozarak, montaj kullanıp organiklikten uzaklaşarak) ve sanat yaptıkları aracı (romanda dili, müzikte tonal sistemi, resimde figürü) sorunsallaştırır, kesinlikten yoksun, muğlak bir dünyayı eşdeğer bir belirsizlik ve çok-anlamlılıkla yeniden üretir; çoğu kez de biçim oluşturup

bozma, yani sanat yapma uğraşının kendisini kurcalarlar. Özetle, modernizmin ayırıcı özelliklerinden birisi bilinçli (self-reflexive) biçimciliğidir (Lash, 1985’ten akt., Birkan, 1992). Sanatta modernizmin, aslında modernite denen ve aydınlanma düşüncesi ile başlatılan dönem ile pek uyuşmadığı fark edilebilir. Nitekim belirli bir estetik anlayışı olarak modernizm gerçekten, modernitenin tüm dönemi için değil, oldukça yakın bir dönemi için geçerli gözükmektedir (Şaylan, 1999, s. 79–82). Modern sanat seçkinci bir anlayışa dayanır ve modern sanat eserinin karmaşık bir biçimi vardır, bu nedenle algılanması zordur. Modern sanat yapıtı, yaratıcısının yaratım sürecinde oluşturduğu yoğun bir düşünsel ve sanatsal çabayla ortaya çıkar, bu nedenle modern sanatı tüketen kişinin de eseri tam olarak algılayıp kavrayabilmesi için ortaya bir çaba koyması gerekir. Ancak bu çabayı ortaya koyabilmek için de, konu üzerinde belli bir bilgisinin olması, yeterli bir eğitim sürecinden geçmiş olması gereklidir. Modern sanat bu nedenle görece daha küçük topluluklara yöneliktir ve seçkincidir (Şaylan, 1999, s. 95).

Adorno, genellikle Marksist bir estetik görüş olan yansıtmacılığa, mimetizme karşıdır. Adorno, “doğru sanat, kendisiyle toplum arasında uygunluk bulunan, dolayısıyla toplumu en iyi yansıtan sanattır” önermesine, bu yansıtmacı kurama karşıdır. Adorno’ya göre, sanat, toplumu kendi içinde, ama kendi tarzında absorbe ederek bulundurur. O, toplumla ilişkisini böyle kurar, toplumu yansıtarak ya da onun sözcüsü olarak değil. Yansıtma ilke olmaktan çıkınca onun yerini yeni bir ilke alır: hakikilik, halislik. Bir sanat eseri ya halis bir eserdir ya da hiçbir şeydir. Halislik kendine özgülük, kendilik demektir. Sanat yapıtının hakikat içeriği, filolojik değil, fakat felsefi bir yorumlama ve eleştiri ile ortaya çıkarılır. Adorno sanatı, “topluma karşı, toplumsal antitez” olarak görür. Sanat ne toplumu onaylar ne de reddeder, uzlaşmaz fakat eleştirir. Adorno Derrida’nın yapı-bozum (*deconstruction*) kavramını önceler. Gereğesi de Derrida’nınkiyle aşağı yukarı aynıdır, Adorno’nun dili bozmasının nedeni mevcut dilin, onu oluşturan iktidarı onaylayıcı bir tarzda meydana gelmiş olması ve dilin zamanla içeriksizleşmesidir. Bu bağlamda absürt sanatı olumlar ve absürdün bu dünyayı bozmak ve yenisini oluşturmak için araç olduğunu düşünür: “Absürt bu dünyanın düzenini bozmak, tahrip etmek için biricik sanatsal, upuygun biçimdir.” Adorno için sanat yapıtının formu ne kadar toplumsal gerçeklikten farklıysa o kadar politiktir. Örneğin Picasso’nun yapıtlarındaki formların doğanın ve toplumun formlarından farklı oluşu ve bu konudaki modernist ısrarın arkasında yatan budur. Dolayısıyla bu açıdan Marksist estetikçilerin modern sanata yönelttikleri apolitiklik eleştirisi de çok insafsızdır. Adorno bunu kesinlikle kabul etmez, yani modern estetik kesinlikle politiktir. Dolayısıyla bir sanat yapıtının politikliği temasıyla ilgili bir sorun değildir, tamamen biçimiyle ilgilidir (Sanat ve modernizm konusunda Frankfurt Okulu merkezli bu tartışma için bk. Soykan, Dellaloğlu & Keskin, 2003).

Adorno’ya göre bu dünyanın sanat tarafından da dile getirilmesi gereken bir hakikati vardır ve sanat, dünya kötü bir yer olduğu hakikatini dillendirmelidir. Ama

sanat dünyanın kötü bir yer olduğunu içeriği ile değil formuyla söylemelidir çünkü içeriği ile söylediği zaman sanatın politik propagandaya dönüşme riski vardır. Sanat yapıtı bu eleştiriyi, rahatsız edici olarak yapmalıdır. Bu açıdan modernist sanat, Adorno açısından muhalif bir sanattır. Muhalif bir sanat olarak modernist sanatın olumsuzlayıcı, değilleyici ve rahatsız hissettiren işlevi söz konusudur. Adorno geleneksel sanat eserinin “olumlayıcı” olduğunu söyler; ona göre “olumlayıcı” sanat artık “yanlış”tır; çünkü dünyamız temelde (iyi) düzen içinde değil, aksine kökten kötüdür. Bu nedenle –birazdan ele alacağımız– “yeni” müzik, neredeyse olanaksız olan, tutarlı eserler yaratma talebini karşılar ki bu tutarlılık da en iyi çağdaş müzisyenlerin çok gelişmiş estetik duyarlılıklarını tatmin ederken, eserin estetik niteliklerinin mevcut dünyanın bir olumlaması olduğu yolunda yorumlara ya da duygulanımlara yol açacak herhangi bir araç ya da formun kullanımından kaçınır (Guess, 2003, s. 64). “Yeni” ve hakiki yani olumlayıcı olmayan sanat yapıtı, geleneksel olumlamacı sanat, bu sanatın tüketicileri için çoklukla sanat yapıtı olarak bile tanınmaz: “Günümüzde gerçekten dikkate değer olan yapıtılar, artık yapıtı bile sayılamayanlardır.” (Adorno, 2003, s. 82).

## **Müzikte Modernizm: II. Viyana ve Frankfurt Okulu**

Modernizm ve müzik ilişkisi üzerine sürdürülen tartışmalarda, Frankfurt Okulu ve özelinde Adorno’nun II. Viyana Okulu bestecileriyle –Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern– yakın ilişkisi dikkate değerlidir. Müzikte modernizmin görünürlüğü ya da tasviri de çoğunlukla bu besteciler ve geliştirdikleri On iki ton tekniği (dodecaphony/dizisellik/serializm) ile tanımlanır. II. Viyana Okulu bestecileri, kompozisyonel yönelimleri (geleneksel/tonal örgütlenmeye karşı geliştirdikleri stratejiler –On iki ton ve atonal yönelimleri), politik duruşları ve tarihsel paralellik gibi sebeplerle, Ekspresyonizmle ilişkilendirilirler. Ekspresyonizminin bestecilik dili, kısaca, tonalitenin terk edilmesi ile bestecilerin 1920’lerde on iki ton sistemi gibi formülleri benimsemesiyle tanımlanabilir. Tonal armoni dilini kullanmak yerine, on iki ton sisteminde besteci, hiçbirinin bir değerine hiyerarşisi olmayan kromatik gamın on iki sesinden sabit bir dizi –ya da sıra- oluşturur (Crawford, 1993, s. 80). On iki ton tekniği ve müziği, müzikte modernizmin öncü yönelimlerindedir; çünkü dizisel düşünce, müziğin tüm konvansiyonel niteliklerinin ve tarihsel birikiminin bir anlamda alaşağı edilmesidir. Öte yandan, 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” 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 (Özkişi & Dündar, 2016). Adorno, Schönberg’in atonaliteden “sadece birbiriyle ilişkili on iki ses” ile beste yapma yöntemine doğru gelişimini, aydınlanmanın diyalektiğinin bir uğrağı olarak yorumlar. Müzikal malzeme olarak tonalite on dokuzuncu yüzyılın sonunda bir nevi (ikinci) doğaya dönüşmüştür. Atonaliteye geçiş ise müzikal özenin malzemenin sınırlamalarından kurtulduğu ve onun üzerinde rasyonel bir egemenlik kurduğu bir süreçtir. Yine de, atonalitenin mutlak özgürlüğü “zorunlu” bir ilerlemeyle, rasyonel anlamda daha etkin olan on iki ses tekniğine yerini bırakmıştır. On iki ton müziğinde “malzeme” (yani ikinci “doğa”), kısa bir serbest atonalite süreci ardından bir kez daha özne üzerinde egemen olmuştur. Özne, sistemin rasyonelliği yoluyla müzik üzerinde egemenlik kurar, ancak bizzat rasyonel sistemin kendisine boyun eğmeye mahkûmdur. On iki ton tekniği gerçekten de özneyi ortadan kaldırır (Adorno, 2003, s. 83). Adorno’nun *Yeni Müziğin Felsefesi*’ndeki “Ciddi ve estetik anlamda başarılı müzik, yenilikçi ve ilerici” yaklaşımı –ki bu noktada yakın bir Hegel takipçisi olduğu söylenebilir (Geuss, 2003, s. 66) ve tarihsel-estetik bağlamda yeni teknikler üreten “ilerici” müziği, politik bağlamda da “ilerici” olan müzikle özdeşleştirmesi; ilerici ve yenilikçi olmayan müziğiye, estetik anlamda olduğu gibi politik anlamda da gerici bulması önemlidir. Örneğin Schoenberg, Berg ve Webern “ilerici”, gerçek “yeni” müziğin temsilcileri olarak gösterilirken, Igor Stravinsky “neo-klasisizm”in temsilcisi ve muhafazakâr olarak tanımlanır. Adorno’ya göre Schoenberg ile Stravinsky arasında hiçbir uzlaşma mümkün olamaz ve ortak bir hiçbir nokta bulunamaz (Adorno, 2003, s. 87).

Tonalitedeki belirli seslerin mevcut iktidarını reddeden on iki ton tekniği ve atonal uygulamalar, söz konusu ses hiyerarşisini ortadan kaldırmada önemli bir oynar. Bu noktada modernizmin çerçevesi içinde bulunan avangard kavramını ayrı bir yere koymak gereklidir. Çünkü avangard kural yaratma eğiliminde değilken, genel bir çerçeve olan modernizm, avangardın getirdiği ve yaratma ortamına kattığı yeni gereçleri kullanım kurallarını belirler. Gelenekten, birikimden, kısacası kültürel depodan ötede, “yenilikçi olmazdan önceki yepyeni olma hâli, diye de tanımlanabilir belki” (Batur, 1995, s. 24). Modernizm de yenilikçi olma taraftardır ancak başladığı noktadan kurallara varma eğilimindedir; ancak bu kurallara gitme durumu, bir tür Klasisizm’e varma anlamında değildir, daha ötede, yeni çağın yeni estetiğinin kuramsallaşma evrelerinde bir sistematik olmak dışında bir ülküsü yoktur. Avangard ve modernist olma durumunda belirebilen ardışıklık, Schoenberg, Berg ve Webern’in atonal dönemlerindeki biraz da el yordamıyla ton olgusunu belirsizleştirme çabasıyla besteledikleri eserlerde ortaya koydukları yeni bulguları daha sonra kurallaştırma gereğini duymaları ve on iki ton tekniğini buldukları yeni ve sınırsız bir ses ortamını dizginlemek, bir düzene yerleştirmek amacıyla sabitlemelerinde görülebilir (Özkişi & Dündar, 2016). Fonksiyonel tonal örgütlenmeyi kırmak adına, atonal uygulamalar yerine ya da yanı sıra, on iki ton tekniğinin geliştirilmesine duyulan ihtiyaçta, konvansiyonel yani tonal ya da modal bir ses örgütlenmesi yoluyla müzik yapma

yönünde öğrenim görmüş, ses dünyası bu doğrultuda biçimlenmiş bireyin (besteci), yapıtı üretirken, ses malzemesini içinde buluna geldiği ve öğrenimini aldığı (bir nevi “edinilmiş akıl”) örgütlenme biçimlerine yönelmesini önlemek de söz konusudur. Böylece, besteciyi, ses örgütlenme sürecinde, tonal ya da modal, kısaca geleneksel bir yönelime “kaymaktan” da kurtaracaktır bu teknik.

20. yüzyıl modernizminin etkisiyle, sanatların, –hepsi olmasa bile en azından önemli bir parçasının– soyutlamaya doğru kayması dikkat çekicidir (Röthel, 1961, s. 32). (Ekspresyonizmin, modernizmin diğer yönelimlerinde olduğu gibi ve onlarla birlikte soyuta olan eğilimi paylaşmasına (ve örneğin İtalyan Fütürizmi ve Rus Konstruktivizmi gibi dinamik ve insanlığı harekete geçirmeye çalışmasına) rağmen, onlar gibi çağdaş yaşamın hızını ve makineleşmesini olumlu biçimde karşılamak ve bir anlamda kutsamak yerine, endişeyle tepki gösterdiği dikkatten kaçmamalıdır.) Ekspresyonizm, daha çok nesneden soyuta geçişi oluşturan duygusal safhadır. Bu olgu en rahat 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 motivik öğeler hâline gelir; at ve binici lirik bir yaya indirgenir ve böylece soyutlama geliştirilir (Behr, Fanning & Jarman, 1993, s. 165). Ancak müzik, en başından soyutlamaya dayandığından, böylesi net, edebi olarak betimlenebilen örnekler sunabilmek, bir müzik metni/müzikal kompozisyon için (özellikle de çalgısal formlar söz konusu olduğunda) zordur. Bunun yerine, bestecinin politik duruşu, müzikal dinamiklerin yeni ve alışılmadık kullanımlarından kaynaklanan rahatsız edicilik; tonalitenin yerine konulmak üzere geliştirilen yeni kompozisyonel teknikler dikkate alınır. Empresyonizmde, sık sık askıda bırakılmasına ya da yetersiz olmasına karşın tonalite her zaman yadsınmaz, oysa tutarlı biçimde tonal olmayan Ekspresyonizm, geleneğin ses malzemesi bakımından reddi noktasında önemli bir fark taşır. Fransız Empresyonist müziğinde, disonans içinde olmakla beraber (Debussy’nin Pelleas et Melisande’sindeki gibi) şeffaf dokuların yumuşattığı armonik bir buluş söz konusudur; oysa Ekspresyonizmde ağır, yoğun dokular, genellikle yüksek dinamikler ve dinamik alandaki aşırı zıtlıklar vardır (Özkişi & Dündar, 2016) ve Ekspresyonist müzikte yoğunluk ve gürlük belirleyici unsurlardandır. Ekspresyonistlere göre, artık ortak bir müzikal dil güvencesi ortadan kalkmıştır; hem biçim hem de armoni birer bireysel mücadele konuları hâline gelmiştir. Tüm bu farklılıklarla birlikte, Schoenberg’in Style and Idea’sında işaret ettiği gibi, ortaya koyduğu tonal tutarsızlık açısından Empresyonizmin, Ekspresyonizmi mümkün kılmaya yardımcı olduğu ve Ekspresyonizmin karakteristik bir özelliği olan “uyumsuzluğun özgür bırakılmasını” kolaylaştırdığı da unutmamalıdır.

Erken yirminci yüzyıl modernizminin pek çok akımı köklerini primitif kültürlerde ararken, Ekspresyonizm, malzemelerini ele almak için teknik ya da mantıklı süreçler yerine psikolojik dürtülere dayandırması ile de özgündür. Yüzeysel taklitler daha derin olan anlamı araştırma ihtiyaçlarına cevap vermediğinden, gerçekçiliği ve

doğacılığı da reddetmişlerdir (Crawford, 1993, s. 80). Ekspresyonizmde hümanizme karşı var olan eğilim, tartma, test etme, eşitleme, formüle dökme gibi mantıksal işlemleri reddeder; onun yerine bireyin biçim ve tutarlılık üzerine bilinçsiz ve sezgisel anlayışındaki bütünlüğe inanır. Oysa bahsi geçen ve reddedilen uygulamaların büyük kısmını kapsayan “yeni” müzik, özellikle de iki ton ve sonrasında gelen total serializm, çok sıkı bir müzikal örgütlenmeyi koşutlar ve yapıtı olabildiğince kapalı (performans sanatlarının -her yeni icrada- değişim unsurunu resim, heykel gibi diğer klasik sanatlardan daha fazla barındırması, yani yapıtın açıklığının her zaman baki olması –manyetik banta kaydedilerek kapatılmış yapıtları değil, canlı performans dayananları göz önünde bulundurmak kaydıyla) kılmaya çalışır. Ancak on iki ton ve total serializmdeki, Ekspresyonizmin doğasına pek de uygun düşmeyen bu önceden belirlenmişlik, sıkı örgütlenme ve –olabildiğince– kapalılıkla birlikte, tonalitedeki belirli seslerin diğerlerine hiyerarşisine başkaldırı ve geleneğin radikal biçimde reddi ile net bir iktidar karşıtlığı söz konusudur. Bu açıdan Ekspresyonizm, müzikli sahne yapıtlarında (örneğin müzik tiyatrosu ve operada dekor, kostüm, ışık, karakterler, libretto gibi ek unsurlardan ötürü) salt müzikal –özellikle edebi metin içermeyen, çalgısal– türlere oranla, daha belirgin biçimde gözlenebilir.

Otoriteye –ya da geleneğe– karşı isyan, yabancılaşıma ve kaygı, Ekspresyonizmi meydana getiren önemli unsurlardandır. Hızlı sanayileşme, kentleşme ve gittikçe hızlanan teknolojik gelişmelerle birlikte insan ruhu, duyguları ve hayal gücünün taleplerinin göz ardı edildiğini ve maddeci değerler uğruna bastırıldığını düşünen Ekspresyonist sanatçılar, temelde bu konulara odaklanırlar ve sosyalist tandanslıdırlar. 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 konservatuari açmayı ayrıntılarıyla planlaması; Habsburg rejiminin 1918’deki çöküşünün ardından Avusturya Sosyalist 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 gibi nedenlerle söz konusu besteciler sosyalist düşünceye yakın bulunarak, ideolojik açıdan da Ekspresyonist olarak tanımlanırlar.

II. Viyana Okulu bestecileri –diğer Ekspresyonistler gibi, psikanaliz sembol ve yöntemlerini kullanmış, Freud’un teorileri ve psikanalizle yapıtlarında bağlar kurmuşlardır. Cinsiyetler arasındaki ilişkilere dair sıkıntılar ve kadın psikolojisi ve cinselliği üzerine düşünölmeye ve bu konular sanat yapıtlarına dâhil edilmeye başlanmıştır. Schoenberg’in Erwartung’u, Berg’in Wozzeck’i ve Lulu’su gibi birçok opera, cinsiyete karşı yeni yaklaşımlar geliştirmeye önem vermişlerdir. Wilhelm Worringer’a göre tedirginlik ve korku zamanlarında insan, dış dünyanın başlıca korkularını ve sorunlu olgularını kontrol etmek ve onların üstesinden gelmek için

sanatsal üretiminde duygusal çarpıklıklara ve sonrasında da soyutlamalara başvurur: Bu tip bir yaratma, aklın müdahalesi olmaksızın içgüdüsel gereklilik içerir ve insanın dıştaki karışıklıktan kalamı bulabilmesinin tek yoludur (Worringer, 1953, s. 47). 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. Çarpıtma ve gariplik, anlamı yoğun bir şekilde hissedilmesine rağmen gizli kalması gereken psikolojik hâllerin anlatılmasında önemli bir rol oynar.

Ekspresyonizm 19. yüzyıl programlı müzik yöneliminin sonunu işaret eder: Ekspresyonist müziğin kişisel ve psikolojik içeriği için lineer bir program ya da bir anlatıcı gereği yoktur. Ekspresyonistler, geleneksel biçimsel kısıtlamalarını sorgularlar ancak bu Ekspresyonist müziğin kesin bir şekilde biçimden yoksun olması anlamına gelmez. Biçim geleneksel normlara uygun düşmek ve analitik olarak çözümlenebilmek zorunda değildir: Schoenberg kişinin “biçimi hissetme” durumundan söz eder; bu da bireyin “teorileri bir kenara bırakıp kendini hayal gücüne bırakmasına” izin verir (Schoenberg, 1911, s. 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 basmakalıpları ve resimlerdeki keskin ve çıkıntılı çizgilerle yansıtılana benzer modern bir huzursuzluk veya yabancılaşma etkisi yaratır. İçsel yaşamda denge eksikliği ve tutarsızlık söz konusu olduğundan, melodik, ritmik ve diğer unsurlarda –sahne, kostüm, dekor gibi - simetriden kaçınılır. Aynı şekilde edebi tekrar ve periyodik yapı da zamanın ruhunu yansıtmadığı için reddedilir. Schoenberg bu asimetrik melodik biçimi “müzikal nesir” (*musical prose*) olarak adlandırır. Kontrapuan ve eş zamanlılığın ekspresyonizmin özelliklerinden olduğu düşünülür: Kontrapuntal yazı, besteciye aynı anda çok ve çeşitli bilinç seviyelerini ifade etme olanağı sunar. Schoenberg ve Berg’in eserlerindeki kontrapuntal tabakalaşma sıklıkla psikolojik tabakalaşmayı temsil eder (Crawford, 1993, s. 80). Ekspresyonist ya da büyük çerçevede modernist “yeni müzikte” tonalitenin ve fonksiyonel armonik örgütlenmenin terk edildiği kompozisyonlar, 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, s. 55). Bu kısa soluklu yapıtların kavramsal çerçevesi ise, gelişen teknoloji ve kentleşme ile gündelik yaşam pratiklerinin değişmesi ve hayatın eskisinden çok daha hızlı akması dolayısıyla müzikal tüketim pratiklerinin benzer oranda değişmesiyle de açıklanabilir.

Ekspresyonist müzikte ritim, modern yaşamın hem içsel hem de dışsal süreksizliğini yansıtan, beklenmedik asimetri ile nitelenir. Eserlerinde saplantı derecesinde tekrar edilen ritmik motifler, motorik ritimler, gerilim yaratmanın yanı sıra biçimi de etkiler (özellikle forma/biçime dair “kesit” ögesi bakımından). Ekspresyonist olarak anılan bestecilerin



yapıtlarında, eş zamanlılığa ulaşma ihtiyacının yoğun dokulara yol açmasına karşın, geç 19. yüzyıl müziğinin özelliği olan melodik ve armonik dolgu, burada söz konusu değildir. Süslemelerin kullanılmaması, Ekspresyonizmin ilk yılları boyunca (Schoenberg’in de arkadaşı olan) Viyanalı mimar Adolf Loos’un işaret ettiği yeni işlevsel sadeliğe tekabül eder. Müzikal doku fazlasıyla kopuk olabilir, çünkü tahmin edilemeyen duygusal dürtüler sıklıkla sessel (özellikle motifler ve dizileri) ve ritmik değişikliklere neden olur.

Yeni çalgısal tekniklerin (flutter-tongue –flütte dilin titreşimiyle oluşturulan ses efekti–, glisando, yay tahtasıyla ve köprü eşliğinde ses üretme gibi) kapsamlı kullanımı da dikkat çekici bir yeniliktir. Tonal ustalık Ekspresyonist müzik için artık bir hedef olmasa da “tını” (konvansiyonel tabirle, renk) Ekspresyonist araçlar için son derece önemlidir. Yeni akustik efektler, bu uygulamaları transandantal bir alan içine genişletir (Crawford, 1993, s. 18). İnsan sesinin tekrar vurgulanması ve özellikle Sprechstimme gibi yeni vokal tekniklerin geliştirilmesi, Ekspresyonist bestecilerin hümanist kaygıları göz önünde bulundurulduğunda gayet anlaşılırdır (Dunsby, 1992, s. 6). Yeni vokal tekniklerin tınısal olasılıkları zenginleştirmesinin yanı sıra, dinleyiciyle şok edici derecede doğrudan iletişim sağlayan, konuşmayla şarkı söyleme arasında bir yerde duran Sprechstimme de dönemin en önemli uygulamalarındandır ve opera türünün sürekliliğinde önemli yere sahiptir. Operanın bütüncül bir sanat yapısı (*gesamtkunstwerk*) olup, müzikle çeşitli sanat disiplinlerini de barındırıyor olması, opera ve modernizm ilişkisinin kurulmasını ve modernist unsurların ele alınmasını (diğer salt müzikal biçim ve türlere oranla) kolaylaştırır. Özellikle edebi metne (libretto) sahip olmasına karşın, modernizme ilişkin tartışmalarda operadan nadiren söz edilmesi ve böyle bir tartışmanın yeterince oluşmaması dikkat çekicidir. Bu durum, büyük ölçüde, modernizmin, sanatta “yeni” biçimsel ve kavramsal oluşumları önermesi fakat operanın piyasa koşullarına, mesleki yapılara ve kurumlara sıkı sıkıya bağımlı olması nedeniyle köklü biçimsel yeniliklere diğer sanatsal ve kültürel biçimlerden daha dirençli olmasından kaynaklanır. Ayrıca opera sanatının geleneğinden taşıdığı ve modernizmle birlikte bile bağlarını çok fazla seyreletmediği Avrupa aristokrasisi ve burjuvazisiyle ilişkisi de bu noktada önemli bir diğer sebeptir: Geleneksel opera dinleyicisinin büyük kısmını bu sınıflara mensup kişiler oluşturma gelmiştir ve bu kitlenin, opera sanatındaki yenilik arayışlarına ve “yeni” operalara sıcak bakmayacağı düşüncesi hüküm sürer; böylece kurum olarak opera, finansal bakımdan bağımlı olduğu söz konusu tüketiciye ihtiyaç duyar. Tüm bu sebeplerle birlikte, 20. yüzyılın ikinci yarısına dek müzik kuramcıları ve operacıların, operanın, modernist sanat akımları altında yer bulmasını, diğer sanat disiplinlerine mensup sanatçı ve kuramcılardan daha az tercih ettiği görülür. Fakat zamanla operanın, sadece müzik disiplinini değil, aynı zamanda modernizm tartışmasının, bağlı oldukları akademik çevrelerce yapıla geldiği mimari, plastik sanatlar ve edebiyatı da bünyesinde barındıran “bütüncül” bir tür olmasının fark edilmesi ve 20. yüzyılla birlikte opera sanatında, diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi biçimsel ve kavramsal açıdan yeni

ve önemli değişiklikler meydana gelmesiyle, opera ve modernizm tartışmaları da yeni bir boyut kazanır. Operaya modernizm çerçevesinden bakmak, 20. yüzyıl ve sonrası operaların toplumsal, siyasal ve kültürel bağlamları içerisinde, tüm gönderme ve alt metinlerinin doğru biçimde okunmasının yanı sıra, yeni tartışmalara imkân vermesi ve böylece opera türünün devamlılığını sağlaması bakımından da önem taşır.

Sıklıkla Romantizmin en son ve aşırı hâli olarak görülebilse de 20. yüzyılın doğa ve toplumsal değerlerden sancılı kopuşlarını yansıtan Ekspresyonizm, kuşkusuz erken modernizmin bir parçasıdır (Crawford, 1993, s. 21). Romantik sanatçı içsel hayatın en güzel dakikaları üzerinde yoğunlaşmışken, Ekspresyonist sanatçı onun daha çok çirkin ve rahatsız edici yüzünü doğruca ifade etme zorunluluğu altında hisseder. Romantik besteciler müzikal formu ve tonal armoninin sınırlarını genişletmiştir, buna karşın Ekspresyonistler, geleneksel (genellikle burjuvaziye ait bir yaşam dilidir kastedilen) bir yaşam dilini temsil eden bu uzlaşmacı ve olumlayıcı kavramları param parça etme eğilimindedirler. Ekspresyonistlere göre, artık ortak bir müzikal dil güvencesi ortadan kalkmıştır; hem biçim hem de armoni birer bireysel mücadele konuları hâline gelmiştir. Pek çok yönden Ekspresyonizm bir biçimden ziyade bir tutum gibi görünüyor. Adorno'nun (2002, s. 619) Ekspresyonist müzik tartışmasındaki ifadesi bu noktada dikkate değer: “*Ausdrucksmusik* kavramını 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.”

Received: March 22, 2017

Revision received: May 24, 2017

Accepted: June 10, 2017

OnlineFirst: July 28, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

[tjs.istanbul.edu.tr/en](http://tjs.istanbul.edu.tr/en)

DOI 10.16917/iusosyoloji.331331 • June 2017 • 37(1)

*Extended Abstract*

# Expressionism and Music: A “New Music” Approach and Musical Modernism in the First Half of the 20th Century around the Second Viennese School

Z. Gülçin Özkişi<sup>1</sup>  
Yıldız Teknik Üniversitesi

## Abstract

Consciousness, which is included in trends under the scope of modernism, is less prominent in music than in other art disciplines. Either finding the trends under the heading of modernism, together with the common ideal of modernism, first by what distinguishes them from one another in terms of their artistic forms of production and attitudes and to an excessive degree through music as well as the plastic arts and literature-based developments, or classifying composers and their works in the framework of these trends (explaining the literary of structural and stylistic elements related to it or through a language that belongs to other disciplines by escaping the environment of music's own distinctly abstract language) is more complex than in other art disciplines. Since its beginning as an art discipline directed towards “abstraction”, music's housing of the element related to a small number of different disciplines apart from stage performance and in particular its instrumental forms that consist of pure sound and time (in that it doesn't particularly contain literary text; i.e., it consists of only rhythm and sound elements), has made it difficult for these trends to be included. Because of this and similar special-to-itself technical conditions, modernism in music began to be experienced and understood a little later than in other artistic trends. And when the subject is the relationship of Expressionism and music, together with the difficulty of describing Expressionist elements in terms of form, some general and special stylistic qualities with common structures become available. As such, some general observations can be made regarding Expressionism's stylistic appearances in a variety of musical elements, and these also relate to the Expressionist features in paintings and literature.

## Keywords

Expressionism • Modernism • New music • 12-tone scale • The Second Viennese School

1 Z. Gülçin Özkişi (Assoc. Prof.), Department of Music and Performing Arts, Faculty of Art and Design, Yıldız Technical University, Davutpaşa Campus, Esenler, Istanbul 34220 Turkey. Email: [gulcinozkisi@gmail.com](mailto:gulcinozkisi@gmail.com)



In debates on modernism and music, the affinity between the Frankfurt School (especially T. Adorno) and the composers of the Second Viennese School (Arnold Schoenberg, Alban Berg, and Anton Webern) is remarkable. Modernism in music has often been described by these composers through their 12-tone techniques (dodecaphonic serialism). The Second Viennese School composers are associated with Expressionism for reasons such as their compositional orientations (i.e., the strategies they've developed towards traditional/tonal organization), political stances, and historical parallelisms. Generally, expressionism in music can be defined through the abandonment of tonal organization in the 1920s.

The 12-tone technique is at the forefront of modernism in music because its serialism is a subset of all the conventional qualities and historical accumulations of music. On the other hand, 12-tone music does not entirely reject conventional references; it has chosen tonality and tonal organization to be the target first dismembered and dealt with. Twelve-tone techniques and atonal applications reject the hierarchical tonal relations of sounds. That disciplines in the arts usually turn towards abstractions through the influence of 20<sup>th</sup>-century modernism is remarkable. The emotional phase constituting the transition from object to abstract can be described as Expressionism. This phenomenon is perceived most comfortably in the visual arts. However, as music has been based on abstraction from its very beginning, presenting such clear, literary illustrations is difficult for musical compositions, especially when mentioning instrumental forms. Instead, factors should be considered such as the composer's political stance, the uproar caused by using new and unusual musical dynamics, and the innovative compositional techniques that have been developed to replace tonality.

Alienation, anxiety, and rebellion against tradition and power are important elements in Expressionism. Like other Expressionists, the composers of the Second Viennese School have used the symbols and methods of psychoanalysis, establishing links between their works with Freud's theories and psychoanalyses. Concerns about the relationship of gender with women's psychology and sexuality have begun being considered, and these issues are then included in artwork. Many operas such as Schoenberg's *Erwartung* and Berg's *Wozzeck* and *Lulu* have been committed to developing new approaches to gender. Expressionism points to the end of the 19th century's tendency toward pre-planned music. No need exists for a program or conductor in the personal and psychological content of expressionist music. Expressionists question traditional formal constraints, but this does not mean that Expressionist Music is completely lacking in form. Its form does not have to conform to traditional norms or be analytically "solvable." Schoenberg's unpredictable and ever-changing forms have been likened to Freud's free association in psychoanalysis and how it had changed the previous procedures of hypnosis. Long intervals and tempo in music create a contemporary unrest or alienation effect. Because of the lack of equilibrium or consistency in the internal movement, symmetry is avoided in melody, rhythm, and other elements such as costume and decor. Likewise lyrical repetition and rhythmic structure are rejected because they do not reflect

the spirit of time. Schoenberg calls this asymmetrical melodic form “musical prose.” Counterpoint and concurrency are considered as features of expression. Contrapuntal compositions offer the possibility of expressing many levels of consciousness within the same composition. In expressionist or modernist new music, compositions are short pieces due to their fragmented constructions. This athenatic structure and musical irregularity make it difficult to establish long-standing musical structures. The conceptual framework of these short-lived works can be explained through changes in technology, urbanization, and the evolving and accelerating practices of everyday life. The rhythm in expressionist music is characterized by unexpected asymmetry, reflecting both the internal and external discontinuity of modern life. In addition to expressionists’ creation of rhythmic motifs, motoric rhythms, and tension in obsessively deceptive works, they also affect the form, especially in terms of the form’s “sections.” Repeated rhythmic motifs and motor rhythms in expressionists’ works influence the form as well as create tension, especially in the context of a form’s section. In the works of expressionist composers, the need to achieve synchrony leads to the formation of dense textures. Musical ornamentations are not used, and this tendency resembles the functional simplicity in modern architecture. The music’s texture may be excessively disconnected, as unpredictable emotional upsets often cause vocal and rhythmic changes. The comprehensive use of new instrumental techniques has also been a remarkable innovation. The re-emphasis of the human voice and development of new vocal techniques, especially *Sprechstimme*, become clear when one considers the humanist concerns of Expressionist composers. *Sprechstimme*, standing somewhere between singing and talking, is also one of the most important applications of the era and has an important place in the continuity of the genre of opera. The fact that opera is a holistic work of art (*Gesamtkunstwerk*), as well as being music and a variety of artistic disciplines, makes relating opera to expressionism and modernism easier. In discussions on opera, even with its particularly lyrical libretto, the fact that modernism has rarely been mentioned and such discussions occur insufficiently is worth mentioning. This is largely because opera, being heavily dependent on market conditions, professional structures, and institutions, is more resistant to radical formal innovations than other artistic and cultural forms. In addition, the connection opera carries within its traditions to the European aristocracy and bourgeoisie, which even modernism has been unable to dilute much, is another important factor on this point. Looking at the opera from the framework of modernism is important not only to properly read all the references and sub-texts within the social, political, and cultural contexts of the 20<sup>th</sup>-century and post-20<sup>th</sup> century opera, but also for being able to open new discussions on opera and thus the opportunity for its continuance. Although Expressionism has often been seen as the final extreme form of Romanticism, Expressionism is a part of early Modernism, which reflects the painful breaks from nature and the social values of the 20th century.

### Kaynakça/References

- Adorno, T. W. (2003). *Philosophy of modern music*. London, UK: Athlone Press.
- Adorno, T. W., Leppert, R. D., & Gillespie, S. H. (2002). *Essays on music*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Batur, E. (Ed.). (1997). *Modernizmin serüveni: Bir temel metinler seçkisi 1840-1990*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Behr, S., Fanning, D., & Jarman, D. (1993). *Expressionism reassessed*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Crawford, J. C., & Crawford, D. L. (1993). *Expressionism in twentieth-century music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Dunsby, J. (1992). *Schoenberg, Pierrot lunaire*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Eagleton, T. (1986). *Against the grain essays 1975-1985*. London, UK: Verso.
- Geuss, R. (2003). Adorno ve Berg (B. O. Doğan, Çev.). *Sanat Dünyamız*, 36, 281–298.
- Özen, Z. (2004). *Sinema ve modernizm* (Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Özkişi, Z. G. & Dündar, E. (2016). Farklı modernist eğilimler: Empresyonist ve ekspresyonist yaklaşımlar çerçevesinde müzik ve modernizm. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(2), <http://dx.doi.org/10.17494/ogusbd.87504>
- Roethel, H. K. (1961). *Kandinsky: The road to abstraction, Blaue Reiter, Sergi Kataloğu*. London, UK: Marlborough.
- Sarup, M. (1997). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. Ankara: Ark Yayınları.
- Schoenberg, A., Kandinsky, W., Hahl-Fontaine, J., & Crawford, J. C. (1984). *Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky: Letters, pictures, and documents*. London, UK: Faber & Faber.
- Soykan, Ö. N., Keskin, F. & Dellaloğlu, B. F. (2003). Adorno ve yapıtı. *Cogito*, 36, 37–64.
- Şaylan, G. (1999). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Yayınları.
- Tuncay, B. (1992). Modernlik olarak sosyalizm ve postmodernizm. *Birikim*, 34, 57–64. <http://dx.doi.org/10.1501/0001594>
- Webern, A. (1963). *The path to the new music*. London, UK: Universal.
- Worringer, W. (1953). *Abstraction and empathy*. New York, NY: International Universities Press.