



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

**Estetiğin Temel Kavramları Üzerinden Müzik Varlığının
Çözümlemesi**

Doktora Tezi

Hasan Hüseyin Albayrak

Mart 2024



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

**Estetiğin Temel Kavramları Üzerinden Müzik Varlığının
Çözümlemesi**

Doktora Tezi

Hasan Hüseyin Albayrak

Danışman

Prof. Dr. Mehmet Oktay Taftalı

Mart 2024

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Hasan Hüseyin Albayrak tarafından hazırlanan "Estetiğin Temel Kavramları Üzerinden Müzik Varlığının Çözümlemesi" başlıklı bu Doktora Tezi, Felsefe Anabilim Dalı'nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Mehmet Oktay Taftalı
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Uğur Ekren
İstanbul Üniversitesi

Doç. Dr. Yaylagül Ceran Karataş
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. Gamze Keskin
Kırklareli Üniversitesi

Doç. Dr. Deniz Tunçer
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 04 /03 / 2024

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığımda yazılan bu tezin İsnad yazım ve kaynak gösterme kılavuzunda belirtilen kurallara uygun olarak yapılandırıldığı ve bu kılavuzun İsnad kaynak gösterme standartlarının bu tezde tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza

Prof. Dr. Mehmet Oktay Taftalı

Etik İlkeler Sadakat Beyanı

Hazırladığım bu tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

İmza

Hasan Hüseyin Albayrak

ÖZET

Estetiğin Temel Kavramları Üzerinden Müzik Varlığının Çözümlemesi

Albayrak, Hasan Hüseyin

Doktora Tezi, Felsefe Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Mehmet Oktay Taftalı

Mart 2024

Müzikal eserlerin herhangi bir anlamının olup olmadığı sorusu felsefe tarihinde kendine yer bulmuş bir sorudur. İlk bakışta epistemolojik gibi görünen bu sorunun, ontolojik bir ayağı da vardır. Çünkü öncelikli olarak müzik varlığının ne olduğunun çözümü gerekir. Bir sanat türü olarak müzik, felsefenin bir alt disiplini olan estetik alanının çalışma konusudur. Her estetik olay bir obje-süje bağlılığına dayandığından ve monizme düşmemek adına müzik üzerine yapılan araştırmaların ne obje merkezli ne de süje merkezli olmaması tercih edilebilir.

Estetik tarihinde müzik söz konusu olduğunda, öncelikli olarak süjenin araştırılmasına ağırlık verilse de bu çalışma kasıtlı bir biçimde araştırmasına estetik objenin kendisinden başlayarak, integral bir iddia geliştirmeyi hedeflemektedir. Bu iddia kapsamında kendisine başvurulmuş filozoflar tez için birer amaç değildir. Tezde merkezi konumda olmayan bu filozoflara tezin kurulmasında fayda sağlayacakları için başvurulmuştur. Tez kapsamında geliştirilmesi hedeflenen integral iddia, bir estetik obje olarak müzikal eserlerin diyalektik bir ilişki içinde hem objektif hem de subjektif boyutlarının olduğunu savunmaktadır. Devamıyla müzikal eserlerin ilgi kurduğu estetik süjelerin kendi içlerinde objektif temellerden yükselen subjektif bir yapıya, diyalektik bir boyuta sahip oldukları gösterilmeye çalışılacaktır. Estetik süje ile estetik objenin parçaları olarak oluşturduğu bütünün, canlı bir yapıda olduğundan hareketle, söz konusu canlı yapıyı estetik obje ile etkileşime giren süjelerin zaman ve mekân kategorilerinin dönüşümü üzerinde tecrübe edebilecekleri savunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Estetik, Obje, Süje, Ontoloji.

ABSTRACT

Analysis of Musical Existence through the Basic Concepts of Aesthetics

Albayrak, Hasan Hüseyin

Ph. D. Thesis, Department of Philosophy

Supervisor: Prof. Dr. Mehmet Oktay Taftalı

March 2024

The question of whether music has any meaning is a question which has been discussed throughout the history of philosophy. This question, which seems epistemological at first glance, also has an ontological aspect. First of all, it is necessary to analyze what the musical existence is. Music, as a form of art, is the subject of study in the field of aesthetics, which is a sub-discipline of philosophy. Since every aesthetic process is based on object-subject relation, and in order to avoid being monistic, research on music should be better neither object nor subject centered.

Although in the history of aesthetics, philosophers put primarily emphasis on researching the subject when it comes to music, this study aims to develop an integral claim by starting its research from the aesthetic object itself. Within the scope of this claim, the philosophers referenced in this work are not an end for the thesis. These philosophers, who are not given a central position in the thesis, were consulted because they would be useful in constructing the thesis. The integral claim aimed to be developed and argued is that musical works, as aesthetic objects, have both objective and subjective structures in a dialectical relationship. The aesthetic subjects that musical works relate to also have a subjective structure that has objective roots. It will be argued upon the premise that the whole formed by the aesthetic subject and the aesthetic object as its parts is a living structure. And thus the aesthetic subjects who interact with the aesthetic object can experience this living structure by experiencing the transformation of time and space categories.

Keywords: Music, Aesthetics, Object, Subject, Ontology

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1: (a) Basit sesin, (b) müzik sesinin, (c) gürültünün osiloskoptaki görüntüsü.	13
Şekil 2: Bir müzik parçasının hamparsum notası ve modern nota ile yazılışı.....	25
Şekil 3: La bemol majör ve Si minör (doğal) dizisi	42
Şekil 4: Do Majör akoru.....	43
Şekil 5: Phineas P. Gage'in kendisini yaralayan demiri tutarken fotoğrafı ve kafatasına dair görseller	103

İçindekiler

TEZ JÜRİSİ ONAYI	i
BEYANLAR	iii
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
ÖNSÖZ	xii
I.KISIM: MÜZİK ESTETİĞİ	1
1. ESTETİK OBJE ÇÖZÜMLEMESİ	1
1.1 Müzik Estetiğinin Kuruluşuna Tarihsel Bir Bakış	1
1.2 Objektif Yapı: Müzik Teorisi ve Müzikal Yazı	10
1.2.1 Ses, Ritim, Melodi ve Armoni Üzerine	10
1.2.2 Dil ve Müzikal Yazı İlişkisi	18
1.2.3 Müzikal Yazının Önemi ve Kolektif Bilinci Oluşturması	23
1.3 Eduard Hanslick Özelinde Müzik Estetiğine Obje Merkezli Yaklaşımın İlk Adımları	29
1.4 Müzik, Ses ve Doğa	52
1.5 Ontolojik Zemin: Zihinde Kurulan Bir Obje Olarak Müzik	59
1.5.1 Nicolai Hartmann ve Roman Ingarden Ekseninde Estetik Obje Olarak Müzik Varlığının Ontolojik Çözümlemesi	59
1.5.2 Müzikte Zaman, Mekân ve Yaşamsallık (Vitalite)	67
1.5.3 Müzikal Eserin Ontolojisini Anlamaya Yönelik Bir Dayanak: Oyun Kavramı	78
Birinci Bölümün Özeti	85

2. MÜZİKAL ESER BAKIMINDAN ESTETİK SÜJE ÇÖZÜMLEMESİ	93
2.1 Müzikalite Bağlamında Subjektivist-Psikolojist Estetiğe Kısa Bakış	93
2.1.1 Psikolojist Estetik İçin Temel Kavramlar: Duyusal Süreç, Algı ve Bilinç	98
2.2 Subjektif Yapı: İcra ve Algılama	108
2.2.1 Her İcranın Yeni Bir Yorum Olması Üzerine	108
2.2.1.1 İcra ve Kayıt Bağıntısı	111
2.2.2 Algılamanın Objektif Zeminde Temellenen Subjektif Yapısı	114
2.3 Hermeneutiğin Katkısı: Müzik Estetiğine Dair Kurucu Hermeneutik Kavramlar	119
2.3.1 Objeyi Anlamanın Başlangıcı Olarak Ön yargılar, Yeniden İnşa ve Entegrasyon	119
2.3.2 Estetik Bir Obje Olarak Müzik Eserini Anlama ve Müzikal Anlamada Kültürün Rolü.....	125
2.3.3 Estetik Tecrübenin Çevresinde Şekillendiği Bir Merkez: Yaşantı ve Müzikal Yaşantı.....	134
2.3.4 Müzik Estetiği Açısından Soru-Cevap Hermeneutiği ...	141
2.3.5 Helezonik İlerlemeyi Temsil Eden Hermeneutik Daire Kavramı ve Müzik.....	147
İkinci Bölümün Özeti	154
II.KISIM: MÜZİKAL VARLIĞIN ÇÖZÜMLENMESİ	164
3. MÜZİKAL VARLIĞIN ÇÖZÜMLENMESİNE GİRİŞ: MÜZİĞİ ALGILAMA VE YORUMLAMAYA DAİR	164

3.1	Yönteme Dair	164
3.2	Müzikal Anlam ve Biçim İlgisi	169
3.3	Müzikte Her Anlamanın Bir Tür Yorumlama Olması	175
Üçüncü Bölümün Özeti		181
4.	SONUÇ.....	186
4.1	Sonuca Dair Bazı Öneriler ve Cevaplanmayı Bekleyen Sorular	194
BİBLİYOGRAFYA		197
MÜZİK TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ		197
DİNLEME ÖNERİLERİ 		199
İZLEME ÖNERİLERİ		201
KAVRAMLAR ve ADLAR DİZİNİ.....		202
KAYNAKÇA		207

ÖNSÖZ

Okunulan her metnin bilmeye dair serüvene katkıda bulunduğu söylenilebilir. Elinizdeki çalışma bir tez olduğu için referanslar ve kaynakça barındırıyor. Fakat genel olarak hangi kaynakların temel yapı taşları olduğundan, karşılaşılan zorluklardan ve sürecin kendisinden bahsetmek hem çalışmanın nasıl ilerlediğini anlamak açısından hem de gelecek çalışmalara yön göstermesi açısından faydalı olabilir. Burhanettin Tatar'ın *Müzikte Anlam Sorunu*¹ adlı makalesinin bu teze dair ilk problem tohumlarını attığı söylenebilir. Bu makale hem problematik olarak hem de müzikal varlığın aslında ne olduğuna dair bir araştırmaya sevk edici niteliktedir. Tatar'ın başka bir çalışması olan *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*² adlı kitabının "Müzik Hermenötiği"³ bölümü de konuyu geniş bir perspektiften ele alarak konuya dair mevcut problemlerin tasnif edilmesine olanak tanımaktadır. Müzik üzerine sorulan sorulara cevap vermede hermeneutiğin katkısı, günümüzde artık evrensellik iddiasını sürdüremeyen pozitivizmin sadece madde dünyası için geçerli bir paradigma olarak sınırlarının belirlenmesiyle, sosyal bilimlerin yeni bir gerçeklik kazanmasıyla bağlantılıdır.⁴ Bu bağlamda temel kitaplardan biri olan *Hakikat ve Yöntem*'in birinci cildinin "Sanat Tecrübesinden Doğan Bir Şey Olarak Hakikat Sorunu"⁵ ile başlaması tezde hermeneutik durağına uğramayı meşrulaştıran nedenlerden biridir. Gerçi İsmail Tunalı da *Estetik*⁶ adlı kitabında

¹ Burhanettin Tatar, "Müzikte Anlam Sorunu", *İslâm Araştırmaları Dergisi* 22 (2009).

² Burhanettin Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik* (İstanbul: İsam Yayınları, 2020).

³ Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, 171–193.

⁴ F. Beylü Dikeçligil, *Ontolojiyi Hatırlamak* (Konya: Çizgi Kitabevi, 2017), 7–9.

⁵ İlgili kısım için bkz. Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem 1. Cilt*, çev. Hüsamettin Arslan - İsmail Yavuzcan (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2008).

⁶ İsmail Tunalı, *Estetik* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2018).

alımlama estetiği ve obje anlayışı başlığının altında Gadamer ve hermeneutiğin katkısı adlı bir bölüm yazmıştır.⁷ Bu kitabın ilk baskısının 1979 yılında yapıldığı düşünülürse hermeneutiği estetiğin altında ele almak yeni bir yaklaşım değildir. Bahsi geçen kaynakların mevcudiyeti tez için gerekli zemini oluşturmayı mümkün kılarken bu kaynakların ana dilimizde yazılmış olması, oluşturulacak zeminin daha kolay bir biçimde kurulmasını sağlamıştır. Çünkü yabancı dildeki kaynaklar temel alınarak çalışıldığında, bu kaynaklar Türkçeye çevrilmiş olsa bile çeşitli problemler karşılaşmak mümkündür. Örneğin çalışmalarım esnasında Wilhelm Worringer'ın *Abstraktion und Einfühlung* adlı tezinin çevirisi olarak ilk başta *Soyutlama ve Duyumsama*⁸ adlı kitabı satın aldım. Fakat Worringer'ın tezini anlayabilmek için aynı kitabın başka bir çevirisine rastlamam gerekti. İsmail Tunalı kitabın adını *Soyutlama ve Özdeşleyim*⁹ olarak çevirmişti. Daha kitabın adını okur okumaz zihnimdeki bazı problemler çözülmüştü. Türkçede özdeşleyim, duygudaşlık, empati gibi çeşitli şekillerde karşılanan sübjektivist-psikolojist estetiğin temel kavramlarından biri olan "Einfühlung"un duyumsama terimi ile karşılanması, yeni bir kavramla karşılaşıyor muyum gibi düşünüp bütün bir tezi anlamama engel olmuştu. Yoksa kavramla daha önce de karşılaşmıştım. Ayrıca teknik olarak, tezde kullandığım kavramları referans olarak aldığım kaynaklarda nasıl kullanıldılarsa o şekilde aktarmaya çalıştım. Referans olarak aldığım kavramı Türkçeye çevirmem gerektiği noktalarda da kavramı tam olarak karşılayamama ihtimalimin olduğunu ya da okuyucunun anlamada problem çekebileceğini düşündüğüm durumlarda kavramın orijinalini aldığım kaynaktaki şekliyle parantez içerisinde italik olarak verdim. Tezde

⁷ Tunalı, *Estetik*, 174–182.

⁸ Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Duyumsama*, çev. Özkan Eroğlu (İstanbul: Tekhne Yayınları, 2017).

⁹ Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, çev. İsmail Tunalı (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2017).

kullanılan temel kaynaklardan bir diğeri ise İsmail Tunalı'nın *İntegral Bir Estetik Olarak Ontolojik Estetik*¹⁰ adlı makalesidir. İsmail Tunalı'nın başka çalışmaları da bu teze kaynak oluşturmaktadır. Kendisinin kitaplarına da bu tezde atıf yaptım. Fakat ilk defa 1957 yılında yayımlanan anılan makale, elinizdeki tezin iddiası kapsamındaki temel dayanaklardan biri olmasının yanı sıra, kanaatimce hala çözülmeyi bekleyen bazı problemleri içinde barındırmaktadır. Lakin bahsi geçen makalenin bu tez için önemi, ilk cümlesi olan: "Her estetik olay, bir süje-obje bağılılığına dayanır."¹¹ ifadesiyle anlaşılabilir. Dolayısıyla bu makale de tezin ayaklarından biridir. Çünkü iddiası kapsamında bir estetik olay olan müziği obje-süje bağılılığı üzerinden ele almaktadır. Tez danışmanım Oktay Taftalı'nın da hocası olması nedeniyle aslında İsmail Tunalı'nın ikinci kuşak öğrencisi sayılabilirim. Hem söz konusu makaleden hem de İsmail Tunalı'nın diğer kitaplarından fazlaca yararlandığım için cümlelerimde İsmail Tunalı'dan esintiler hissedilebilir. Hatta ben bile bir keresinde: "Bu cümleye neden referans vermemişim?" diyerek günlerce elimdeki Tunalı hocanın kitaplarını karıştırmış ve onun kitaplarından çıkardığım not fişlerimi tekrar gözden geçirmiştım. Uzunca bir araştırmanın ardından cümleye direkt olarak Tunalı hocayı referans gösteremeyeceğimi, fakat onun sayesinde böyle bir cümle kurabildiğimi anladım. Kendisiyle hiç tanışmamış olsam da kitapları vasıtasıyla onunla düşünsel bir ilişki kurduğum söylenebilir. Söz konusu cümle bana ait olsa da İsmail Tunalı ile kurmuş olduğum düşünsel ilişki, o cümlemin yazılmasını sağlamıştır. Elinizdeki tezin yazılmasını da öncelikli olarak danışman hocam Oktay Taftalı, Tez İzleme Komitesi üyeleri olan Uğur Ekren ve Yaylagül Ceran Karataş'ın titiz okumaları, katkıları, yönlendirmeleri ile Cumhuriyet'ten günümüze kurulan ve geliştirilen Türkçe felsefe literatürünü oluşturanlarla, tüm hocalarımla ve

¹⁰ İsmail Tunalı, "İntegral Bir Estetik Olarak Ontolojik Estetik", *Felsefe Arkivi* 3/3 (1957).

¹¹ Tunalı, "İntegral Bir Estetik Olarak Ontolojik Estetik", 155.

dostlarımla kurduğum düşünsel ilişki sağlamıştır. Her birine ayrı ayrı, kelimelerle ifade edemeyeceğim kadar büyük bir teşekkür borçluyum.

I.KISIM: MÜZİK ESTETİĞİ

1. ESTETİK OBJE ÇÖZÜMLEMESİ

1.1 Müzik Estetiğinin Kuruluşuna Tarihsel Bir Bakış

Bağımsız bir felsefe disiplini olarak ancak on sekizinci yüzyılın ortalarında A. Baumgarten tarafından kurulan estetik, İsmail Tunalı'ya göre daha ilk çağda Aristoteles gibi bir düşünürün eliyle kurulmuş olsaydı, günümüzde bulunduğu konumdan daha farklı bir yerde olurdu. Fakat Aristoteles, *Poetika*'sında kurmaya çalıştığı sanat ontolojisini sistemli bir biçimde oluşturamamıştır.¹² Bu durum, Baumgarten'dan önce de estetiğe dair çalışmaların yapıldığını fakat sistemli bir bütüne ulaşılamadığını göstermektedir. O nedenle Baumgarten öncesi çalışmalar anakronizme düşmemek adına, güzellik öğretisi kavramıyla dile getirilebilir. Elinizdeki çalışmanın hipotezi kapsamında, benzeri bir durumun müzik estetiği için de söz konusu olduğunu söylemek mümkündür.

Müzik estetiği müziğin doğası, müzikte uyum, güzellik ve güzelliğin yaratılması veya beğenilmesi ile ilgilenen bir felsefe dalıdır. Bu dal ilk olarak ritmik ve armonik yapının matematiksel ve kozmolojik boyutunu

¹² Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2017), 8.

araştırmaktaydı. Araştırmaların odağı 18. yüzyılda müzik dinleme deneyimine ve insanın bu deneyimden aldığı zevk hakkındaki sorulara yöneldi. Fakat 18. yüzyılda müzik, estetik teori alanının o kadar dışında gözüküyordu ki William Hogarth'ın *Güzelliğin Analizi*¹³ (*The Analysis of Beauty*¹⁴) adlı incelemesinde müzikten neredeyse hiç bahsedilmiyordu. Ancak yüzyılın sonlarına doğru müzik diğer sanatlardan ayrılmaya başladı. 18. yüzyılın sonlarında Avrupa'da yeni bir estetik anlayışı ortaya çıkmıştır. Artık sanat duyulur dünyanın taklidi olmaktan öte, aşkın bir gerçekliğin bilgisine ulaşma yolu olarak algılanmaktaydı. Bu tutum değişikliği, müziğin diğer sanatlar arasındaki konumunu belirlemek bakımından önem taşımaktadır. Bu dönemde Romantik filozoflar müziğin mutlak doğasından dolayı onun üstünlüğünü ilan etmişlerdir. Erken modern dönemde, zaman zaman dinlemenin hazzı öne çıkarılırken, Romantik filozoflar müziğin değerinin öncelikli olarak hedonik değil bilişsel olduğunu vurgulayarak çitayı başka bir aşamaya taşımışlardır. Bu görüş uyarınca eğer müzik, sıradan algı dünyası ile değil aşkın bir gerçeklikle ilgileniyorsa, dil müziği etkili bir şekilde tanımlamakta başarısız olacaktır. Romantik filozofların, eleştirmenlerin ve müzisyenlerin yazılarında çeşitli biçimlerde ortaya çıkan kelimelerle ifade edilemezlik tezi, kabaca bu şekilde tanımlanabilir. Bu görüş müziğin ne anlama geldiğini ya da neyi ifade ettiğini isimlendirecek kelimelere sahip olmadığımız gibi zayıf bir iddiadan ziyade, onları muhtemelen bulamayacağımıza dair daha güçlü bir iddiaya yöneliktir. Söz konusu tez Arthur Schopenhauer tarafından derli toplu bir biçimde sunulmuştur. Besteci Felix Mendelssohn (1809-1847) da 15 Ekim 1842'de Marc-André Souchay'a gönderdiği mektupta "Sevdiğim bir müzik

¹³ William Hogarth, *Güzelliğin Analizi, Zevk konusunda değişip duran fikirleri tespit etmek amacıyla kaleme alınmıştır.*, çev. Atilla Erol (İstanbul: Janus Yayıncılık, 2020).

¹⁴ William Hogarth, *The Analysis of Beauty, Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste* (Londra: Printed by J. Reeves for the author, 1753).

parçasının bana ifade ettiği düşünceler kelimelere dökülemeyecek kadar belirsiz değil, tam tersine fazlasıyla kesindir.” diyerek kelimelerle ifade edilemezlik tezinin formülasyonunu vermiştir.¹⁵

19. yüzyılın başından itibaren enstrümantal müzik, müziğin diğer sanatlar arasındaki yerini anlamının anahtarı olarak görüldü. Bu bağlamda idealist felsefe de müzik estetiğine katkıda bulundu. Özellikle müziğin zamansal doğası idealist felsefenin ilgi alanına girmektedir. Örneğin Hegel’e göre müzik, mekânsal uzanımı tamamen terk ederek yalnızca zamanla gelişir. Hegel’in ritim ve uyumun bir sentezi olarak düşündüğü melodi, müziğin en yüksek tezahürü ve tam anlamıyla sanatsal buluşların alanıdır.¹⁶ Bu konuda Schelling’in düşünceleri de benzerlik teşkil eder. Sanat felsefesini 1802 ile 1805 arasında verdiği derslerde geliştiren Schelling’in düşünceleri, ölümünden sonra 1859’da yayımlanmıştır. Burada Schelling müzikte ritim, armoni ve melodiyi birbirinden ayırır. Ritmin müzikte müzikal, armoninin resimsel, melodinin ise heykelsi olduğunu iddia eder. Yani Schelling ritmin ve müziğin zamansal boyutunun temel bir öneme sahip olduğuna inanmaktadır.¹⁷ 19. yüzyılda bazı besteciler ve eleştirmenler müziğin fikirleri, görüntüleri, duyguları ve hatta bütün bir edebi olay örgüsünü ifade etmesi gerektiğini ve ifade edebileceğini savunuyorlardı. Biçimci yaklaşımın yükselişinin de bu bakış açısının değişiminin sonucu olduğu söylenebilir. Bu yüzyılda müziğin bir içeriği olduğunu düşünen filozoflar bile artık dilin ya da resimlerin modellendiği bir anlam sınırını yeterli görmemektedir. Arthur Schopenhaur (1788-1860) da bu eğilime dair bir örnek olarak gösterilebilir. Çünkü Arthur Schopenhauer müzik ve metafizik arasında bir örtüşme ya da doğrudan bir bağlantı

¹⁵ Enrico Fubini, *History of Music Aesthetics* (Londra: Macmillan, 1990), 307.

¹⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics, Lectures on Fine Art - Vol 2* (Oxford: Clarendon Press, 1975), Part III, Section III, Chapter II, 2.c.

¹⁷ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *The Philosophy of Art*, çev. Douglas W. Stott (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), Madde 79.

kurmuştur. Fakat romantik hareket enstrümantal müziğin belirli duygu ve durumları temsil etme kapasitesini kabul etmesine rağmen Schopenhauer'ı desteklememiştir. Metafizikle örtüşen müzik Schopenhauer'ın felsefi sisteminde merkezi bir pozisyona sahiptir. Schopenhauer çeşitli sanatları temsil ettikleri fikirler bakımından derecelendirir. Basit fiziksel fikirlerle ilgilendiği için mimari hiyerarşinin en altında bulunurken, insani durumları ve mücadeleleri temsil ettiği için trajedi en üst pozisyonda bulunur. Bu sanatlar hiyerarşisinde müzik trajediden bile üstün bir konumdadır. Çünkü Schopenhauer'a göre müzik herhangi bir şeyi değil, dünyanın kendisini temsil eder. Müzik ve dünya aynı metafizik prensibin ifadesidir.¹⁸ Müziğin özü ise armonide değil, melodidedir.¹⁹ Müzikte matematiğin rolü de antik çağlardan beri üzerinde durulan bir konudur. Fakat 19. yüzyılın ortalarından itibaren araştırmacılar müzik ve insani bilimler arasındaki ilişkiyi de ele almaya başladılar. Bu tutum değişikliğinin nedeni olarak ise Charles Darwin'in araştırmalarının doğurduğu etki gösterilebilir. Darwin'in evrim anlayışında doğal seçim ve cinsel seçim olmak üzere temel iki süreç mevcuttur. Darwin cinsel seçim sürecinde müziğin etkisinin de olduğunu öne sürüyordu. Örneğin o, kuş ötüşünün amacını cinsel seçim üzerinden kur yapmak olarak tanımlamıştır.²⁰ Müzik üzerine felsefi düşüncelerini kaleme almış olan bir diğer kişi batılı besteci Richard Wagner'dir. Wagner ilk kez 1854 yılında Arthur Schopenhauer'ın yazılarıyla karşılaşmıştı. Wagner'in dünya görüşü üzerinde belirleyici ve doğrudan bir etki yaratan bu çalışmalar, onun müzik prodüksiyonu ve teorik çalışmaları üzerinde etkili olmuştur.

¹⁸ Arthur Schopenhauer, *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*, çev. A. Onur Aktaş (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2020), 52. Bölüm.

¹⁹ Arthur Schopenhauer, *Parerga and Paralipomena, Short Philosophical Essays*, çev. E. F. J. Payne (Oxford, New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 2000), Madde 219.

²⁰ Stanford Encyclopedia of Philosophy, "History of Western Philosophy of Music: since 1800" (Erişim 18 Kasım 2023).

Schopenhauer'ın müziğin sanatlar arasındaki yerini net bir şekilde ele alan ilk filozof olarak tanımlayan Wagner, bir müzikal çalışmanın altına çok çeşitli metinler yerleştirilse bile müzikal çalışmanın karakterinden hiçbir şey kaybetmeyeceğini iddia eder.²¹ Müziğin kökenine ilişkin Darwin'in ileri sürdüğü görüşten başka, benzer bir açıklama Herbert Spencer (1820-1903) tarafından savunulmuştur. Spencer'a göre herhangi bir duygunun hareket üretmesi fizyolojik bir prensiptir. Harekete dair ses yolu tercih edildiğinde, duygular seslendirmelerle sonuçlanır. Bu bağlamda Spencer'a göre vokal müzik, tutkunun doğal dilinin idealleştirilmesidir. Müziğin kökenine dair bu görüş, duyguları ifade eden seslerin aynı anda birden fazla ses üretememesinden dolayı, armoniden ziyade melodiye yönelir. Fakat Spencer müziğin kökenine dair bu açıklamasının müziğin değerine ilişkin genel bir teori olarak alınmaması gerektiğini vurgulamıştır.²² Daha önce bahsedilen müziğin temsili işlevine Eduard Hanslick ve biçimci akım karşı çıkmıştır. Bu durum estetikçileri iki rakip gruba ayırır: bir tarafta müzikte güzelin biçim ve formda olduğunu vurgulayan Hanslick gibi biçimciler, öte tarafta ise müzikal formu diğer sanatsal amaçlara yönelik bir araç olarak gören Wagner gibi biçim karşıtları vardır.²³ Eduard Hanslick'in bu tezde de değinilecek *Müzikte Güzel Üzerine*²⁴ adlı incelemesi değinilen ikilem bakımından müzik estetiği tarihinde etkili bir konumdadır. Bu incelemenin biçimciliğin temel ilkelerinin kısa bir formülasyonu olduğu söylenebilir. Kitap ilk bölümünde “duygu estetiği” olarak adlandırdığı şeye karşı bir dizi argümanla başlayarak, müziğin duyguları temsil edemeyeceğini, müzik çeşitli duygular uyandırır da bunun estetik beğeni ile alakasız olduğunu iddia eder. Hanslick'in tezine göre: müziğin

²¹ Stanford Encyclopedia of Philosophy, “History of Western Philosophy of Music: since 1800” (Erişim 18 Kasım 2023).

²² Herbert Spencer, “The Origin Of Music”, *Mind* 15/60 (1890), 466–467.

²³ Tomás McAuley vd. (ed.), *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, Oxford handbooks (New York NY: Oxford University Press, 2021), 220.

²⁴ Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, çev. Gustav Cohen (Londra: Novello, 1891).

tek içeriği, onun biçimi olduğu için, takdir edilmesi gereken, duyuları harekete geçirmekten ziyade müziğin zihinsel olarak harekete geçirici etkisidir. 19. yüzyılda yaşayan bir başka filozof Friedrich Nietzsche'nin müziğe dair görüşleri Schopenhauer'ın etkisini taşıyan ve Wagner'e ithaf edilen *Tragedyanın Doğuşu*²⁵ adlı ilk kitabında ortaya konmuştur. Kitap dünyayı Apolloncu ya da Dionysoscü olmak üzere iki eğilim ya da ilke arasına bölünmüş bir biçimde tanımlamaktadır.

20. yüzyılın başlarında T. S. Eliot, Arnold Schönberg gibi bazı modernist yazarlar ve besteciler, müziğin hiçbir şeyi temsil etmediğine, özünde saf olduğuna ve kendisinin ötesinde hiçbir şeye gönderme yapmadığına inanıyordu. Albert Schweitzer gibi bu görüşe muhalif olanlar da vardı. Modernistler ile onlara karşıt olanlar arasındaki bu tartışma yeni bir tartışma değildi. 19. yüzyılda cereyan eden müziğin özerkliğine ilişkin tartışmanın devamıydı. Müziğin özerkliğine dair modernist fikri savunanlar arasında 20. yüzyıl bestecilerinden Igor Stravinsky de vardır. Stravinsky dinleyicilerin sıklıkla müzikte anlam aramasına rağmen, bunların müzik deneyimine dair dikkat dağıtıcı unsurlar olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre biçim her şeydir, anlamlar hakkında hiçbir şey söylenemez.²⁶ Felsefi bir yöntem olarak fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl (1859-1938) müziği yalnızca gözlemlerinde bir araç olarak kullanmıştır. Buna örnek olarak bir melodiyi algılama deneyimi aracılığıyla, zaman bilincinin analizini yapması gösterilebilir.²⁷ Fakat daha sonra başka filozoflar müziğe dair sistematik araştırmalar yapmak için fenomenolojiyi bir yöntem olarak benimsediler. Buna örnek olarak Polonyalı filozof Roman Ingarden (1893-1970) gösterilebilir. Metodolojik

²⁵ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2022).

²⁶ Igor Stravinsky – Robert Craft, *Expositions and Developments* (Berkeley: University of California Press, 1981), 113-120.

²⁷ İlgili çalışma için bkz. Edmund Husserl, *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time*, çev. John B. Brough (Dordrecht, Hollanda: Kluwer Academic Publishers, 1991).

olarak betimleyici bir yaklaşımı benimseyen Ingarden, müzik ontolojisine ilişkin ilk sistematik araştırmalardan birini gerçekleştirmek amacıyla fenomenolojik yaklaşımı benimsemiştir.²⁸ 20. yüzyılda müzik felsefesi üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında Ludwig Wittgenstein (1889-1951) da müzik, dil ve kültür üzerine yaptėı çalışmalarla alana katkıda bulunmuştur. Wittgenstein'ın ölümünden sonra yayımlanan geç dönem felsefi görüşleri, karakteristik olarak sistematik olmasa da müziğin  ne ıktėı estetik meselelere dair yaklaşımlar içerir. Wittgenstein alışılagelmiş yaklaşımın tam tersine, bazen dilin işleyişine ışık tutmak amacıyla müzikle analogiler kurar.²⁹ Müzik ve dil üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında görülecek tek isim Wittgenstein değildir. Bu 20. yüzyılda yinelenen bir düşüncedir. Müziği bir sembol sistemi olarak değerlendirme girişimi ve bununla bağlantılı olarak müzik ile dil arasındaki benzerlik ve farklılıklara dair bir ilgi mevcuttur. Susanne Langer (1895-1985) de bu yönde çaba göstermiş ve müziğin duygusal yaşamla bağlantılı olduğu fikrini reddetmiştir. Müzik ne duygulara dair bir uyarana ne de duyguların bir belirtisidir. Aksine onların sembolüdür. Müzik duygusal bir içeriğe sahipse de buna sembolik olarak sahiptir.³⁰ Aynı yüzyılda müzik sosyolojisinin ve Marksist toplumsal eleştirinin gelişimiyle müzik yapmanın sosyo-politik doğasına da bir ilgi doğuyordu,  rneğin Theodor W. Adorno (1903-1969) bu yaklaşıma ait isimlerden biridir. Arnold Schonberg'in  ğrencisi Alban Berg ile çalışmış eğitimli bir müzisyen ve aktif besteci olan Adorno'nun teknik müzikolojik gözlemleri ve nitelik yönünden yoğun bir yazımı vardır. Frankfurt Okulu'nun bir  yesi olarak Adorno'nun bakış açısının, genel kapsam bakımından Marksist olduğu söylenebilir. Adorno,

²⁸ Roman Ingarden, *Work of Music and the Problem of Its Identity* (Londra, UK: Palgrave Macmillan, 1986), 1.

²⁹ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, ev. G. E. M. Anscombe (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2000), Madde 527.

³⁰ Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key, A Study of the Symbolism of Reason, Rite and Art* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1957, 1993 Printing), 176.

sanatın, toplumsal bir veri olduğunu belirtmeye çalışmış ve sanatın toplumsal eleştiri aracı olması ile de ilgilenmiştir. Onun çalışmalarındaki merkezi temanın, estetik bir nesne olarak sanat eserinin özerkliği ile toplumsal işlevi arasındaki gerilim olduğu iddia edilebilir.³¹ Bir başka filozof Nelson Goodman'ın (1906-1998) müzik felsefesine katkıları, hem Langer ve Ernst Cassirer (1874-1945) tarafından örneklenen ve halihazırda yerleşik bir hal almış semboller teorisinin bir ürünüdür hem de analitik sanat felsefesinin gelişiminde temel bir noktadır. Goodman'e göre bir notasyonun işlevini yerine getirebilmesi için belirli sözdizimsel (*syntactic*) ve anlamsal (*semantic*) gereksinimleri karşılaması gerekir. Bir icra, ancak ve ancak notasına uygunsa o eserin örneği olarak kabul edilir. Bir müzik eseri de o notaya uygun icralar sınıfından başka bir şey değildir.³² Leonard B. Meyer de müziğin sözdizimsel özellikleriyle ilgilenmiştir. Meyer, müzikal duyguların müziğin sözdizimsel özelliklerine bağlı olduğunu iddia ederek bunu anlamlandırmaya çalışır. O, kendi teorisinin müziğin anlam ve değeri problemine dair görünüşte zıt olan iki çözümü uzlaştırabildiğini iddia etmektedir. Bunlar hem biçim merkezli hem de duygu merkezli görüşlerdir. Meyer, müzik dinlenirken müziğe dair beklentinin bilinçliyse duygusal değil entelektüel olacağını söyler. Fakat beklenti çoğu dinleyicide olduğu gibi bilinçsiz bir beklentiye, o zaman hayal kırıklığı duygusal bir tepkiye yol açar.³³ Müzikal güzellik konusuna pek önem vermemesine rağmen, analitik felsefe de 1970'lerde Peter Kivy'nin çalışmalarıyla başlayarak müzik estetiğine katkıda bulunmuştur. Kivy, *Özgünlükler: Müzikal Performans Üzerine Felsefi Düşünceler* (*Authenticities: Philosophical Reflections on*

³¹ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory, Philosophy of Modern Music* (Londra: Athlone, 2003), 250.

³² Nelson Goodman, *Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: Hackett, 2008), Bölüm 4.

³³ Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago, Londra: University of Chicago Press, 1956), 38-40.

Musical Performance)³⁴ adlı çalışmasıyla müziğin özgün performanslarının doğası hakkındaki tartışmalara katkıda bulunup müzikte duygusal ifadenin doğası hakkındaki tartışmalara ilham veren kuramcılardan sayılabilir. Aynı ekole ait olarak gösterilebilecek bir başka çalışma, müzik ontolojisine dair analitik yaklaşımları nihai olarak reddetse de Lydia Goehr'un 1992'de yayımlanan müzik eseri kavramının kökenini inceleyen ve bu kavramın Batı müziği tarihinde nispeten yakın zamanda ortaya çıktığını savunduğu *Müzikal Eserlerin Hayali Müzesi* (*The Imaginary Museum of Musical Works*)³⁵ adlı kitabıdır.

Bu bölümde araştırmamıza konu olacak bazı kuramcıları ve onların çalışmalarını kronolojik biçimde bir girizgâh olarak tanıtmayı umduk. Müzik estetiği söz konusu olduğunda ismi burada zikredilmeyen başka yazarlar ve onların çalışmaları da mevcuttur. Fakat buradaki amacımız konuya giriş yapmadan önce, müzik estetiği alanında özellikle 1800'lü yıllardan sonra yaşanmış olan gelişmeleri kuş bakışı bir biçimde özetleyerek anlatmaktır.

³⁴ Peter Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca, USA: Cornell University Press, 1998).

³⁵ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works, An Essay in the Philosophy of Music* (New York: Oxford University Press, 1992).

1.2 Objektif Yapı: Müzik Teorisi ve Müzikal Yazı

1.2.1 Ses, Ritim, Melodi ve Armoni Üzerine

Estetiğin temel kavramlarından destek alarak müzik varlığını çözümlemeyi amaçlayan bu tezin izleyeceği yola dair bir taslak çizmek hem gelebilecek sorulara önceden cevap vermesi, hem de anlamayı kolaylaştırması açısından faydalı olacaktır. Estetiğe dair bir çözümlemeyi obje merkezli ya da süje merkezli olmak üzere, iki farklı merkezden yapmak mümkündür. Müziğe dair çözümlemelerde de bu iki merkez söz konusu edilebilir. Estetik tarihine kronolojik olarak bakılırsa, süje merkezli yaklaşım obje merkezli yaklaşımdan öncedir. Ancak bu çalışma, integral bir iddia geliştirmek amacıyla olduğu için, işe obje merkezli yaklaşımla başlamaktadır. Öte yandan, tezde kendisine başvurulmuş filozoflar tezin kurulmasına fayda sağlamalarına rağmen merkezi bir konumda değildirler. Çünkü buradaki filozofları merkezi bir pozisyona yerleştirecek herhangi bir çalışma, ayrıca kendi başına tez olabilecek bir potansiyele sahiptir. Örneğin; müzik estetiğine obje merkezli yaklaşımın ilk temsilcisi olan Eduard Hanslick üzerine yapılan tartışmalar hâlâ devam etmekte, güncelliğini korumaktadır.³⁶ Bu bağlamda düşünüldüğünde elinizdeki tez, Hanslick çalışmalarına da katkıda bulunabilir. Fakat amacı bu değildir. Hanslick'in bu tez için önemi ve bu tezde yer almasının nedeni, müzikal kompozisyonu estetik obje olarak ele alan ilk kişi olması, hatta bunu fenomenoloji okulunun

³⁶ Nicole Grimes vd. (ed.), *Rethinking Hanslick* (Rochester, NY, Woodbridge, Suffolk: University of Rochester Press Boydell & Brewer Limited, 2013).

kurulmasından önce yapmasıdır. Müzikal kompozisyon estetik bir obje olarak ele alınacaksa, ilk olarak sübjektiviteden bağımsız bir araştırma yapmak gerekiyor. Öznenin meseleye dahil olması daha sonraki bir süreçtir. Fakat özne meseleye dahil olduğunda ister istemez bir anlam problemi ile karşılaşılacaktır. Bu bağlamda integral bir yaklaşıma sahip olan bu tez, salt estetik obje karşısında süjenin konumlanışını da ele aldığı için, devamında süjeyi ilgilendiren anlam problemine dair bir iddiayı da barındırmaktadır.

Müziğin tanımı, zamana, kültüre ve mekâna göre değişmekle birlikte, insanlar müziğin ses içerdiği dahası bir ses varlığı olduğu konusunda hemfikirdir. Böylece ses üzerine konuşmaya başlarken onun iki özelliği ele alınabilir. İlki, sesin perdesinin adı (*pitch of sound*) olan tizliği (*highness*) ya da pestliği (*lowness*); ikincisi ise sesin dinamik düzeyi olan yüksekliği (*loudness*) ya da alçaklığıdır (*softness*). Besteciler müzikal çalışmalarını düzenlerken, genellikle perde ve perdelerin dinamik seviyelerindeki (şiddetindeki) değişiklikleri kullanırlar.³⁷ Müzik söz konusu olduğunda ilk akla gelen kavramın genellikle ses olması anlaşılabilir bir şeydir. Ancak ses ile sessizlik bir bütün olarak müziğe hizmet ederken, sessizlik genellikle göz ardı edilmekte, ses kavramına yoğunlaşmaktadır. Fakat bu genel yaklaşım sessizliğin müzik için önemsiz olduğu ya da sestten daha az önemli olduğu anlamına gelmemektedir. Müzik için ses ne derecede önemliyse, sessizlik de aynı derecede önemlidir. Ses, hareket eden bir cismin oluşturduğu titreşimlerin uygun bir ortamda işitme organına gelerek algılanması şeklinde tanımlanmaktadır. *Büyük Türkçe Sözlük*'e bakıldığında müziğin: "1. Duygu ve düşünceleri sesle ifade etme sanatı. 2. Vezinli, düzenli sesler ilmi"³⁸ olduğu görülebilir. Müziği oluşturan fiziksel öğeler

³⁷ Jean Ferris, *Music, The Art of Listening* (Boston, Mass., Londra: McGraw-Hill, 2008), 5.

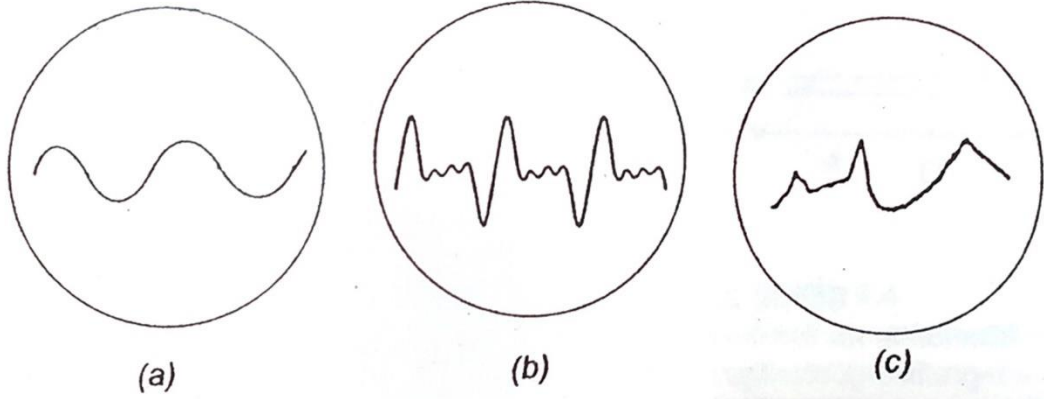
³⁸ D. Mehmet Doğan, *Büyük Türkçe Sözlük, Türkçe, Osmanlıca, Yabancı Dillerden Türkçeye Geçen ve En Çok Kullanılan Kelimeler* (Ankara: Ülke Yayın Ltd. Sti, 1994), 795.

melodi, ritim, söz ve armonidir. Fakat müziğin kültürel ve tinsel bir boyutu da vardır. Eren Tamer bu boyutu şöyle açıklamaktadır:

Elimizde bulunan müzik terimi, her kültürde farklı şeyleri anlatabilir ancak müzik ediminin kendisi her kültürde aynı şekilde var olmaktadır. İnsan maddi bir malzeme olan sesi alarak ona tinsel varlık tabakasından pay verir ve ortaya bir ürün çıkarır. Bu eylem, çeşitli farklılıklarına rağmen kültürlerin ortak özelliği arasında sayılabilir. Ancak ürünün ortaya çıkış sürecinde sese eklenen tinsel varlık, insanın kültürel tarihinin bir yansıması gibi adeta, ondan ayrı düşünölemeyen unsurları, ortak öğeleri barındırmaktadır. İşte kültürel tarih göz önüne alındığında, bu tinsel varlık tabakasının müzik oluşturmada bir diyalektik sürece işaret ettiğı iddia edilebilir.³⁹

Her ses fizik bilimi vasıtası ile tanımlanabilir. Fakat her ses müzik için elverişli değildir. Elektriksel işaretlerin zamana bağılı değişimlerini, dalga şeklini, frekanslarını ve genliğini ölçmeye yarayan bir ölçüm cihazı olan osiloskop, ses dalgalarının görüntülenmesinde de ve tanımlanmasında da kullanılabilir.

³⁹ Eren Tamer, *Müzik ve Doğaçlama İlişkisi: Zaman ve Kültür Bağlamında Diyalektik Bir Çözümleme* (İstanbul: İstanbul Medeniyet Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2022), 1.



Şekil 1: (a) Basit sesin, (b) müzik sesinin, (c) gürültünün osiloskoptaki görüntüsü.⁴⁰

Bir sesin zar zor duyulabilen az ya da çok sayıda armonikleri (overtones) vardır. Katı bir yasayla belirlenen bu armoniklerin (doğuşkanların) sıralamaları keyfi değil ve gökkuşağının renk serisi kadar değişmezdir. Armonikler teorik olarak sonsuza uzansa da, pratikte sınırlı oldukları varsayılır. Bu iyi bir şeydir çünkü duyulabilirliğin üst sınırına kadar mümkün olan tüm armoniklerin eşlik ettiği bir ton karakterini kaybeder ve müzikal amaçlara hizmet etmez.⁴¹ Lakin sesler müzik söz konusu olduğunda basit bir titreşimden fazlasıdır. Çünkü seslerin tinsel etkileri vardır. Aynı titreşimler bazı insanları, hatta bazı diğer canlıları çok etkilerken, başkalarını hiç etkilemez. Bu durum sesin basit bir titreşimden fazlası olduğunun göstergesidir. Öteki türlü ya titreşimlerin ya da kişilerin algılayıcı sinirlerinin farklı olması gerekirdi. Kişilerin kendilerine tanıdık gelen vurgulardan etkilenmesinin sebebi de budur. Türk'ün etkilenmesi için Türk ezgileri, İtalyan'ın etkilenmesi için ise

⁴⁰ Ayhan Zeren, *Müzik Fiziği* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2018), 13.

⁴¹ Paul Hindemith, *The Craft of Musical Composition, Vol. 1: Theoretical Part*, çev. Arthur Mendel (Londra: Schott, 1949), 16.

İtalyan ezgileri gereklidir. İnsanların sinirleri, tını onları hazırladığı ölçüde müziğe uygundur.⁴² Müzik teorisine ait bir diğer kavram da ritimdir. İnsanbilimsel araştırmalar referans alınır, ritim ezgiden de armoniden de önce gelmektedir. Ritimli bir bağırış ya da dans şiirin de atasıdır. Ritim, dinleyen kişiyi fizyolojik bir içe dönüklükle kendi derinine daldırır. Teorik müzik yasaları dışsal ya da maddesel olsalar da ritme saygı duymalı; nefes alışlara, nabız atışlarına ve vücudun karanlık bitkisel yaşamına bağlı olarak organize edilmelidir.⁴³ Ritmik yapı hem canlıların doğal devinimlerinde hem de çalışma sırasında oluşmaktadır.⁴⁴ Müzik söz konusu olduğunda ise ritim, müziğin zamansal yönü ya da müzikal kompozisyonda zamanın nasıl geçtiğidir. Müzikal bir parça dinlendiğinde, eşit aralıklı atımlar işaretlenerek ritim vasıtasıyla zamanı korumaya dair bir eğilime girilir. Eşit aralıklı atımlar vuruş olarak adlandırılır ve çeşitli ritmik sürelerin temelini oluşturur. Vuruşun hızına ise tempo adı verilir ve genellikle *Adagio* (yavaş), *Andante* (orta), *Allegro* (hızlı) gibi İtalyanca yazılan yaklaşık terimlerle belirtilir. Daha kesin bir tempo ölçümü ise metronom ile sağlanır. Metronom bir dakikadaki vuruş sayısıdır.⁴⁵ Ritim, vuruş gibi şeyler müzisyenlerin zamanı organize etme yollarıdır. Müzikal seslerde ritim her zaman mevcuttur.⁴⁶ Müzikte uzun ve kısa seslerin düzenlenmesi ritimle ilgilidir. Müzik durağan olmadığı ve zamanda sürekli hareket ettiği için, müziğin yapı malzemelerinin veya öğelerinin temellerinden biri olan ritim her zaman vardır. İnsanlar ritmi çeşitli şekilde “içlerinde”

⁴² Jean-Jacques Rousseau, *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, çev. Ömer Albayrak (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), 69–70.

⁴³ Christopher Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, çev. Mehmet H. Doğan (İstanbul: Payel Yayınevi, 1988), 278.

⁴⁴ Georg Lukács, *Estetik III*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Payel Yayınevi, 2001), 86.

⁴⁵ Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music* (New York: W.W. Norton, 1997), 17–18.

⁴⁶ Bonnie C. Wade, *Thinking Musically, Experiencing Music, Expressing Culture* (New York, N.Y., Oxford: Oxford University Press, 2004), 56.

hissederler ve buna hem fiziksel hem de duygusal olarak tepki verirler. Müziği “ses sanatı” olarak değil, “zaman sanatı” olarak tanımlayan bazı çalışmalar bile mevcuttur. ⁴⁷ Ritimler, tempolar ve vuruşlar müzikte sesler ile aynı derecede işlev ve öneme sahiptir, bunlar müziği oluşturan ana unsurlardır. Dolayısıyla bu tarz bir anlayışı da doğru olarak nitelendirmek mümkündür.⁴⁸ Fakat söz konusu tanımlama başka bir araştırma konusudur. Müzikte bir sesin süresi göreceli terimlerle ifade edilir. Örneğin yarım nota, çeyrek notanın iki katı uzunluğunda tutulur. Fakat yarım nota ya da çeyrek notanın süresinin belirlenmesi kompozisyonun icra edildiği hıza ya da tempoya bağlıdır. Müzikte sesin durması ya da susması ses kadar önemlidir. Bu da nota üzerinde sus işareti ile gösterilir.⁴⁹ Müzikal bir ifade oluşturmak için mantıksal olarak tasarlanmış seslere de melodi denir. Farklı kelimelerin anlamlı cümleler yaratmak için düzenlenmesi gibi, melodiler de perdeleri ve süreleri değişken tınların anlamlı bir bütün oluşturması için düzenlenmesidir. Müzikal yazıda melodi yatay bir düzlem üzerinde kurgulanır. Melodi bir veya daha fazla ifadeden oluşabilir. Anlam bakımından farklı sözcüklerin bir cümle oluşturmak için belirli bir düzende bir araya getirilmesi gibi, perdesi ve süresi değişen seslerin düzenlenmesi ile melodi ortaya çıkar. Bir melodi, bir veya daha fazla ifadeden (*phrase*) oluşabilir. Anlamlı ses dizileri melodiyi, müziğin yatay düzlemini meydana getirir. Bir müzik parçasının bir bölümü boyunca aynı biçimde veya değiştirilmiş biçimde yinelenen bir melodi o parçanın temasını oluşturur. Ayrıca bir melodinin üzerine inşa edildiği gam,



⁴⁷ Philip Alperson, ““Musical Time” and Music as an “Art of Time””, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38/4 (1980).  **Dinleme Önerisi:** John Cage - 4'33" Çalışmanın Berlin Filarmoni Orkestrasına ait kaydı için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU> (Erişim: 13 Kasım 2023) İlgili linke sayfadaki karekodu okutarak gidebilirsiniz.

⁴⁸ Lucile Desblache, *Music and Translation* (Londra: Palgrave Macmillan UK, 2019), 140.

⁴⁹ Ferris, *Music*, 11.

müziğin estetik ve duygusal karakterini etkiler.⁵⁰ Birlikte tınlayan iki veya daha fazla ses ise müzikte armoni üretir. Resim sanatındaki perspektife benzetilen armoni, müziğe derinlik katar. Dolayısıyla perspektifin resim için önemli olması gibi, armoni de müzikte önemlidir. Melodi ve armoni birlikte çalışır. Örneğin bir solistin melodisine bazen enstrümantal armoni eşlik eder. Solistin şarkının melodisini söylerken kullandığı sese diğer üç ses “uyumlu” bir şekilde eşlik eder. Burada eşlik eden seslerin uyumlu olması derken kastedilen, hoş veya arzu edilen bir durumdur. Fakat müzikte uyumluya dair olumlu veya olumsuz bir durum söz konusu değildir. Uyumludan kastedilen basit bir biçimde nesnel olarak anlamlı ton kombinasyonlarıdır.⁵¹ Söz konusu anlamlı ton kombinasyonları her ne kadar nesnel olsa da bir alışma süreci gerektirir. Yontulmamış kulaklar için düzenli sesler bile gürültüdür.⁵² Dolayısıyla armoninin gerçekliği eğitilmiş kulaklar tarafından kabul edilip, gelenek tarafından sürdürülen bir ortama sahiptir. Müzikal eserler bu ortamı sürekli olarak keşfeder ve genişletir. Onlar bu ortamların ilişkisi dışında eser olarak var olamazlar. Yenilikçi veya devrimci bir beste bile, müziğin gürültüye dönüşmemesi için korunması gereken bir alanı tanımlar. Yani reddettikleri olsa da hâlâ katı kurallardan yönetilir.⁵³ Melodi ve armoni arasında örtüşme vardır. Melodiler armonik imalar barındırırken, armoninin kendisinden melodi üretilebilir. Bir dizi akor da belirgin bir melodi olmaksızın müzik olarak nitelendirilebilir.⁵⁴ Müzik kitaplarında müzik teorisine girişten önce müziğin temel unsurları olarak bulunan bu kavramlar, müziğe dair objektif bir zemini temsil eder. Burada objektiften kasıt, bu kavramların ve müzik teorisinin, icraya kıyasla daha evrensel bir zemine sahip olmasıdır. Müzikal eserlerin

⁵⁰ Ferris, *Music*, 17-22.

⁵¹ Ferris, *Music*, 17-25.

⁵² Rousseau, *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, 65.

⁵³ Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience* (Evanston: Northwestern University Press, 1989), 254.

⁵⁴ Leslie Bunt, *Music Therapy: An Art Beyond Words* (Londra: Routledge, 1994), 70.

nesillerden nesillere taşınmasını sağlayan nota (*musical score*) bu objektif yapıya ait unsurlardan biridir. Notanın maddi varlığı zamanla değişime uğrayabilir, kâğıt sararabilir veya yırtılabilir. Fakat onun maddi varlığı değişime uğrasa bile, tamamen yok olmadığı ya da yeni kopyaları oluşturulduğu sürece, nota müzikal eserin varlığını yeni nesillere taşımaya devam eder. Nota sayesinde kişiler hiç duymadıkları, daha önce şahit olmadıkları müzikal eserleri bile canlandırabilirler. Müzikal eseri canlandıran her icra, yeni bir yorum olmasından ve icracıya ihtiyaç duymasından ötürü, subjektif olarak nitelendirilebilir. Fakat burada dikkat çekilmek istenen nokta, canlandırmanın gerçekleşmesinden önce, icracının kendisini içinde bulduğu objektif zemindir. Nota çeşitli durumlarda icracıyı serbest bıraksa bile, ona çeşitli sınırlar çizer. İcra eylemini bu çerçevenin sınırları içerisinde gerçekleştirerek müzikal eseri canlandırır. Eğer o, bu sınırların dışına çıkarsa canlandığı o müzikal eser değil, başka bir şey olur. Dolayısıyla nota icracıları sınırlaması, onlara bir çerçeve sunmasının yanı sıra, müzikal eserle yüzleşme şansı sunarak icracılara özgürlüğün kapılarını da açar. Hem sınırlandıran hem de özgürleştiren ikili yapısıyla müzikal icranın yazılı formu olan nota, insan düşünce, edim ve davranışlarını hem sınırlandıran hem de özgürleştiren dille karşılaştırılabilir.

1.2.2 Dil ve Müzikal Yazı İlişkisi

Müziğe dair bazı durumların dile ait terimler ile açıklanması müziğin bir dil olup olmadığı sorusunu gündeme getirmektedir. Müziğin dil olduğunu düşünen tarafın da reddeden tarafın da tartışmaya dair birden fazla savı vardır. Örneğin, Rousseau'ya göre konuşma ve şarkı aynı kaynaktan gelmektedir. Dilin somutlaşması yani netleşmesi ile ezgi zayıflayarak konuşmadan ayrılmıştır. Bir başka örnek olarak, Darwin ise Rousseau'dan yaklaşık bir asır sonra müziğin dilden önce var olduğunu, konuşmanın ortaya çıkmasına neden olan şeyin, meydan okuma ve kur yapma sesleri olduğunu iddia etmiştir.⁵⁵ Ayrıca müzikoloji bilimi de epistemik geçerlilikten yoksun bir biçimde, yani metaforik olarak müziği bir tür "dil" olarak değerlendirme yönelimindedir.⁵⁶ Dolayısıyla müziğin dil olduğu iddiası sadece dile ait terimlerin müzikte kullanılmasından ileri gelmemektedir. Örneğin müziğin insanın ruhundan dışa taşan bir şey, bir dile geliş olduğu düşünüldüğünde müzik bu anlamını metafizikten alır. Bununla beraber, metafiziksel gerçeklik sembolik dilde ya da metafizikçilerin kavramsal (logos) dilinde kavranabildiği için müzik dil dünyası içinde belirlenebilir.⁵⁷

Felsefe tarihinde, kimi filozofların müzik ile dil, matematik ya da geometri arasında ilişki kurduğu görülmüştür. Örneğin Platon'un dil ile şiir üreterek sanata hizmet eden şairleri devletinde istememesine rağmen, müziği ve müzik eğitimi idealara ulaşmaya yardımcı olacak şekilde önemsemiştiği görülebilir. Bazı makamların yasaklanması gerektiğini düşünmesine rağmen Platon, müzik eğitimi kendi

⁵⁵ Özay Önal, "Ses, Dil ve Müzik", *Dil Dergisi* Sayı 155 (2012), 9.

⁵⁶ Downing A. Thomas, *Music and the Origins of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 13.

⁵⁷ Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, 171-172.

sisteminde aritmetik, geometri ve astronomi ile benzer bir pozisyonda konumlandırmıştır.⁵⁸ Bu durum Platon'un müzik ile dili farklı şekilde ele alıp onları farklı pozisyonlara konumlandığını göstermektedir. Söz konusu tutumun çağdaş döneme kadar devam ettiği söylenebilir. Örneğin Leibniz müziğin bilinçsiz bir aritmetik alıştırması olduğunu, Ernst Mach ise müzikal yazının müziğe dair geometrik bir temsil olduğunu söylemiştir. Fakat bu örneklerle rağmen müzikal yapı matematik veya geometri ile değil, daha çok dil ile açıklanmaya çalışılmıştır.⁵⁹ O halde müzik ile dil arasında kurulan her bağı, dikkate almak gerekebilir. Aslında dil ve müzik ortak bir kökenden gelmektedir. İnsanın çıkarttığı ilk sesler öfkeye dair çığlıklar ya da şefkate ait daha yumuşak seslerdir. Bu seslerin duyguya bağlı olarak vurgularının, tonlarının değişmesiyle ahenk ve tek tek sesler ortaya çıkar. Sesler de hecelerle doğar, bu güçlü duygulanım bütün organları konuşturur. Böylece insan sesi sözün, şiirlerin ve şarkıların ortak kökeni olur.⁶⁰

Müziğe kıyasla dilin niteliğinin daha fazla bilinmesinin yanı sıra, kendi içinde tartışmalı bir kabulden dolayı, dil üzerinden müziğe dair çeşitli benzetmelerin yapıldığı ve müziğin bir dil olarak nitelendirildiği çalışmalar mevcuttur. Gündelik hayatta veya bilimsel çalışmalarda bile bir sorunun cevabı aranırken çeşitli benzerlikler fayda sağlayabilir. Fakat buradaki soru, benzer niteliklerini bulduğumuz iki nesnenin aynı türden ya da aynı nesne olmak zorunda olup olmadığı sorusudur. Dil ile müziğin aynı şey olduğunu ifade edebilmek için öncelikli olarak dilin ne olduğuna dair bir sınır çizilmelidir. Sadece bu bile kendi başına bir sorun teşkil eder. Daha sonra müziğin ne olduğuna dair bir araştırma yapılarak biri diğerinin alt kümesi şeklinde nitelendirilebilir. Fakat burada müziğe

⁵⁸ Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyuboğlu – M. Ali Cimcoz (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), 522c - 531d.

⁵⁹ Georg Feder, *Music Philology*, çev. Bruce C. Macintyre (Londra: Pendragon Press, 2011), 1-3.

⁶⁰ Rousseau, *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, 57.

dair karşılaşılabacak temel problem müzikal eserin orijinal hali ile tam olarak ne olduğu sorusudur. O sadece kâğıda dökülmüş bir yazı mıdır? Eğer öyle ise indirgemeci bir tavırla dilin de sadece kâğıda dökülmüş formu ele alınır ve gerekli eşitleme yapılabilir. Fakat böyle bir mantıksal çıkarım hem müziği hem de dili indirmeye yönelik bir çalışmadır. Zaten mantıksal olarak bakıldığında, bir müzikal eser dil aracılığıyla yeniden ifade edilebilir olsaydı o müzik eseri olmaktan çıkıp dilsel bir ifade olurdu. Dolayısıyla başka türde ifade edilebilen bir müzikal eserden söz etmek mümkün değildir. Çünkü bu nitelikteki bir şey zaten müzikal eser değildir.⁶¹ İcrada kullanılmak için yazılmış olsun veya olmasın müzikal yazı, yani kâğıt üzerine dökülmüş nota, müzik bilgisinin yazılı ya da basılı bir biçimidir. Günümüz teknolojik koşulları göz önüne alındığında, kayıt teknolojilerinin bir metin oluşturup oluşturmadığı, dolayısıyla müzik metnine yani notaya ihtiyaç duyulup duyulmadığı sorulabilir. Fakat bu başka bir araştırmanın konusudur.⁶² Mantıksal çıkarımlar dışında müzik ile dil arasında benzerlik kurmak için, dili merkeze alarak anlambilim (*semantics*) ya da göstergebilim (*semiotics*) eksenli düşünmek mümkündür. Örneğin müzik derken sadece icra ya da sadece duyuşsal bir durum söz konusu olmadığından göstergebilim ekseninden bakarak müziğin bir iletişim sistemi, yani bir dil olduğu iddia edilebilir. Müzik de dil gibi zamanla gelişen entelektüel bir yapı olarak değerlendirilebilir. Bu tasarlanmış yapıların ifade biçimlerinden biri de müzikal yazıdır. Besteciler müzikal düşüncelerini nota ile ifade edebilirler. Besteciler müzikal düşüncelerini aynı Latince gibi soldan sağa yazarak notaya dökerler. Bu yazılı nota üzerinden müzikal düşünceler icra edilebilir ya da eğitimli kişiler tarafından deşifre edilebilirler. “İlk nota yazısını Sümerler MÖ. 2000’lere doğru

⁶¹ Tatar, “Müzikte Anlam Sorunu”, 64-66.

⁶² Nicholas Cook – Mark Everist, *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 403.

kullanmışlardır.”⁶³ Dolayısıyla milattan önce 2000’lerden beri, nota vasıtasıyla oluşturulan metinlerin müzikal “literatür”ü oluşturduğu söylenebilir. Fakat bu metinlerin nihai amacı okunmak değil, icra edilmektir. Bu iddia Ricoeur’cü bir yaklaşımla da desteklenebilir. Çünkü bu aşamada dil ve müzikal yazıya dair paralellik, dilin konuşmadan yazıya geçen evresinde kurulmaya çalışılmaktadır. Nasıl ki yazı, sözün taş, papirüs, kâğıt gibi bir harici taşıyıcıya sabitlenmesi ise; müzikal yazı da müziğin icra dışında bir taşıyıcıya sabitlenmesidir. İcra edilen, fiziksel anlamda çeşitli frekansların birleşiminin ardışıklığının yerine geçen yazıya geçirme, kültürel bir başarıdır. Bu aşamada müzikal yazının kendini geleceğe taşımak için taşıyıcı bir bilince ya da icracıya ihtiyacı ortadan kalkar. Müzikal yazıda olan nota, bestecinin mesajının maddi izleridir. İcra, zaman ve mekânda duyulup kaybolan bir yapıya sahip olduğu için, müzikal yazı onun sabitlenememe problemini aşmaya yardımcı olur. Sabitlenmek istenen müzikal eserin kendisi değildir. Zaten böyle bir sabitleme müzikal eserin dinamik yapısından dolayı mümkün de değildir. Sabitlenmek istenen müzikal eserin gerçekliğine dair o güne kadar ulaşılmış bir çözümlemenin bütünüdür. Müzikal yazıya ait notalar, çeşitli semboller ve diğer işaretler icrayı fiziksel bir karşılık sunacak şekilde sabitler. Söz konusu bütün sabitleyici işaretler ise müzikal eserlere dair keşfedilen gerçekliklerin sabitlenmesine hizmet eder.⁶⁴ Fakat burada atlanmaması gereken nokta, müzik ve dil konusunda paralellik olsa da bunların aynı şey olmadıklarıdır. Dil ve müzik arasında paralellikler bulunması bu iki şeyi aynı şey yapmaz. Sözün yazıya dönüştürülmesi ile sesin müzikal yazıya dönüştürülmesi de farklı şeylerdir. Her ikisi de aynı ya da benzer şeylere hizmet ediyormuş gibi görünse de başlangıç noktaları farklıdır. Müzik ile dil arasındaki paralelliklere dikkat çekmek, bazı araştırmalara çeşitli

⁶³ Ahmet Şahin Ak, *Türk Musikîsi Tarihi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2014), 28.

⁶⁴ Paul Ricoeur, *Yorum Teorisi, Söylem ve Artı Anlam* (İstanbul: Paradigma, 2007), 35.

kolaylıklar ya da avantajlar sağlayabilir. Öte yandan bu ikisini birbirinden ayırmak da çeşitli olanaklara yol açabilir. Örneğin müziği dilin bir alt kümesi olarak tanımlamayıp onu dilden kurtarmak mutlak (*absolute*) müzik olarak tanımlanabilecek sözsüz, enstrümantal müziğe metafizik bir saygınlık kazandırabilir. Dil ve müzik arasındaki ayrımın üzerine gidilmesiyle ortaya çıkan bu kazanım, müziğin sosyal, kültürel ve politik boyutlarına dair yeni araştırmalara zemin oluşturabilir. Müziğin özerkliği, belki de metafiziğe yükselişi olarak tanımlanabilecek bu durum, müziğin anlam ve önemine dair yeni imkânlarla ulaşma potansiyeli taşır.⁶⁵ Tabii bu çeşitli potansiyellere sahip olsa da müziğin algılanmasına dair sürecin çözülmesinde ne kadar merkezi bir problem teşkil ettiği tartışılabilir bir sorudur. Çünkü müziği dilden ayırarak ona bir özerklik kazandırmak belki de ileri aşamalarda müziğin tanımına dair çeşitli değişikliklere yol açacaktır. Dolayısıyla müziğe böylesi bir metafizik nitelik kazandırma süreci, bugüne kadar yapılmış çalışmaların gözden geçirilmesine yol açabilir. Fakat söz konusu soru ve sorunlar başka bir çalışmanın konusudur. Bu çalışmada müziğin algılanma sürecinin çözümlemesindeki yöntemlerden biri olarak, dili merkeze alan yaklaşımlardan biri sayılan hermeneutik de başvurulan kuramlardan biri olduğu için, dil üzerinden bazı benzerlikler kurularak çeşitli çıkarımlar yapılabilir. Fakat bu dil ile müziğin aynı şey olduğunu iddia etmek değildir. Ama aynı zamanda burada girilen, müziğin tamamen dilden koparılarak metafiziğe bir yükseltişi çalışması da değildir. Müzik bazı açılardan dile benzer. Fakat müzik bir dil ya da bir dilin parçası değildir. Müzik ve dil arasındaki ilişki bir analogi biçiminde ele alınabilir.⁶⁶

⁶⁵ Roger W. H. Savage, *Hermeneutics and Music Criticism* (New York, Abingdon: Routledge, 2010), 71.

⁶⁶ Peter Kivy, *Music, Language, and Cognition, and Other Essays in the Aesthetics of Music* (Oxford: Clarendon, 2007), 214.

1.2.3 Müzikal Yazının Önemi ve Kolektif Bilinci Oluşturması

Müziğin durağan formu olan notayı oluşturan müzikal yazı, müzisyenlere ait bir dil olarak nitelendirilebilir. Bu tarz bir tanımlamada iki hata mevcuttur. İlki sadece müziğin durağan formuna bakılarak elde edilen bilginin varlık olarak müzikal esere, müziğe yüklenmesidir. İkincisi ise böyle bir tutumun indirgemeci bir tavırla müziği dilin sınırlarına hapsedmesidir. Dolayısıyla müzik dilin sınırlarını aşmadığı için müziğe ihtiyaç kalmaz. Böyle bir durumda ifade edilmek istenen düşüncenin, dil dururken neden müzikal olarak ifade edileceği ise başka bir sorudur. Eğer dilsel düşünceler müzikal, müzikal düşünceler de dilsel olarak ifade edilebiliyorsa dil ve müzik gibi iki ayrı varlığa neden ihtiyaç vardır? Müzik, dilin tüm işlevlerini ve niteliklerini yerine getirebilmekte midir? Müziğin dil olduğu iddiasını kanıtlamak için bu ve bunlar gibi çeşitli sorulara yanıt aranması gerekmektedir. Fakat burada dikkat çekilmek istenen nokta, müziğin durağan formu olan notaya ait bir işlevin, müzikal yazının, kolektif bilinci oluşturmalarının açığa çıkartılmasıdır. Dilin de kolektif bilinci oluşturduğu iddia edilebilir. Lakin burada amaç müziğin bir dil olduğunu ispat etmek değil, müziğe dair bir niteliği ortaya çıkarmaktır. Çünkü dil ve müziği aynı varlık olarak kabul etsek bile onların sembollerinin, şiir ve müzik gibi iki farklı türden sanattaki yansımasında ayrımlar mevcuttur:

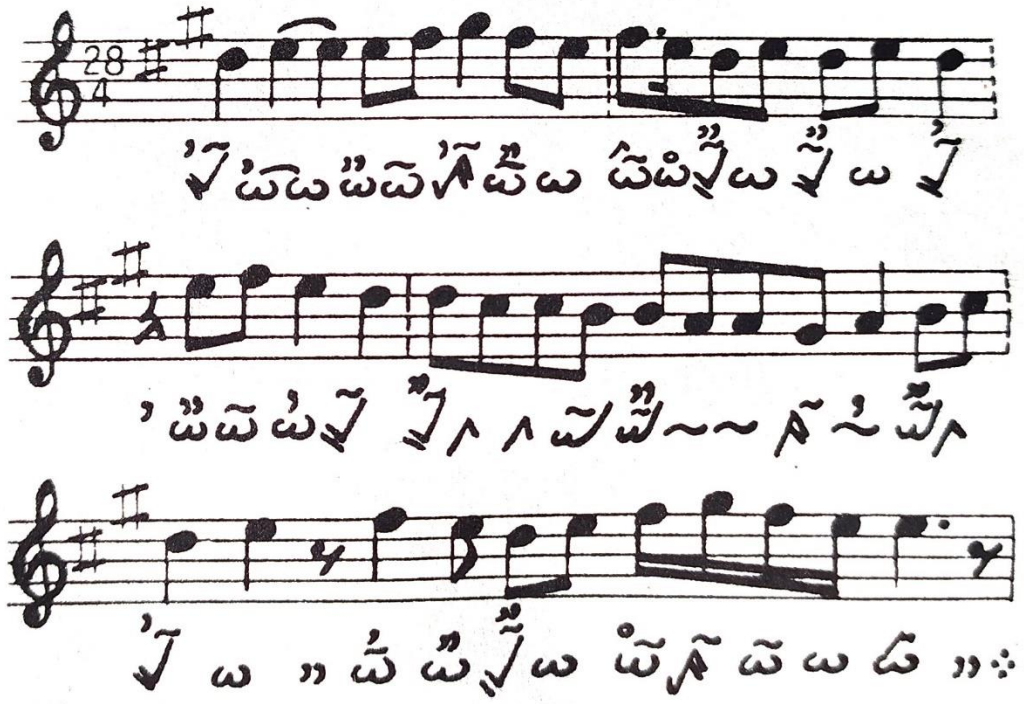
Müziğin, aşırı bir şiir türü olduğunu, matematiğin, maddenin öznel niteliklerinin hemen hepsinden kaçışı gibi, müziğin de (şiirin tersine) seslerin nesnel anıştırmalarının hemen hepsinden kaçtığını görmüştük. Bu yüzden müzisyen kendi dilinde şairden daha keskindir, müzik simgelerinin duygusal yasaları matematiksel simgelerin algısal yasaları kadar dikkatli ve hassastır.⁶⁷

⁶⁷ Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, 239-240.

Dolayısıyla müziğin dil olduğu ispat edilse bile, dili araç olarak kullanan bir sanat olan şiirin kullandığı kelimeler ile müzikal semboller kıyaslandığında, şiirdeki kelimelerin aksine müzikal semboller daha keskin ve mantıksaldır. Keskin ve mantıksal sembolleri içeren müzikal yazı, icracıların varlık olarak müzikal eserle temas kurmasına yardımcı olurken, aynı zamanda onlar için kolektif bir bilinç de oluşturmaktadır. Dil ile müzik arasındaki benzerlikler üzerinden yapılan çözümlemeler, her ikisinin de alt kategorileri olan yazılı formları üzerinden de yapılabilir. Yani dile ait yazı ile müzikal yazı üzerinden benzerlikler kurulup, çeşitli sonuçlara ulaşılabilir. Fakat bu sonuçların müziğin algılanma sürecinin çözümlemesinde ne kadar işe yarayacağı tartışmalı bir konudur. Dolayısıyla zaman zaman dile ait yazıya temas edilse de bu bölümde aranan müzikal yazıdır. Bu bağlamda müzikal yazının önemine ve niteliğine dair bir araştırma yapılmaktadır. Dile ait *Yazının Tarihi*⁶⁸ ve niteliği ayrıca araştırma konusu edilebilir. Durağan form olan nota, müzik icra edilmese, bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmasa da zaman ve mekânda yer kaplamaktadır. Kendini ifşa eden müzikal varlığı objektif bir biçimde kayda almaya yarayan nota, müziğin gündelik hayatta kendini ifşa eden ve gizleyen yapısına rağmen müzikal esere dair objektif bir yapıyı ya da bilgiyi sürekli olarak var etmektedir. Latince bir ifadeyle “potentia” olanak veya saklı güç, gizil güç olarak nitelendirilebilecek nota, bir mermer parçasının heykel olabilme olanağını içinde taşıması gibi, bir şey olabilme, müzik olabilme olanağını içinde taşır. O henüz edimleşmemiş bir güçtür.⁶⁹

⁶⁸ Konuya dair ileri okuma için: Steven Roger Fischer, *Yazının Tarihi*, çev. A. Handan Konar (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2022).

⁶⁹ Georg Lukács, *Estetik*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Payel Yayınevi, 1999), 263.



Şekil 2: Bir müzik parçasının hamparsum notası ve modern nota ile yazılışı⁷⁰

Empresyonist resimde taşıyıcı olan renk gibi, nota da müziğe dair bir taşıyıcıdır. Fakat empresyonist resmin taşıyıcısı olan renkle aynı şekilde, nota da sağlam, rasyonel bir dünyayı değil; her an değişmekte, kendini geliştirmekte olan bir dünyayı taşımaktadır.⁷¹ Öyleyse müzikal yazı aslında müzikal eser değildir. Müzik ses olarak vardır ve uzaydan ziyade zamanı doldurur ama bununla beraber bir uzaya, sfere (atmo / sfere) de gereksinim duyar. Notalı versiyon yani müzikal yazı, müziği yeniden yaratmak için bir yol gösterici ya da talimatnamedir. Müzikal eserin çalınmadığı ya da duyulmadığı zaman, var olmadığını söylemek tartışmalı bir iddiayı ileri sürmektir. Çünkü müzikal eser bestecinin ya da önceki dinleyicilerin anılarında varlığını sürdürmektedir. Ancak müzikal metin yeni bir performans için gerekli olan asgari bilgiden

⁷⁰ Ayhan Zeren, *Müzikte Ses Sistemleri* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008), 64.

⁷¹ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008), 55.

fazlasını taşımaz. O müzikal eserin kendisi değildir. Her icra benzersizdir. Çünkü her icra, icracıların müzikal yazı üzerinden ulaştıkları talimatnameye göre verdiği, bireysel yanıtlar ile ortaya çıkar. İcracıların farklı olması, aynı icracının bile zaman içerisinde farklılaşması dolayısıyla her icra, bir diğerinden farklı olmaktadır. Benzeri bir süreç dinleyici için de geçerlidir. Dinleyiciler aynı kişi bile olsa zaman içerisinde değişmektedir. Bu nedenle repertuar ne olursa olsun, duyulan müzik ile yazıya dökülmüş nota arasında kesin ya da mutlak bir ilişki olmayabilir. Müzikal yazının sınırlı bir doğası vardır. Çünkü müzikal yazı, bir icranın her yönünü içermez. Ancak ritim ya da ses perdesi gibi kolayca notaya dökülen bazı özellikleri vurgular. Dolayısıyla aslında hiçbir notasyon müzikal esere dair tam metni sunamaz. Tıpkı bir tiyatro metninde olduğu gibi, her icracı, her yönetmen hem birbirlerinden farklı hem de o metinle mutlak anlamda örtüşmeyen ideal bir varlığa can verirler. Bu bağlamda müzikal yazı müzikal esere dair yaklaşık bir bilgi sunan kılavuzdur. Müzikal yazı, müzikal esere ve onun icrasına dair çeşitli şeyleri ima eder. Eseri az ya da çok belirginleştirdikten sonra gerisini icracıya bırakır. İcracı ise deneyimi ve eğitimi doğrultusunda müzikal metni deşifre eder, esere dair ilk bilgisini burada edindikten sonra müzikal esere dair bilgisini icra üzerinden genişletir. Müzikal yazının amacı esere dair talimatnameyi gelecek nesiller için korumak gibi gözükmemektedir. Bir icracıdan ya da besteciden öğrenilemeyecekse eserin gelecek nesillere aktarılması için yazıya dökülmesi gerekmektedir. İşitsel aktarım ya da klasik gelenekteki ismiyle meşk, yani icra üzerinden gerçekleştirilen aktarım bazı koşullar göz önüne alındığında pratik değildir. Besteleme süreci üzerinden geçen yüzyıllar ya da icracılar arasındaki oluşabilecek kilometrelerce uzaklıktaki mesafeler, eserin işitsel aktarımına dair zorluklara örnek olarak gösterilebilir. Özellikle çok sesli ya da birden fazla enstrümanla icra edilen besteler, müzikal yazıya olan ihtiyacı artırmıştır. Notasyonun esere dair bir ima olması,

dolayısıyla çeşitli eksiklikler içermesi sınırlılık ya da problem şeklinde nitelendirilebilecek olmakla beraber, aynı zamanda icracılara bir çeşit özgürlük de sunmaktadır. Söz konusu özgürlük eserin anlamını ya da taşıdıklarını zaman içerisinde az ya da çok genişletmektedir.⁷² Müzikal varlığın notaya alınması, kendisini daha önce hiç tecrübe etmemiş bilinçler için bile o müzikal varlığa dair objektif bir bilgi ya da nesne oluşturulması demektir. Bu objektif bilgi sayesinde birbirini tanımayan, daha önce hiç karşılaşmamış müzisyenler bile aynı müzikal esere dair bilgi sahibi olabilirler. Müzikal eseri icra etmek için bir araya geldiklerinde, nota sayesinde aynı eser üzerine düşünebilir, aynı eseri icra edebilirler. Bu bağlamda müzikal yazı eserle yüzleşmek isteyen bilinçler için rasyonel ve değişmez bir zemin sunar. Değişmez zemin, varlık olarak müzikal eserin canlı yapısından dolayı zaman içerisinde ufak tefek dönüşümlere uğrayabilir. Fakat bu müzikal yazının objektifliğine zarar veren bir durum değildir. Bir müzikal yazının zaman içinde değişime uğraması, onun subjektif olduğunu değil, aksine onun objektif olmasına rağmen, zaman içerisinde müzikal eserin hakikatine yaklaşmak amacıyla kendini geliştiren bir yapıya sahip olduğunun göstergesidir. Müzikal eserin ontolojisini anlamaya yönelik ve bu tezde de kendisine ayrı bir başlıkta yer bulacak bir kavram olarak “oyun” kavramı da göz önüne alınırsa, nota oyununun kurallarının belirlenmesine ve unutulmamasına hizmet eder. İrcacılar nota vasıtasıyla müzikal eserin yarattığı oyunun kurallarını ve sınırlarını öğrenir, icralarını bu zemin üzerinde gerçekleştirirler. Dolayısıyla müzikal eserlerin icra dışında kendini gizleyen yapısını aşabilmek, onların varoluşlarını kayıt altında tutabilmek, gelecek nesillere aktarabilmek ve icracılara birbirleri ile temas halinde olmasa bile, kolektif bir bilinç oluşturabilmek için müzikal yazıya ihtiyaç vardır. Günümüz ses kayıt teknolojileri dikkate alınarak,

⁷² Cook - Everist, *Rethinking Music*, 405-414.

onların da kolektif bilinç oluşturma işlevi olduğu iddia edilebilir. Fakat güncel teknolojiler söz konusu olduğunda teknolojik imkanlar sayesinde herhangi bir enstrümana ya da icracıya ihtiyaç olmaması gibi müzikal eserin ontolojik yapısına dair çeşitli problemler ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, müzikal esere dair kolektif bir bilinç oluşturulması için gereken zemini sunan araç müzikal yazıdır. Besteciler ve icracılar birbirlerini görmeye, duymaya ya da tanımaya ihtiyaç duymadan yazıya dökülmüş müzikal metin sayesinde müzikal eserle yüzleşebilmek için gerekli olan talimatnameye sahip olabilirler. Müzikal esere dair notasyonun asırlar içerisinde değişmesi, eserin sabit bir zemine sahip olmadığını göstermez. Bu değişimin sebebi müzikal eserin zaman içerisinde genişleyen bir anlama sahip olmasıdır. Bestekar tarafından üretilen kompozisyon, insan bilincine sunulur, zaman içerisinde anlamını genişletir. Hatta bestecinin oluşturmak istediğinden daha geniş bir anlam sferine bile sahip olabilir. Dinamik yapıdaki müzikal eser zaman içerisinde farklı icraların da yardımıyla gelişmekte ve anlam sferini genişletmektedir. Ve bu da eser hakkında kolektif bilincin oluşturulmasına katkıda bulunur. Oluşturulan kolektif bilinç, müzikal eserin objektif yapısına ait bir zemini teşkil eder. Müziğe ait objektif güzeli arayan ve bu güzel arayışını, objeyi merkeze alarak gerçekleştirmeye çalışan, müziğin güzelliğinin, onun sahip olduğu objektif yapının içinde bulunduğunu iddia eden düşünürlerden ilki ise Eduard Hanslick'tir.

1.3 Eduard Hanslick Özelinde Müzik Estetiğine Obje Merkezli Yaklaşımın İlk Adımları

Felsefe tarihinde Eduard Hanslick'ten önce müziği felsefi araştırma kapsamında ele alan çeşitli çalışmalar vardır. Bu çalışmalara kısaca birkaç örnek vermek gerekirse: Platon *Devlet*'inde müzik eğitime ve müziğin işlevine dair düşüncelerine yer vermektedir.⁷³ Müzik eğitime dair düşüncelere bir başka örnek olarak Aristoteles'in *Politika*'sı gösterilebilir.⁷⁴ Rousseau'nun da *Dillerin Kökeni Üzerine Deneme*'sinde dillerin melodi ve müziksel taklit ile ilişkisini kendisine dayanak olarak kullandığı söylenebilir.⁷⁵ Bu çalışmaları müzik öğretisi, akustik öğretisi gibi başlıklar altında değerlendirebiliriz. Fakat Eduard Hanslick bunların ötesine uzanan araştırmasında müziği merkezi olarak konumlandırmış ve müzik estetiğine dair çalışmıştır. Burada, müzik estetiğinin genel estetikten farkının nasıl temellendirileceği veya başka bir deyişle müziğin diğer güzel sanatlardan nasıl ayrıştırılabileceği sorulabilir. Bu konuda Cevad Memduh Altar şöyle demektedir:

Güzel sanatların tümünde olduğu gibi, müzik sanatında da yaratıcı esprinin, duygusal birikimden olduğu kadar, kültürel, hattâ bilimsel birikimden de esinlenerek, taşıdığı anlamı, âdeta görünürmüşçesine biçimlendirebilme çabası, her şeyden önce çağdaş yaratıcılığın gereği olmanın niteliğini taşır. Üstün ve ileri bilgi ve kültüre dayalı bir müzik eserini, tüm sanatlar için geçerli filozofik düşünce ve yorumsal genellemelerle açıklamaya çalışmak, ancak bir noktaya kadar mümkündür. Şurasını kesinlikle bilmek gerekir ki, müzik sanatında, düşünme ve hayal etme güçlerinin

⁷³ Platon, *Devlet*, 398c - 403d.

⁷⁴ Aristoteles, *Politika*, çev. Mete Tunçay (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009), Kitap VIII.

⁷⁵ Rousseau, *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*.

esere dönüşerek bedenleşmesi, bu sanatı da öteki sanatlardan doğal olarak farklı kılmaktadır; çünkü müzik sanatına görünürmüşçesine beden kazandırmaya çalışan ana-öge, sadece "ses"tir ve bu fiziksel ögenin, anlatıma biçim verme yolunda oluşturduğu tek anlatım gücü ise, sadece ve sadece müziğe özgü sembolik dildir (!).⁷⁶

Dolayısıyla müziğin en azından maddesi bakımından diğer güzel sanatlardan ayrıldığını söylemek imkân dahilindedir. Bu bağlamda Hanslick, öteki sanatları dışarıda bırakarak araştırmasını müzik özelinde gerçekleştirmiştir. Hanslick'in çalışmaları müzik ve müzik estetiği alanında teorik olanla sınırlı kalmaz. Buna örnek olarak kendisinin *Vienna's Golden Years of Music*⁷⁷ adlı çalışmasını göstermek mümkündür.

Eduard Hanslick 11 Eylül 1825'te Prag'da doğmuştur. Daha dört, beş yaşlarındayken müziğe ilgi göstermeye başlayan Hanslick, ilk derslerini babasından almış, ardından Wenzel Johann Tomaschek ile müzik derslerine devam etmiştir. İleriki yaşlarında Prag Üniversitesi'nde Hukuk eğitimi görürken, tarih ve estetik ile ilgilenmeye başlamıştır. Profesyonel bibliyograf olan babası, ona Kiesewetter'in⁷⁸ *History of Music*⁷⁹ adlı eseri ile Hand'in⁸⁰ *Aesthetics of the Art of Music*'ini⁸¹ önermiştir. Hanslick, bu iki eseri kullandıkları metotları ve içinde barındırdıkları sonuçları açısından kendisine cennetten gönderilmiş bir hediye olarak nitelendirmektedir.⁸²

⁷⁶ Cevad Memduh Altar, *Sanat Felsefesi Üzerine* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), 89.

⁷⁷ Eduard Hanslick, *Vienna's Golden Years of Music, 1850-1900*, çev. Henry Pleasants (New York: Simon and Schuster, 1950).

⁷⁸ Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), müzikolog ve yazar. Hayatının büyük bir bölümünü Viyana'da geçirmiştir.

⁷⁹ Raphael Georg Kiesewetter, *History of the Modern Music of Western Europe*, çev. Robert Muller (New York: Da Capo Press, 1973).

⁸⁰ Ferdinand Gotthelf Hand (1786-1851), Jena Üniversitesi'nde Yunan edebiyatı profesörü.

⁸¹ Ferdinand Hand, *Aesthetics of Musical Art*, çev. Walter. E. Lawson (Londra: William Reeves, 1880).

⁸² Hanslick, *Vienna's Golden Years of Music, 1850-1900*, 1-4.

1850'lerde Hanslick, vaktinin büyük bir bölümünü estetik ve müzik tarihi çalışmaya ayırır. O, bu çalışmalarının meyvesini 1854'te *Vom Musikalisch-Schönen'i (Müzikte Güzel Üzerine)*⁸³ yayımlayarak vermiştir. Başlangıç noktası müzikal estetik teorileri olan bu çalışma, Hanslick'in zamanın popüler müzik zevkinin ana görüşlerine karşı olan pozisyonunu belirlemektedir. Hanslick, otobiyografisinde kendisini bu kitabı hazırlamaya teşvik eden şeyin; müzik estetiği ve müziğin doğasına dair okuduğu kitaplarda, müziğin uyandırdığı duygular açısından kesin bir ifade yeteneğine sahip olması fikrinin, uzun zamandır hem içindeki şüpheyi hem de muhalefeti canlandırması olduğunu söylemektedir. Ona göre resimle kıyaslandığında, müziğin doğasını çeşitli felsefi kategoriler içine sabitlemek daha zordur. Çünkü müzikte belirleyici olan "biçim" ve "içerik" kavramlarını hem birbirinden bağımsız hem de birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak düşünmek olanaksızdır. Vokal müziğin içeriği müzikten değil, sözden, şiirden türemiştir. Bu durumu günümüzde Evin İlyasoğlu şöyle açıklamaktadır:

İlk insanın doğa seslerini yansıtması, kendi sesini rüzgârın, denizin, kuşun sesine benzetmesi, ezginin doğması yolundaki ilk adımlar olmuştur. Önce doğayı yansıtmak için sesini yükselten insanoğlu, sonra yalnızlığını unutmak, doğa güçlerine tapınmak için mırıldanmaya başlamış, korkusunu yenmek için çığlıklar atmış, daha sonra da ruhsal değişimine göre kimi neşeli, kimi hüznünlü ezgiler yaratmıştır.⁸⁴

⁸³ Eduard Hanslick'in *Vom Musikalisch-Schönen* adlı kitabı henüz Türkçeye çevrilmemiştir. Kitabın ismi bu çalışmada "Müzikte Güzel Üzerine" olarak anılacaktır. Elinizdeki çalışmada, Almanca yazılmış bu kitabın 1891 ve 2018 yıllarında yapılmış İngilizceye çevirilerinin her ikisinden de yararlanılmıştır. Fakat 2018 yılına ait çeviri daha güncel olmasına rağmen, 1891 yılına ait çevirinin daha anlaşılabilir olduğu düşünüldüğünden, metin içinde verilen referanslar 1891 yılında yapılmış çeviriye verilmiştir. İlgili çalışmalar için bkz. Eduard Hanslick, *Eduard Hanslick's On The Musically Beautiful*, çev. Lee Allen Rothfarb – Christoph Landerer (New York, NY: Oxford University Press, 2018) ve Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, çev. Gustav Cohen (London: Novello, 1891).

⁸⁴ Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik, Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009), 13.

Fakat salt enstrümantal müziğe belirli bir içerik atfedileceği zaman hiç kimsenin farklı bir “içerik” gösteremeyeceği fikrinden uzaklaşılmalıdır. Hanslick’in arayışı müzikte ilhamlı, yaratıcı bir biçim ile boş bir biçim arasındaki ayrımın nasıl yapılabileceğine dairdir. Lakin o, bu sorunun cevabının peşindeyken, karşıtları tarafından enstrümantal müziğin boş bir biçim olduğu iddiasına sahip olmakla suçlanmıştır. Ancak buna rağmen o pes etmemiş ve yeni projeler üzerine çalışmaya devam etmiştir. Bu projelerden birisi de Viyana Üniversitesi’ndeki ve muhtemelen o güne kadar başka hiçbir üniversitede yapılmamış olan müzik tarihi ve estetiği üzerine olan dersleridir. Yetkili kişiler de onun bu çalışmasına destek olmuşlardır. Hanslick’in doktorası hukuk üzerine olmasına rağmen, *Müzikte Güzel Üzerine*’yi yeterli bir inceleme olarak kabul etmişler ve normalde gerekli olan tezden vazgeçmişlerdir. Derslerine 1856’nın Ekim ayında başlayan Hanslick, her zaman öğleden sonra saat beşte olmak üzere yaklaşık kırk yıl derslerine devam etmiştir. Derslerinin ilgi çeken bir yanı ise, bazen gerçek örnekler vermek, bazen tüm bir eseri icra etmek için okuma masasının yanına yerleştirdiği piyanodur. Ders işlemeye başlamasından itibaren bu derslere diğer bölümlerden öğrenciler, kamu görevlileri, avukatlar, doktorlar ve sanatçılar olmak üzere geniş ve seçkin bir kitle iştirak etmiştir.⁸⁵

Hanslick’in kariyerinin başlarında yazdığı ve yirmiden fazla baskısı yayımlanmış olan *Müzikte Güzel Üzerine*, müzikte biçimciliğin klasik bir manifestosu olarak görülebilir. Felsefi tartışmaları etkileyen bu çalışmada Hanslick’in amacı, duyguya dayalı teorileri eleştirel bir dille gözden düşürmektir. Kitabın 1957’de yayımlanmış İngilizce baskısının editörü bir yandan kitabın desteklenemez görüşler savunduğunu ve yıkıcı bir eleştiri olmadığını öne sürer, daha açık bir ifade ile onu polemik olarak nitelendirirken, diğer yandan bu çalışmanın müzik felsefesinde

⁸⁵ Hanslick, *Vienna's Golden Years of Music, 1850-1900*, 12-13.

bir dönüm noktası olduğunu inkâr etmenin mümkün olmadığını da belirtmiştir. Hanslick ne önerdiğinden çok, neye karşı olduğu konusunda daha nettir. Kitabın büyük bir bölümü duyguya dayalı teorilerin eleştirilmesinden oluşmaktadır. Onun üslubu genellikle eleştirel ve negatif tezler üzerine kurulu olsa da pozitif bir amacı ve pozitif bir tezi vardır: İdealize edilmiş genel kanılara karşı duracak bir biçimde, müzikal güzelliğin bütününe yeniden kurmak. Onun dikkat çekmek istediği husus ise müziğin zaten kendi içerisinde barındırdığı güzelliğe yönelmek, “tonal olarak hareket eden formları” ortaya çıkarmaktır. Bu noktada Hanslick’in kaygısı müziğin özerkliğidir. Fakat bu özerklik neye göre ve nasıl kurulacaktır? Hanslick’e göre müzikal güzellik objektif olarak müzikal tecrübeye dayalı olan duygularda bulunmaz. Objektif anlamda müzikal güzel olarak nitelendirilen güzel, müzik algılanmasa, hatta düşünülme bile mevcuttur. Dolayısıyla duygu, müzikal güzellik için yeterli veya gerekli değildir. Bir müzikal eser, her şeyden önce müziktir ve nesnel bir yapıya sahiptir. Müzikal güzellik, müzikal eserin uyandırdığı duyguda değil, onun müzikal yapısında aranmalıdır. Müzikal güzellik müzik eserinin dinleyici üzerinde uyandırdığı “keyfi etkileri” değildir. Müzik eserleri duygulu olabilir ve dinleyicilerde çeşitli duygular uyandırabilir. Fakat bu ne müzikal güzelliğin kaynağıdır ne de müziğin içeriğidir. Duygulara dayalı olarak objektif anlamda söylenebilecek tek şey veya müziğin objektif yapısının duygularla ve müzikal güzelle bağlantılı olan tek tarafı “tahmin” ya da “fantezi”yi harekete geçirmesidir.⁸⁶

Hanslick’e göre duygu, müziğe dair ikincil bir etkidir. Onun niyeti duygunun müzikal güzelliğe dair olmadığını ortaya koymaktır. Müzik deneyimi pek çok duyguyu içerebilir fakat müzikal güzelliğe dair bir anlatımda bu duygulara yer yoktur. Dolayısıyla müziğin uyandırdığı

⁸⁶ Wayne D. Bowman, *Philosophical Perspectives on Music* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1998), 140-142.

duyguların müzikal güzellikle bir ilgisi yoktur. Müzikal güzellik, müziğin kendisi ile bağlantılıdır. Müzikal güzelliğin belirlenmesinde araç olarak duyguların kullanılması bir yanılsamadır; ele alınması gereken, melodiler ve armonilerdir. Duygunun olabilmesi için kavramsal veya nesnel bir odak olması gerekmektedir. Örneğin aşk yöneldiği nesne, durum veya birey olmadan tasarlanamaz veya hissedilemez. Lakin müziğin görevi belirli duyguları ifade etmesi değildir. Hanslick için müzikal anlamın veya içeriğin kelimelerle bir ilgisi yoktur. Bu bağlamda sözlü müzik, enstrümantal müzikten fazlasına sahip değildir. Ona göre şiirin müzikle birlik olması müziğin gücünü genişletir, ancak sınırlarını genişletmez. Müziğin güzelliği her zaman kendisine bağlı olan metinden önce gelir. Güzel bir müziğin kötü bir şiir ile harmanlanması müzikten alınan zevki azaltmada güçsüzdür. Fakat bir şiir başyapıt niteliğinde bile olsa kötü bir müziği destekleyemez, yüceltmez. Müzikte söze bağlı olmak hem müzikal özerkliğin hem de güzelliğin kaybı demektir. Dolayısıyla opera, söz ve müziğin mutlu bir beraberliği değil, aksine birbirleri arasındaki sürekli bir mücadeledir. Kısaca, Hanslick'in nihai hedefi, müzikal güzelliği tonal formlar üzerinden açıklamaktır. Bu bağlamda müzikal sesler kendi içlerinde birer amaçtır. Duygu teorisini savunanları, onların dikkatini çeken şeyin “gürültülü neşe” olduğu ve bunun bir parçaya veya performansa özgü olmadığını öne sürerek alaycı bir dille eleştirir. Onların güzel bir puro veya ılık bir banyonun, bir senfoni ile aynı etkiyi yarattığını iddia ettiklerini ve bunun yanı sıra zevk alıyor gibi gördükleri şeyin, farkındalığın zahmetsizce bastırılması olduğunu, bunun uyuşturucu kullanımıyla da kolaylıkla başarılabileceğini öne sürer.⁸⁷

⁸⁷ Bowman, *Philosophical Perspectives on Music*, 142-144.

Hanslick, müzikte duyguyu kabul etmekle birlikte müziğin objektif güzelliğinin açıklanmasında duyguya yer olmadığını savunur; duyguyu aşağılamak niyetinde değildir. Duygu merkezli görüşleri de içinde barındıran estetik subjektivizm, yani araştırmalarında estetik objenin biçiminden değil, aksine estetik objeye bakan süjenin davranışlarından hareket eden modern estetik, doruk noktasına Özdeşleyim (*Einfühlung*)⁸⁸ öğretisi diye adlandırılan teori ile ulaşır.⁸⁹ Ancak Hanslick süjeyi araştırmasının temeline almaz, onun merkeze konumlandığı şey objenin kendisi, yani müziktir. Dolayısıyla özdeşleyim öğretisi ve duygular onun araştırmasında merkezi bir öneme sahip değildir. O, duygunun müzikten ziyade insanlara ait bir özellik olduğuna inanmaktadır. Müziğin güzelliği ise buna bakılmaksızın güzeldir. Müzikte bir duygu olsa veya duygu müziğin sahip olduğu bir şey olsa bile, bu durumdan müziğin duyguyu temsil ettiği sonucu çıkarılamaz. Örneğin, orman gölge ve serinlik yayabilir ama o gölgenin veya serinliğin temsili değildir. Hanslick'e göre müzikal güzelliğin doğasında duygunun olmadığı açıktır. O halde Hanslick'in aradığı müzikal güzelliğin doğası nedir? Ona göre müziğin ilkel doğasını oluşturan şey “düzenli ve hoş” (*regular and pleasing*) sestir. Müzikal güzelliğin temel biçimi olarak, tüketilemeyen ve tükenmeyen melodi, her şeye hükmeder. Zenginliği sayesinde armoni (*harmony*), her zaman yeni buluşlara yol açar. Müziğin atardamarı olan ritim tarafından bu buluşlar canlandırılır ve çeşitli tınların cazibesi ile daha da güçlenir. Müzik tonal olarak hareket eden formlarla tamamen kendi kendine yeten fikirlerden oluşmaktadır. Müziğin anlamı ve değeri ne kavramsal ne duygusal ne ahlaki ne de müzik dışı başka bir şeydedir; tamamıyla müzikaldir. Müziğin gücü mistik veya metafizik bir meseleden

⁸⁸ *Einfühlung* kavramı Türkçede özdeşleyim, duygudaşlık, empati gibi çeşitli şekillerde karşılanmaktadır. Konu ile ilgili bir çalışma için bkz. Gamza Aydemir, “Einfühlung: Estetiğin Zengin ve Muammalı Kavramı”, *Idil Journal of Art and Language* 9/66 (2020).

⁸⁹ Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim* 16.

kaynaklanmamaktadır. Bu güç, melodide etkin olan müzikal faktörlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Müzikal güzellik özerktir. Hanslick için bu güzellik müziğin tonal sisteminin hareketlerinde bulunan objektif bir şeydir. Müzikal güzellik kavramsal veya ideal değildir, o duyulur. Bu aşamada Hanslick idealizmin duyusal olanı küçümsemesine eleştirel bir biçimde yaklaşır. Müzikal güzellik; somut, dolaysız, duyusal ve canlıdır. Tonlardan oluşturulan biçimler boş değil, doludur. Müziği işiten müzikal hayal gücü, sesli şekillerdeki, oluşturulan tonlardaki bilinçli canlılığı özgür ve dolaysız bir biçimde temaşa (*contemplation*) eder. Hanslick müzisyen olanlar ile müzisyen olmayanlar arasında duyguya atfedilenin farklı olduğunu öne sürmektedir. Müzikal anlamda acemiler duyguyu hissetme olasılığı yüksek olanlardır. Fakat müzisyenlerde veya sanatçılarda bu durum daha az mümkündür. Müzisyen olmayanlar parçanın neşeli mi yoksa hüznü mü olduğuyla ilgilenirken; müzisyenler onun iyi mi, kötü mü olduğuyla ilgilenir. Bu durum, estetik özne ile başkaca erekler güden öznel arasındaki tavır farklarından kaynaklanmaktadır. Estetik öznenin ereği salt haz olarak kendi içinde anlam taşımaktadır. “Sözgelimi, bir müzik dinlerken, bir şiir okurken ve bir resim seyrederken, onlarla kurduğumuz bu ilginin kendisinin dışında bir ereği yoktur.”⁹⁰ Burada Grekçe bir deyiş olarak, ereği kendi içinde olmak anlamına gelen Auto-Telos bir tavır söz konusudur. Sanat eserleri ile kurduğumuz ilginin kendisinin dışında başka bir ereği yoktur.⁹¹ Düzgün bir müzik dinleyicisi eserde ayırt edici olan şeylere dikkat eder ve duygular üzerindeki benzer veya farklı izlenimlerinin önemsiz olduğunun farkındadır. Dolayısıyla temaşanın merkeze alınmış olduğu pozisyonda müziğin tikelliği ve bireyselliği baskındır. Bu aşamada

⁹⁰ Tunalı, *Estetik*, 32.

⁹¹ Yasemin Sözer, “Lisansüstü Eğitimde Yer Alan Uygulamalı Çalışmalarda Auto-Telos (Bir Tavır Olarak) Oyunun Düşünsel Dayanakları ve Önemi”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi* 17 (2005), 172.

müzik, tonal olarak hareket eden bir nesne biçiminde hayal gücünü felce uğratmaktadır. Söz konusu temaşada, duyguya odaklanılmamasına rağmen, deneyimi zenginleştiren ve Hanslick'in iddiasına göre birçok kişinin ulaşamadığı yaratıcı deneyim tam olarak nedir? Burada dinleyici, bestecinin tasarımlarını sürekli biçimde takip ederek çeşitli tahminlerde bulunur ve bu tahminler sonucunda zaman zaman besteci tarafından onaylandığını görürken, zaman zaman besteciden farklı yollara saptığını fark etmesiyle, zihinsel bir doyuma ulaşır. Dolayısıyla müzik dinlemek, tonal kombinasyonların açılımına gösterilen bir dikkat içermelidir ve bu dikkat içeren süreç duygusalardan çok, entelektüel ve yaratıcı bir süreçtir. Bu aşamada zevk ve hayal kırıklığını oluşturan şey duygular değil, sesin ilerleyişine dair tahminlerin doğru veya yanlış olmasıdır. Buradaki “zihinsel akış” (*mental streaming*) süreci, müzikal bir nesne tarafından yönetilmektedir. Zihinsel akış süreci, müzikal algısı iyi olanlarda mevcuttur fakat diğerlerinde büyük ölçüde eksiktir.⁹²

Hanslick müzikal güzelliğin nesnel olduğunu, duygunun ise kişisel olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda eğer bilimsel bir şekilde müzik estetiği kurulmak isteniyorsa duygudan vazgeçmekten başka bir seçenek yoktur. Neticede Baumgarten'a göre de estetik “mantığın küçük kız kardeşidir”, yani bir çeşit mantıktır.⁹³ Dolayısıyla Hanslick'in, müzikal yargılar için kişisel beğeni ve tercihlerden daha sağlam bir temel olması gerektiği hususundaki ısrarı yersiz değildir. Yanlış anlaşılmanın önüne geçmek adına; Hanslick müzik estetiğini inşa etmek için duygudan vazgeçilmesi gerektiğini ileri sürmektedir fakat bu onun, duygunun müzikal deneyime eşlik etmediğini söylediği anlamına gelmez. Hanslick müziğin duygu uyandırma kapasitesini ciddi bir biçimde sorgulamamaktadır. Onun ısrar ettiği şey, duyguların kişiyi müzikal güzelliğin özü olan tonal hareketlerin duyulabilir yapısından

⁹² Bowman, *Philosophical Perspectives on Music*, 145-148.

⁹³ Tunalı, *Estetik*, 15.

uzaklaştırmayacağıdır. Müzik deneyiminde hissedilen her şeyin nesnesi müzik olmalıdır. Hanslick burayı daha iyi açıklayabilmek adına, duyguyu müzik deneyiminin dışında konumlandırmakta ısrarcıdır. Çünkü Hanslick'in temel amacı, müziğe münhasır bir güzellik alanı kurmaktır. O müziğin, müzikal güzelliğin, doğal güzellik teorileriyle, hatta diğer sanatları açıklamak için kullanılan teorilerle açıklanamayacağı kanısındadır. Dolayısıyla müzik söz konusu olduğunda, varoluşu kendinden başka hiçbir şeye bağımlı olmayan ve tamamen kendi kendine var olan müzikal güzellik, ona göre müziğin formunda yer almaktadır. Onun için müzikal formlar boş soyutlamalar değil; somut, canlı ve hareketlidirler. Dolayısıyla neden oldukları deneyim zengin ve heyecan vericidir.⁹⁴

Hanslick'in görüşleri, müziğin özü ve etkisi arasındaki ilişkiye dair tartışmalarda elverişli bir zemin sunmaktadır. Çünkü o bu iki alanı radikal bir biçimde birbirinden ayırmıştır. Hanslick, bir bakıma müziğin özü ile etkisinin bir bağlantısı olmadığını savunmaktadır. Müziğin insanı harekete geçirme kapasitesini inkâr etmez, fakat bu harekete geçirme durumunun sanatın temel doğasıyla ilgisi olmadığını savunur. Onun için müziğin güzelliği özerktir ve müziğin kendisinde bulunmaktadır.⁹⁵

Hanslick'e göre, müziğin gerçek doğasıyla karşılaşmak için, öznel duyumdan yola çıkan yöntemlerden vazgeçilmelidir. Bu çaba, Baumgarten'ın estetiği bir duyumlar bilimi olarak kurma amacıyla benzer bir tez içermektedir. Yani müzikte neyin kalıcı ve nesnel olduğunu belirlemek için doğa bilimlerindekine benzer bir yöntem izlemek gerekmektedir. Aksi taktirde yapılan araştırmalar işlevsiz kalacaktır. Estetik araştırmaların öncelikle nesnelerin algılanışındaki güzeli değil, onlara dair güzeli ele alması gerekmektedir. Müzik ne

⁹⁴ Bowman, *Philosophical Perspectives on Music*, 148-150.

⁹⁵ Mark Evan Bonds, *Absolute Music* (New York: Oxford University Press, 2014), 141.

imgelerle kurulan şiir ne de göz ile görülebilen heykel ve resim gibidir. Dolayısıyla Romantikler tarafından müziğe dair ele alınması gereken şeyin duygular olduğu öne sürülmüştür. Bir diğer iddia ise zaten müziğin objesinin duygular olduğu, amacının ise zevkli duygular uyandırmak olduğudur. Hanslick'e göre bu iki fikrin her biri diğeri kadar yanlıştır. Güzel, hiçbir şeyi amaçlamaz. Çünkü o doğası gereği birçok amaca uygun olmasına rağmen, kendisinin ötesinde bir amacı yoktur. Güzel bir şeyin temaşa (*contemplation*) edilmesi hoş duygular uyandırıyorsa, bu etki güzel olandan farklıdır. Burada iki farklı varlıktan, var olandan söz edilmektedir. Birincisi güzel, ikincisi ise güzel nedeniyle ortaya çıkan duygular. Bunlar iki farklı varlık alanı oluşturmaktadır. Güzel bir nesne bir gözlemcinin önüne açıkça ona haz vermesi amacıyla konulabilir, fakat bu amaç nesnenin kendine has güzelliğini etkilemez. Güzel nesne, güzele dair duyguyu uyandırmasa ve onu algılayacak kimse olmasa bile güzeldir ve güzel kalır. Başka bir deyişle güzel, bir gözlemcinin tatmini için var olsa bile ondan bağımsızdır. Bu ilişkinin eleştirel bir biçimde incelenmesi için, alışlagelmiş konuşmalarda ayırım gözetmeksizin kullanılmalarına itiraz edilmese de öncelikli olarak "duygu" (*feeling*) ve "duyum" (*sensation*) terimlerinin ayırt edilmesi gerekmektedir. Duyum, ses veya renk gibi bazı duyulur nitelikleri algılama eylemiyken; duygu, bir çeşit bilinçli fiziksel aktiviteye işaret etmektedir. Duygu, bir memnuniyet veya rahatsızlık halidir. Örneğin bir nesnenin tadını, kokusunu, biçimini, rengini veya sesini algılayabilirim. Bu bilinç durumu, niteliklere ilişkin bir duyumdur. Fakat üzüntü, umut, neşe veya nefret kişinin alışılmış zihinsel aktivite seviyesinin altında veya üstündedir ve hissetmek, duygulanmak olarak tanımlanır. Güzel, her şeyden önce, bizim duyumumuzu harekete geçirir. Lakin bu durum sadece güzele özgü değildir, tüm fenomenlerde ortaktır. Duyum estetik hazzın başlangıç noktası ve ön koşuludur. Genişlemesi ile duygunun kaynağı olur.

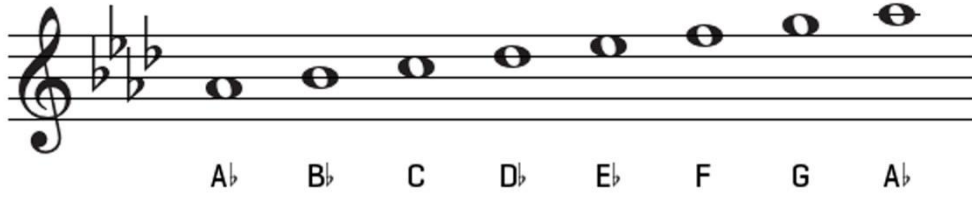
Dolayısıyla bu ikisi arasında genellikle oldukça karmaşık bir ilişki olduğu düşünülmektedir. Fakat herhangi bir duyum yaratmak için sanata gerek yoktur. Tek bir ses veya tek bir renk bile duyum yaratmak için yeterlidir. Hanslick'in iddiasına göre eski yazarlar "duyum" terimini kullanmaları gereken yerde "duygu" terimini kullanmıştır. Bu bağlamda bu yazarların anlattığı şey müziğin amacının duygularımızı uyandırmak olduğu anlamına gelmektedir. Fakat bu ne müziğin ne de bir başka sanatın amacıdır. Hepsinin altında amaç "güzeli yaratma"dır. Ve bu güzel bizim duygularımızı değil, temaşamızı (*contemplation*), hayal gücümüzü (*imagination*) etkiler. Dinleme eyleminde, yalnızca müzikten zevk alırız ve bunu başka herhangi bir yabancı durumla ilişkilendirmeyiz. Ancak duygularımızı harekete geçirme eylemi, müziği yabancı bir şeyle ilişkilendirmeyi ima eder. Güzelin tasavvur edilmesine münhasır bir etkinlik, estetik değil, mantıksal bir ilişki içerir. Fakat bu eylemde, patolojik bir biçimde, duygular baskın olduğundan kaygan bir zeminle karşılaşılır. Eğer müzik bir sanat olarak tanımlanıyorsa, o bizim duygularımız değildir. Her türden sanat, insanların duygusal yetisine hitap edebilir fakat onların özel olarak amacı bu değildir. Dolayısıyla duygularımız estetik yasaların temeli olamaz.⁹⁶

Hanslick, duygunun nesnel olarak müzikte mevcut olmadığını; çünkü duygunun (özel) dinleyicinin yorumuna bağlı olduğunu iddia eder. Dolayısıyla bunun üzerinden müzik estetiğine dair bir temel oluşturulamayacağını öne sürer. O müziğin çeşitli duygular uyandırabileceğini kabul eder fakat duyguları temsil etmediğini savunur. Bir şiirin, resmin ya da heykelin ifade ettikleri kelimelerle dile getirilebilir ve fikirlere indirgenebilir. Örneğin resmi göstererek onun çiçeği temsil ettiğini, bir heykele işaret ederek onun bir gladyatör heykeli olduğunu ya da bir şiir okuyarak okunan şiirin umuda dair olduğunu

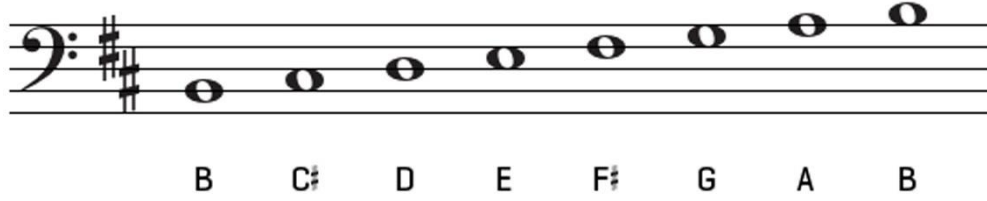
⁹⁶ Hanslick, *The Beautiful in Music*, 15–31.

söyleyebiliriz. Bu tarz sanat yapıtlarının güzelliğine ilişkin yargılarımız ise, sanatçının üretiminde belirli bir konuyu ne kadar mükemmel somutlaştırdığına bağlıdır. Fakat müzik söz konusu olduğunda, müziği diğer güzel sanatlar ve şiirden ayıran özellik olarak onun konusunun insani duyguların tümü olduğu düşünülür. Dolayısıyla bu düşünceye göre, ses ve onun uyumlu kombinasyonları besteci için, sevgiyi, cesareti, dindarlığı ve zevki temsil ettiği ifadesinin malzemesi ve aracıdır. Müzik fısıltı, fırtına, kükreme gibi sese dair fenomenleri yeniden üretebilir ama sevgi veya öfke gibi duyguların öznel bir niteliği vardır. Bu bağlamda duyguların genel geçer ve kesin bir şekilde müzikte vücut bulması kabul edilemez. Müziğin ifadesi, zarif, nazik, şiddetli, güçlü gibi sesin karşılığı olabilecek terimlerle tanımlanabilir. Bestecinin ifade ettiği fikirler temelde ve öncelikli olarak müzikal niteliktedir. Her sesin, renkler gibi kendine has bir karakteri vardır. Renkler de sesler de başlangıçta herhangi bir sanat tasarımından bağımsız olarak belirli sembolik anlamlarla zihnimizde yer ederler. Dolayısıyla müziğin ilk bileşenlerinin de seslerin, tonların, akorların, tınların ayrı ayrı kendi karakterleri vardır. Fakat bu öğeler sanat için kullanıldıklarında bağlı oldukları yasalardan farklı yasalara tabi olabilirler. Bir tabloya bakarken kırmızıyı her zaman neşe, beyazı her zaman masumiyet olarak düşünemeyiz. Aynı şekilde, bir senfonide La bemol majör tonunu her zaman romantik duygular, Si minör tonunu ise her zaman mizantropi olarak düşünmemeliyiz.

La bemol majör dizisi



Si minör (doğal) dizisi

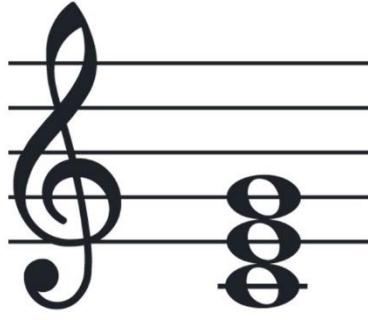


Şekil 3: La bemol majör ve Si minör (doğal) dizisi

Renkler veya sesler duygularımızla değil, bizim onlara yüklediğimiz anlamlarla bağlantılıdır. Bu nedenle, belirli bir duyguyu temsil eden bir akordan veya sestən söz etmek mümkün değildir. Fakat müzik teorisyenleri, müziğin belirli duyguları temsil etme gücüne sahip olduğunu dolaylı bir biçimde kabul eder ve argümanlarını bu varsayıma dayandırır. Ancak müzikte güzel, böyle bir şey mümkün olsa bile, duyguların doğru temsiline bağlı değildir.⁹⁷

Dolayısıyla Hanslick'in çalışmalarında müziğin objektif ve subjektif boyutuna işaret ettiği, giriş yaptığı söylenebilir. Bu durumu kimlik ve kişilik kavramları üzerinden açıklamak mümkündür. Her sesin veya akorun onları tanımamızı sağlayan bir kimliği vardır. Bu kimlik zaman veya mekân tanımaksızın değişmezdir. Örneğin Şekil 4'te yazılmış olan Do Majör akoru Do-Mi-Sol seslerini içermektedir.

⁹⁷ Hanslick, *The Beautiful in Music*, 32-65.



Şekil 4: Do Majör akoru

Fakat müzikal yapılar söz konusu olduğunda, bu sesler veya akorlar icra içerisinde öncesindeki ve sonrasındaki seslere veya akorlara ya da içinde bulundukları tonlara bağlı olarak farklı kişiliklere bürünebilirler. Seslerin veya akorların zaman zaman farklı şekillerde algılanmaları veya yorumlanmaları onların bulundukları bağlama göre farklı kişilikler kazanabilmelerinden ötürüdür. Bu farklı kişiliklerin kazanımı bazen sesin ya da akorun kendisinden, içinde bulunduğu bağlamdan kaynaklanırken, bazen de söz konusu farklı kişilik kazanımının sebebi onu algılayan özne kaynaklıdır. Fakat objenin kendisinden kaynaklı ya da (patolojik durumlar dışında) öznenin kaynaklı oluşmuş bir kişilik değişimi seslerin veya akorların kendilerine ait kimliklerini değiştiremez.

Hanslick'e göre müziğin asli unsuru ahenk (*harmonia*), ruhu ise ritimdir. Bestecilerin şekillendirdiği ham maddeler, müzikal notalardır. Bu notalar ucu açık çeşitlilikteki melodilere, armonilere ve ritimlere uyarlanmaktadır. Tükenmesi mümkün olmayan (*inexhaustible*) melodi, müzikal güzelliğin kaynağıdır. Armoni ve onun sayısız dönüşümüyle, yeni gelişmeler için sürekli bir malzeme vardır. Müzikal organizmanın ana atardamarı olan ritim ise hem melodinin hem de armoninin düzenleyicisidir ve zengin çeşitleriyle ortaya çıkan tınının cazibesini

arttırır. Eldeki bu malzemelerin tümüyle ifade edilenin ne olduğu sorulduğunda ise verilecek cevap; müzikal fikirlerdir. Müzikal bir fikir yalnızca güzelliğin nesnesi değildir, aynı zamanda ereği kendinde (Auto-telos)⁹⁸ bir yapıdadır, kendi içinde bir amaçtır. Onun özü ses ve harekettir. Dolayısıyla müzikal fikirler duygu ve düşünceleri temsil etmenin bir aracı değildir. İnsanların enstrümantal müzikteki güzelliği keşfedememesinin nedeni eski estetik sistemleri tarafından duysal unsurların küçümsemesinden kaynaklanmaktadır. Onlar güzeli ahlaka ve duyguya tabi kılınır bir şekilde ele alırlar. Fakat her sanat duysal olandan yola çıkmakta ve kendi sınırları içerisinde işlemektedir. Duyguların ifadesine ilişkin teoriler bu gerçeği görmezden gelerek, duyma eylemini küçümser, onu bir kenara iter ve hemen duygulara geçer. Onlara göre müzik ruhun gıdasıdır ve işitme de buna hizmet eder. Müziğin kendi kendine referans olan yapısından dolayı müzikal güzelliği tanımlamak zordur. Müziğin doğası herhangi bir asıl örneğe (*prototype*) sahip olmadığı ve belirli kavramları ifade etmediği için, ondan ya kuru teknik terimlerle ya da şiirsel kurgu diliyle bahsetmek gerekmektedir. Onun krallığı bu dünyadan değildir. Dolayısıyla fantastik betimlemeler, nitelendirmeler ve deyimler ya mecazi ya da yanlış olacaktır. Müziğin başka bir şeye dönüştürülmesi imkansızdır. O yalnızca kendi şeklinde olur, kendi şekliyle ifade edilebilir, kendi şekliyle kavranabilir ve ondan kendi şekliyle zevk alınabilir.⁹⁹

Müziği bir resme benzetirsek, o konusunu kelimelerle tanımlayamadığımız veya herhangi bir düşünce kategorisine dahil edemediğimiz bir resimdir. Müzikte anlam da mantıksal sıra da vardır. Ancak bu müzikal anlamdadır. Dolayısıyla o konuştuğumuz ve anladığımız; fakat tercüme edemediğimiz bir dildir. İçimizde bir tatmin duygusu yaratan müzikteki mantık hem insan organizmasını hem de ses

⁹⁸ Konuyla ilgili kitap bölümü için bkz. Tunalı, *Estetik*, 32-35.

⁹⁹ Hanslick, *The Beautiful in Music*, 66-70.

fenomenlerini yöneten bazı temel doğa yasalarına dayanır. Resim ve heykeldeki kıvrım ve çizgilere benzer bir şekilde, müzik fenomenleri de armonik ilerleme (*harmonic progression*) yasalarına tabidir. Tüm müzikal öğeler doğal bir ilişki ile birbirine gizli bir şekilde bağlıdır ve ritim, melodi ve armoni onların görünmez etkisi altındadır. Dolayısıyla insanlar tarafından yaratılan müzikler buna uymak zorundadır. Bununla çelişen herhangi bir kombinasyon müziğin izlerini taşısa da çirkindir. Bilimsel bir biçimde kanıtlanamamasalar dahi, bu ilişkiler deneyimli kulaklar tarafından içgüdüsel olarak hissedilir. Ses gruplarına dair bütünlük, mantık, saçmalık ya da doğallık belirli bir anlayışın müdahalesi olmaksızın sezgisel olarak bilinir. Seslerin birliği onları mekanik olarak bir araya getirme süreci değildir. Bir araya getirme süreci özgür bir hayal gücünün edimleriyle gerçekleştirildiğinden, belirli bir zihnin entelektüel gücü ve kendine has özellikleri her bir besteye kendi özelliğini, bireysel karakterini verecektir. Dolayısıyla düşünen ve hisseden bir zihnin yaratımı olarak müzik bestesi, yüksek derecede entelektüelliğe ve duyguya sahip olabilir. Zaten her sanatın amacı; sanatçının hayal gücünden kaynaklanan bir fikri maddi bir biçime giydirmektir. Müzikte ise bu fikir akustik bir fikirdir. Bu bağlamda kelimelerle ifade edilemez ve onlara dönüştürülemez. İyi bir besteci, her müzikal öğenin karakteri hakkında pratik bir bilgiye sahiptir. Bir melodinin etkisi yalnızca “hissedilen” ya da “ilahi” olarak algılanan “gizemli ve anlaşılmaz bir harika” olarak değerlendirilmemelidir. Çünkü uzun bir ritmin veya diatonik ya da kromatik dizilerin her birinin kendi fizyonomisi ve kendine ait etkisi vardır. Bir akorun, bir aralığın ya da bir ritmin fizyolojik veya psikolojik etkisi, umudun ifadesi, hayal kırıklığının ifadesi şeklinde açıklanamaz. Bu her iki ifade de bir parça doğru olabilir, fakat bunlar evrensel bir gerçeklik değildir. Dolayısıyla müziğin felsefi temelini oluştururken öncelikle, her müzik öğesiyle değişmez bir biçimde bağlantılı olan belirli kavramların ve bu

kavramların doğasının belirlenmesi gerekir. Bu bağlamda Hanslick'in ideali kimya ve fizyolojinin bilim olduğu anlamda bir müzik bilimi kurmaktır.¹⁰⁰

Müzikal bir fikir, bestecinin hayal gücünden kaynaklanmaktadır. Enstrümantal müzik bestecisi belirli bir konuyu temsil etmeyi düşünmez. Eğer o böyle bir düşüncenin içine girerse kendisini müziğin alanı içine değil, dışına; yani yanlış bir konuma yerleştirmiş olur. Böyle bir durumda onun bestesi program müziği olur ve program olmadan anlaşılmaz. Hanslick'in "müzikte güzel" derken bahsettiği klasik stille veya romantik stille sınırlı değildir veya özellikle bunlardan birine işaret etmez. Hanslick'in araştırmasının amacı ne olması gerektiği sorusuna cevap vermek değil, ne olduğu sorusunun cevabına yaklaşımdır. Dolayısıyla amaç, müzikte gerçekten güzel olanın kesin bir idealini çıkartmak değil, fakat en zıt tarzlarda bile eşit derecede güzel olanı göstermektir. Pek çok estetik okulu, müzikal hazzın tamamen salt düzenlilik ve simetriden elde edilen bir haz olduğunu ileri sürer; fakat bunlar müzikte güzelliğin yegâne niteliği değildir. En tatsız (*insipid*) müzikal ifade bile simetrik olabilir. Simetri sadece orantıyı ifade eder ve simetrik olanda bizi etkileyenin ne olduğu sorusu cevapsız kalmaya devam eder. Müzikal anlamda simetri, özgünlükle bir araya gelmek ister. Burada Hanslick'e göre tedbiren eklenmesi gereken bir başka husus da müzikteki güzelliğin matematikten bağımsız olduğudur. Hanslick, aralarında duyguyu merkeze alan amatörlerin de bulunduğu yazarların, müziğin bestelenmesinde matematiğin oynadığı rol konusunda anlaşılmaz bir birliğe sahip olduğunu iddia etmektedir. Duygu merkezli düşünceler sesin titreşimlerinin, aralıkların, uyum ve uyumsuzlukların matematiksel ilkelere dayanmasıyla yetinmez; bir kompozisyondaki güzelin de aynı şekilde sayılara indirgenebileceğini iddia ederler.

¹⁰⁰ Hanslick, *The Beautiful in Music*, 70-79.

Armoni ve kontrpuan çalışması onlar için adeta müzikal kompozisyonun hesabını öğreten bir çalışmadır. Bütün bilimlerde matematiğin bir yeri olabilir. Fakat matematiğe yaratıcı bir güç atfedemeyiz. Hanslick, matematiğin tüm sanatlarda bir yeri olabileceğini fakat diğer sanatlarda müzikte olduğu kadar matematiğe vurgu yapılmadığını eleştirmektedir. Aynı şekilde sıklıkla müzikle dil arasındaki paralellikler üzerine de çeşitli iddialar öne sürülmektedir, fakat Hanslick'e göre böyle bir çaba genellikle cezbedici olsa da ilgilenilmesi gerekenin bu ikisi arasındaki farklılıklardır. Çünkü ona göre dil ve müzik arasındaki temel fark; dildeki veya konuşmadaki seslerin yalnızca bir gösterge olmasıdır. Yani farklı bir şeyi ifade etme amacına yönelik bir araçtır. Müzikte ise ses amaçtır. Yani üzerine düşünülen mutlak nesnedir. Ayrıca konuşma ve müziğin ağırlık merkezleri farklı noktalarda bulunur. Müziğin bütün özel yasaları bağımsız güzellik biçimlerine ulaşmayı merkeze alırken; konuşmanın yasaları ise fikirleri ifade etmenin bir aracı olarak sesin doğru kullanımını merkeze almaktadır. Müzik konuşmaya indirgenemez. Remeau ve Rousseau'nun yaptığı gibi konuşmaya ve dile özgü yasaları müziğe dayatmaya çalışanlar olmuştur. Modern zamanlarda ise Wagner'in öğrencileri bunu yapmaya çabalamışlardır. Fakat böyle bir durumda, hayalet bir "anlam"ın peşindeyken formların doğuştan gelen güzelliği görmezden gelinir, müziğin hayatı yok edilir. Dolayısıyla müzik estetiğinin temel görevlerinden biri müzik ve dil arasındaki farkın mantığını göstermek ve özellikle sorunun müzikal olduğu yerlerde dilden bağımsız bir yol izlemektir.¹⁰¹

Besteci, özerk bir obje olarak müzik eseri ve dinleyicinin etkinliği arasında ayırım yapmak gerekir. Obje merkezli bir görüş oluşturmak istemesine rağmen Hanslick, estetik analizini objenin kendisiyle

¹⁰¹ Hanslick, *The Beautiful in Music*, 79-98.

sınırlandırırsa bile yine de bu objenin iki canlı ile arasında bir bağ olduğunu reddetmez. Bu iki canlı besteci ve dinleyicidir. Dolayısıyla eserin tamamlanmasından önce ve sonra duygular önemlidir. Önce besteci, sonra dinleyici açısından duygular göz ardı edilmemelidir. Örneğin besteci ele alındığında, o beste yapma eylemi sırasında bir duygu durumu içerisinde ve içinde bulunduğu duygu durumundan sıyrılması imkansızdır. Fakat yine de bestecinin yaratıcı eylemi müzikal öğeleri gruplandırıp biçimlendirmektir. Herhangi bir duygu bestecinin ruhunu doldurabilir, ona üretme için bir dürtü olabilir ancak müziğin doğasından ötürü bu duygular müziğin konusu olamaz. Objektif olan, bestenin müzikal özellikleridir. Estetik açıdan bakıldığında, bazı temaların kısmen hüznü ya da yüce üsluplara sahip olduğu söylenebilir. Fakat bunlar bestecinin hüznü ya da yüce duygularının ifadesi değildir. Bestecinin kişiliğinden (*individuality*) kaynaklı olarak eserlerinde bazı sembolik ifadeler halinde bulunabilir. Lakin bu stil (*style*) kavramının parçalarından biridir. Kişiler tarafından gerçekleştirilen her icra, aslında duyguların bir dışavurumudur. Yani reproduksiyonda, her yeni icrada, icracının ruhu açığa çıkar. Ayrıca, bir sanat eserinin teorik yapısının çözümlenmesi mükemmel bir şekilde gerçekleştirilse bile, sanat eserleri estetik süje(ler) tarafından algılanmaları bakımından birer yeniden üretim (reproduksiyon) ürünleridir.¹⁰²

Zihnin tamamen fiziksel olarak seslerle sürüklendiği, bilincin aktif bir şekilde rol almadığı, dolayısıyla sanat eseriyle yüzleşirken başka etkilerin altında bulunan bir dinleme çeşidi vardır. Bu tarz dinlemeye sahip olan kişilerin sayısı ise dikkate alınamayacak kadar çoktur. Bu pasif alıcılık durumunda dinleyiciler müziğin temel öğeleriyle etkilenirler, acı çekerler ya da başka duygular yaşarlar. Müziğe karşı olan

¹⁰² Hanslick, *The Beautiful in Music*, 99-122.

bu tarz bir dinleme, gözlemci bile değil, patolojiktir. Hanslick'in iddia ettiği bu patolojik dinlemeye benzer bir durumu, daha ileriki yıllarda Theodor W. Adorno "Müzikte Fetiş Karakter ve Dinlemenin Gerilemesi Üzerine" (*On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening*) başlıklı yazısında ele almıştır.¹⁰³ Hanslick'in patolojik bir alıcılık çeşidi olarak yorumladığı şeyi Adorno dinlemenin gerilemesi olarak tanımlamıştır. Adorno, radyo ve plak gibi şeylerin ortalama bir konser izleyicisinin partiyon okuma ya da enstrüman çalma imkânını ortadan kaldırdığını söylemektedir. Ona göre bilgi, konsantrasyon ve süreklilik eksikliği olan dinleyici müzik üzerinde hakiki bir yoğunlaşma imkanına sahip olamaz.¹⁰⁴ Dolayısıyla Adorno'nun dinlemenin gerilemesi olarak adlandırdığı bu durumun teknolojik gelişmelere dair bir eleştiriyi de içinde barındırdığı söylenebilir. Somut sanat eserini yargılamak yerine yalnızca soyut bir duygu arama alışkanlığı, diğer sanat türlerindense büyük ölçüde müzikte ortaya çıkmaktadır. Bu dinleyiciler müziği takip etmek yerine yarı uyanık bir şekilde koltuklarına yaslanarak bir dizi belirsiz duyum üretirler ve bunun entelektüel bir eylemin (zihin faaliyetinin) sonucu olduğunu sanırlar. Fakat böyle bir yaklaşımın, sanatı entelektüel bir etkinlik olarak ele almak suretiyle, sanatın ereğinin estetik haz olduğu doğrultusundaki tezlerle çeliştiğini belirlemek gerekir. Bu tarzdaki dinleyiciler en kolay tatmin olan dinleyicilerdir. Çünkü bir estetik ölçütleri yoktur. Hanslick iyi bir puro ya da sıcak bir banyonun onlara bir senfoni ile aynı keyfi verdiğini söyler. Bunun sebebi; diğer sanatların nesnelere kıyasla müziğin nesnesinin daha çabuk yok olan bir yapıya sahip olmasıdır. Dolayısıyla müzik dinleyicisi karşılaştığı sesi özümsemelidir. Hanslick'e göre müziğin gerçek özü onun biçimsel yapısıdır (*the musical structure*), duygu ise onun ne öznesi ne de biçimidir.

¹⁰³ Andrew Arato - Eike Gebhardt (ed.), *The Essential Frankfurt School Reader* (Oxford: Blackwell, 1978), 286-299.

¹⁰⁴ Edward W. Said, *Müzikal Nakışlar*, çev. Gül Çağalı Güven (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006), 3-4.

Yani o müziğin gerçek özünün biçiminde saklı olduğunu ileri sürer, bu bağlamda onun için müziğin özü, biçimidir. Sanatlar içinde en soyut ve biçimsel olarak nitelendirilebilecek olan müzikte biçim ve öz sorunu çeşitli güçlükler ortaya çıkarmaktadır. Bu güçlüklerin temel nedeni ise müziğin özü ile biçimi arasındaki çizginin belirsiz olmasıdır.¹⁰⁵ George Thomson bu belirlenmekte güçlük çekilen öz ve biçim meselesini sanatın doğuşuna giderek ilkel tapınma töreninin yapısı üzerinden açıklar:

Sanat, ilkel tapınma törenlerinden doğar. Bu tapınma törenlerinin biçimi, bilinçli sanatçının elinde geliştirilerek sanat biçimine dönüşür. Eski biçim, halkın yabancı olmadığı ve kolayca benimseyebileceği geleneksel bir yapı sağlar sanatçıya. Sanatçı, bu geleneksel yapıya yeni bir katkıda bulunarak onu değiştirir, geliştirir. Böylece öze biçim arasında yeni bir birlik yaratır. Sanatsal gelişmenin diyalektikidir bu. Öze biçim arasındaki çelişmeye ilişkin kavrayışını yitiren sanatçı, ya biçimciliğe kapılır ya da doğalcılığa. Sanat yapının özünü bir yana bırakıp salt biçimini yetkinleştirmeye kalkışırsa, biçimciliğe düşer. Öte yandan gerçekliğin edilgin bir suretini sunmakla yetinirse, doğalcılığa saplanır. Bu iki eğilim, metafizik düşüncenin sanat alanındaki yansımından başka bir şey değildir. Oysa sanat, diyalektik değilse, beş para etmez.¹⁰⁶

Hanslick bu noktada biçimci olarak konumlanmaktadır. Onun için müziğin özü, biçimsel yapısında saklıdır. Duygu ise müziğin sadece bir etkisi olarak konumlandırılabilir. Müzik düşünen bir zihnin ürünüdür. Duygusal etki sesin fiziksel özelliklerinden ötürü meydana gelir, fizyolojik yasalar tarafından yönetilir. Müziğe yönelik en eski eleştirilerden biri, Platon tarafından yapılan, kendisiyle uğraşanları güçsüzleştirdiği, efemine ettiği ve uyuşturduğu suçlamasıdır.¹⁰⁷ Fakat müziğin amacı, bu ve benzeri şekillerde zihni engellemek değildir. Ancak bu durum müziğin duygusal yeti üzerindeki yoğun etkisini göz

¹⁰⁵ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan (İstanbul: Sözcükler Yayınları, 2018), 212.

¹⁰⁶ George Derwent Thomson, *İnsanın Özü, Bilimin ve Sanatın Kaynakları*, çev. Celal Üster (İstanbul: Payel, 1998), 106-107.

¹⁰⁷ Platon, *Devlet*, 410d - 411a.

ardı etmemizi gerektirmez. Müziğin amacının sadece belirsiz duyguları harekete geçirmek ve onun “ruhun gıdası” olduğunun söylendiği her yerde bu tarz eleştirilerle karşılaşmak doğaldır. Duygunun peşindeki patolojik dinleme, gerçek ve sanatsal dinleme yöntemi olan gönüllü ve saf temaşa (*pure act of contemplation*) ile doğrudan karşıtlık içindedir. Müzik dinleme eylemine eşlik eden ve onu bir zevk kaynağına dönüştüren zihinsel süreçteki faktörlerden biri; dinleyicinin, bestecinin niyetini sürekli olarak takip edip tahmin ederken beklentilerinin karşılandığını görmesi ya da kendini hoş bir şekilde yanılmış durumda bulduğu ve bunların sayesinde elde ettiği entelektüel tatmindir. Dolayısıyla bu anlayış açısından, zihinsel bir aktivite olmaksızın gerçek bir estetik hazdan söz etmek mümkün değildir.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Hanslick, *The Beautiful in Music*, 123-142.

1.4 Müzik, Ses ve Doğa

Bu çalışmada değinilen başkaca unsurların yanı sıra, müzik ile doğa arasındaki ilişkinin ele alınması müzik estetiğine dair bazı gerçek süreçlerin anlaşılmasına yardımcı olabilir. Sanat öncelikli olarak ürettiği madde bakımından, diğer yandan ise dış dünyanın sanatsal üretim için sağladığı güzellik biçimleri açısından doğa ile iki yönlü bir ilişki içerisinde. ¹⁰⁹ Doğanın müziğe malzemesini hangi anlamda sağladığı incelenirse, kaba seslerden başka bir şey olmadığı görülür. Melodi ve armoniyi oluşturacak şekilde sesleri birleştirmek müziğin birincil koşuludur. Fakat bunlar doğa tarafından hazır bir şekilde insanlara sunulmamıştır, ikisi de insan duyularının ve aklının ürünüdür. Müzikte sistematik ardışıklığın temel biçimi olan melodiye doğada rastlanmaz. Doğada akor duyulamayacağı için armoni de insan ürünüdür, lakin melodiden daha sonraki bir döneme aittir. Melodi de armoni de doğada bulunmamasına rağmen bu ikisini düzenleyen üçüncü bir faktör doğada bulunmaktadır. Bu faktör ritimdir. Doğadaki seslerin hepsi değil, fakat çoğu ritmiktir. Atın dört nala koşuşuna, dalgaların kıyıya vuruşuna ya da bildircinin ötüşüne bakıldığında ardışık vuruşlarda periyodik olarak tekrarlanan bir hareket görülür. Lakin doğadaki ritim insan üretimi olandan farklıdır. Müzikte melodi ve armoniden bağımsız bir ritim yoktur ama doğadaki ritim melodi ya da armoni ile ilişkili değildir. Dolayısıyla müzikal sistemlerin doğaya içkin olduğu varsayımından uzak durmak gerekir. Bu bağlamda müzikal sistemler önceden var olan şeyler değil, yavaş yavaş gelişen şeylerdir. Buradan da müzik sistemimizin zamanla daha fazla değişikliğe

¹⁰⁹ Werner Hahn, *Symmetry as a Developmental Principle in Nature and Art* (Londra, UK: World Scientific Publishing, 1998), 12.

uğrayacağı ve yeni formlarla zenginleşeceği sonucu çıkarılabilir. Doğa bize sesleri verebilir fakat müzikal notalar insan üretimidir. Dolayısıyla doğada duyduğumuz sesler müzik değildir. Doğanın bir müziği varsa bile insan üretimi olan müzikten farklı bir kategoridedir. İnsan müziğin hammaddesini doğadan alsa da müziği oluşturmak için matematik bilimine ihtiyaç duyar. Çünkü insan müziği, kasıtlı olarak yapılmış hesaplamalara dayanmaktadır. Yani müzikte her şey ölçülebilir fakat doğanın müziği denen şeyde bu mümkün değildir. Söz konusu iki ses aleminin ise bir temas noktası yoktur. Bu bağlamda doğa bize eksiksiz ve hazır bir ses sisteminin sanat öğelerini değil, yalnızca müziğimiz için kullandığımız ham maddeyi sağlar. Doğa resim, şiir ya da heykel için tükenmez bir konu deposuna sahiptir. Şair ya da sanatçı doğadaki güzel bir nesneden etkilendiğinde bu nesne hemen özgün bir üretimin konusu olur. Doğanın sanata model sağlama işlevi, doğrudan biçimiyle resim ve heykelde görülür. Dış dünyada var olmasaydı ressam bir çiçek ya da ağaç çizemezdi. Heykeltıraş ise insan formunu bilmeden ya da onu model olarak kullanmadan heykel yapamazdı. Doğanın çok daha geniş ve güzel bir model yelpazesi sunduğu şiir de benzer bir durumdadır. Şair bize orijinallerini doğada görmediğimiz bir gün doğumu, bir kar tarlası ya da bir duyguyu betimlemez, onları inceler ve eksikliklerini giderecek canlı görüntüler oluşturur.¹¹⁰ Bu sanatlarla kıyaslandığında doğanın müziğe model olarak konu sunmadığı anlaşılıyor. Doğada müziğin konusu olan herhangi bir güzel yoktur. Hanslick'e göre müzik ve (doğada modelsiz olan mimari dışında) diğer güzel sanatlar arasında böyle bir ayırım mevcuttur. Ressamın veya şairin yaptığı (gerçekten ya da hayalden alınan) bir taklit ya da yeniden üretimdir. Fakat müzikal kompozisyonu doğadan taklit etmek imkansızdır. Çünkü doğada bir sonat, uvertür ya da rondo bulunmaz. Güzel bir manzara şaire veya

¹¹⁰ Hanslick, *The Beautiful in Music*, 143-154.

ressama yeniden üretim veya taklit için ilham verebilir. Fakat doğada besteciyi haykırmaya teşvik edebilecek ne vardır? Ressamın ya da şairin doğadaki güzeli seyrederken topladığı şeyi, bestecinin kendi hayal gücünden (*imagination*) alması gerekir. Betimleyici bir anlam dışında besteci, doğanın seslerini herhangi gerçek bir müzikal amaç için kullanamaz. Doğadaki tüm sesler, müzik olmadıkları için müzikal tema (*theme*) üretmeye muktedir değildir.¹¹¹

Hanslick müzikteki bir fikrin yalnız müzikal olarak ifade edilebileceğini savunur. Müziğin bir konusunun olup olmadığı sorusunun insanların müzik üzerine düşünmeye başladığından beri sorulan bir soru olduğunu belirten Hanslick, neredeyse yalnızca aralarında Rousseau, Kant, Hegel gibi filozofların da bulunduğu bir azınlığın, müziğin öznesi olmadığını savunduğunu söyler. Yani müziğin bir konusu olduğunu belirtenler sayısal olarak çok daha fazladır. Bunun nedeni müzik üzerine yazarların birçoğunun, hakikati araştırmaktan çok, sanatlarının onurunu kurtarmak için endişe duymasıdır. Bu konudaki karmaşanın nedenlerinden biri; aynı anlamın farklı terimlerle ifade edilmesi ya da aynı terimin farklı anlamlarla ilişkilendirilmesi şeklinde, terimlerin gelişigüzel kullanımıdır. Gerçek ve orijinal anlamıyla “içerik” (*contents*) bir şeyin içerdiği, içinde barındırdığı şeydir. Bir müzik parçası bestelendiğinde, bütünü oluşturan parçalar olan notalar bu anlamda içeriklerdir. Müziğin gerçekten bir konusu varsa bu konunun ne olduğu sorusunun kelimelerle yanıtlanması gerekir. Fakat müzik, ses ardışıklıklarından ve biçimlerinden oluşur ve konuyu yalnızca bunlar oluşturur. O, mimari ve dansa olduğu gibi, biçim ve harekette güzelliği hedef alır ve aynı zamanda belirli bir konudan yoksundur. Bir müzik parçasının bireysel zihin üzerindeki etkisi ne olursa olsun ve nasıl yorumlanırsa yorumlansın duyulan nota kombinasyonlarının ötesinde

¹¹¹ Hanslick, *The Beautiful in Music*, 154-159.

başka bir konusu yoktur. Çünkü müzik seslerle bir şey anlatmaz, onun anlatımı zaten seslerdir. Müzik, halihazırda bilinen ve sınıflandırılmış bir özneyi yeniden üretmez. Bu nedenle müziğin aklın kavrayabileceği bir öznesi yoktur, çünkü akıl ancak belirli (*definite*) kavramlar üzerinde kullanılabilir. Bu bağlamda Hanslick müzikte özden bağımsız bir biçim olmadığı için, öz ile biçim arasında bir ayrım yapılamayacağını iddia eder. Dolayısıyla töz terimi, bir sanat eserine ancak biz onu biçimin bir bağlantısı olarak kabul edersek uygulanabilir. Bu bağlamda biçim ve töz terimleri birbirini tamamlar ve biri diğeri ile ilişkisi dışında düşünülemez. Besteciler, düşünür ve üretirler. Fakat onların düşünüp ürettikleri sesler dış dünyanın kavramsal realitesinden uzaktır. Dolayısıyla bu üretim dış dünyanın taklidi değil, zihni bir üretimdir. Bu bağlamda Platon'un taklit öğretisi¹¹² (*mimesis*) üzerinden düşünülecek olursa müzisyen sanatçı olması bakımından bir benzetmeci değildir. Besteleme eylemi kavramların sese çevirisi değildir. Çünkü seslerin kendileri çevrilemez ve orijinal bir dildir. Bu bağlamda besteci kavramlarla veya imgelerle değil, seslerle düşünür.¹¹³

Eduard Hanslick, genellikle duygu karşıtı olarak tanımlansa da bu tanımlamanın indirgemeci bir yaklaşımın sonucu olduğu söylenebilir. O kimi eleştirilerin tersine müzikte bir duygu olmadığını savunmaz. Sadece duygunun müziğe dair ikincil bir etki olduğunu öne sürer. Tezinde ısrarcı olmasının sebebi ise muhtemelen içinde bulunduğu dönemin şartlarıdır. Psikolojist bir anlayışın hâkim olduğu dönemde Hanslick'in iddiaları dönemin anlayışıyla taban tabana zıttır. Çünkü psikolojist estetik açısından bakıldığında:

Önemli olan, estetik obje, yani sanat yapıtı değildir, tersine, önemli olan, bizim etkinliğimiz, duygularımız ve duyduğumuz hazdır. Buna göre

¹¹² Taklit öğretisi için bkz. Platon, *Devlet*, 597b-598a.

¹¹³ Hanslick, *The Beautiful in Music*, 160-174.

estetik araştırmanın ağırlık merkezi, estetik objede değil de estetik etkinlik ve duyguda bulunur.¹¹⁴

İşte böyle bir dönemde, psikolojizm hâkimken Hanslick müziğin objesine yönelerek bir teori geliştirmeye çalışmıştır. Sadece böyle bir girişimi bile başarı olarak nitelendirmek mümkündür. Çünkü Hanslick'in kitabını yazdığı dönem düşünüldüğünde Husserl henüz "şeylere dönelim." diyerek felsefede bir fenomenoloji okulunun doğmasını sağlamamış, kendisi daha doğmamıştır bile. Fenomenoloji okulu doğduktan sonra da felsefe alanındaki bu başarının, estetik alanına tatbiki için uzunca bir süreye ihtiyaç duyulmuştur.¹¹⁵

Hanslick güzeli argümanının merkez noktası olarak belirler. Müzikte güzel, müzisyenler için tek başına yeterli bir amaç olabilir. Güzeli merkez noktası olarak belirlemek estetik araştırmalardaki yeni bir tutum değildir. Çünkü Baumgarten'dan beri estetik araştırmalarda güzellik üzerine odaklanılmaktadır. Fakat Hanslick, ilk defa diğer sanat türlerinden bağımsız olarak sadece müziğe has, hatta öznenen bağımsız bir biçimde müzikal objenin algılanmasa bile kendisinde barındırdığı güzellikle ilgilenmektedir.¹¹⁶ Nesneler imgelemimizin dileğince değişime uğrayamazlar. Dolayısıyla nesnelerin öznelere bağımlı olmayan, değişmez bir özleri olduğunu söylemek mümkündür.¹¹⁷ Hiçbir zaman aynı durumda bulunmayan bir şeye nasıl bir varlık yüklenebileceği sorusu aşılsa bile, her zaman değişen bir şeyin nasıl güzel olduğu, cevabının bilinmesi mümkün olmayan bir sorudur. Her şeyin değiştiği, hiçbir şeyin olduğu gibi durmadığı durumda bilgiden de

¹¹⁴ Tunalı, *Estetik*, 68.

¹¹⁵ Tunalı, *Estetik*, 68.

¹¹⁶ Bonds, *Absolute Music*, 79–80.

¹¹⁷ Platon, *Diyaloglar*, ed. Mustafa Bayka (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009), 386e.

söz edilemez. Dolayısıyla güzelin bilgisinden de söz etmek mümkün olmaz.¹¹⁸

Özetle Hanslick, müzikte güzel olanın ne olduğunu incelerken aslında sanat yapıtı denen fenomen alanının içindeki türlerden biri olan müzik yapıtını araştırma nesnesi olarak kullanmıştır. Tek tek müzik yapıtlarında güzel olanı değil; yani tikel olanlar üzerinden değil, genel bir müzikal eser kavramı üzerinden müzikal güzele dair bir araştırma gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda aslında Hanslick'in araştırdığı, fenomenolojinin de konusu olan, sanat yapıtında kendini gösteren, açığa vuran özdür. Fakat Hanslick bu araştırmasını diğer sanat türlerinden örnekler verse de genel sanat alanında değil, özel olarak müzik türünde gerçekleştirmiştir. Hanslick'in bu şekilde müziğe özel bir estetik alanı teklifinden sonra ve onun ardından gelişen fenomenoloji okulunun da etkisiyle, yaratıcı süje olan sanatçının yarattığı fakat ondan bağımsız bir varlık alanı ortaya çıkar. Yaratılan şey, sanat yapıtıdır. Sanat yapıtının, estetik objenin belirlenmesi ise ontolojik bir çözümlemeyi gerektirir. Çünkü sanat yapıtları her ne kadar öznelerle ilişki içerisinde olsalar da onlar aslında ben'in dışında kendi başlarına birer var olandır. Bu bağlamda sanat yapıtlarını öznenen bağımsız var olanlar olarak değerlendirmek Eduard Hanslick'in görüşüne ters düşmeyecektir. Yani Hanslick'in görüşünü estetik süje çözümlemesi yapan, özneyi merkeze alan subjektivist-psikolojik estetik teorilerdense; nesneyi merkeze alarak estetik obje çözümlemesi üzerine yoğunlaşan objektivist estetik teorileri içerisinde konumlandırmak daha doğru olacaktır. Dolayısıyla müziğin ne olduğunu araştırmada ve onun objesinin çözülmesinde fenomenolojik-ontolojik estetikten yardım alınarak gerekli ontolojik zemin oluşturulabilir. Söz konusu durum ise müzik ontolojisine dair araştırmalara yol açmaktadır. Böylece elinizdeki araştırma, ifade edilen

¹¹⁸ Platon, *Diyaloglar*, 439d - 440e.

yönde bir tercihi yansıtmakta yetersiz kalmamak ve müzikal eserlerin varoluş tarzlarını kavrayabilmek için, estetik objenin ontolojisine giriş mahiyetinde Nicolai Hartmann ve Roman Ingarden'ın görüşlerine başvurmayı uygun görmektedir.

1.5 Ontolojik Zemin: Zihinde Kurulan Bir Objeye Olarak Müzik

1.5.1 Nicolai Hartmann ve Roman Ingarden Ekseninde Estetik Objeye Olarak Müzik Varlığının Ontolojik Çözümlemesi

Bir var olan olarak müzik varlığının genel varlığın bir parçası olması itibariyle, diğer var olanlar ile olan ilişkisi ya da varlığın geneli ile olan ilişkisi hakkında ileri sürülen kuramlar ve yapılan çözümlemelere bakmak müzik varlığını anlamamızın önkoşulunu oluşturuyor. Müzik bir var olan olması bakımından diğer var olanlarla aynı prensiplere mi tabidir? Yoksa bir sanat türü olmasından dolayı farklı prensiplere sahip olduğu için müzikal varlık hakkında geliştirdiğimiz bilginin epistemolojik bakımdan farkları nelerdir? Ayrıca diğer sanat türlerinden farklı bir tür olduğu dikkate alındığında, müziğin diğer sanat türlerinden ontolojik olarak farkı nedir? Bu ve benzeri sorular müzikal varlığın belirlenip tanımlanabilmesi hususunda ele alınabilecek ontolojik sorulardır. Yirminci yüzyılda Nicolai Hartmann'ın kurduğu ve geliştirdiği ontoloji çağdaş felsefe görüşleri arasında kendine özgün bir alan açmıştır. Yeni bir felsefe anlayışı olarak ontoloji, var olan'ı ve varlığın bütününe konu olarak ele almaktadır. Bu felsefe anlayışı modern bir felsefe anlayışı olmasına rağmen, işaret edilen soru ve problemlere bakıldığında yeni bir anlayış gibi gözükmemektedir. İlk olarak Rudolf Goclenus (1547-1628) tarafından kullanılan ontoloji terimi daha sonra Christian Wolff (1679-1754) tarafından bağımsız bir felsefe disiplini olarak temellendirilmiştir. Dolayısıyla Wolff bir felsefe disiplini

olarak ontolojinin kurucusu tanımıyla nitelendirilebilir. Fakat bu yüzeysel bir çıkarımdır. Çünkü Wolff'un temellendirdiği klasik ontoloji ile çağdaş ontoloji arasında ad benzerliği dışında başka bir ortak nokta yoktur.¹¹⁹

Hartmann, doğası ve yapısı gereği ontolojik problemlerin, metafizik problemlerin bir alt kümesi olduğunu ileri sürmektedir. Metafizik problemlerin çoğunun aksine, ontolojik problemlerin çözülebilir olduğunu savunmaktadır. Fakat o, klasik ontolojinin yöntemleri ile bu problemlerin çözümünün mümkün olmadığını iddia etmektedir. Klasik ontolojiye göre şeylerin özüne kavramlarla ya da tanımlarla ulaşılabilirdi. Lakin Hartmann varoluşun kaygan, hareketli bir zemine sahip olduğunu öne sürer. Bu kaygan zeminle temas, dikkatli bir gözlem gerektirmektedir. Fenomenolojinin tümdengelimli klasik ontolojinin yerini aldığı nokta ise burasıdır. Hartmann'ın yapmak istediği ise Christian Wolff'tan sonra ihmal edilen, asırlık uykuya dalan ontolojiyi canlandırmak, "ontolojinin yeni yollarını" açmaktır. Çünkü ne ontolojik problemler basitçe reddedilebilecek fabrikasyon problemlerdir, ne de ontolojinin kendisi, geleneksel problemleri ile birlikte vazgeçilebilir bir şeydir.¹²⁰ Problemin temeli, "varlık" ve "var olan" derken neyin kastedildiğini saptamanın gerekliliğidir. Bunlar aynı şeyler değil, birbirlerinden farklıdır. Soruna daha fazla nüfuz edebilmenin ilk koşulu, bu ikisini karıştırma alışkanlığından kurtulmaktır. Ne kadar çeşitli olurlarsa olsun var olanların varlığı (*The being of beings*) birdir. Pratik olarak, "var olan"ı araştırmadan "varlık" ile uğraşmak imkansızdır. Dolayısıyla varlık araştırılırken araştırmaya var olanların araştırılması ile başlanması gerçeğine şaşırmamak gerekir. Böylelikle Hartmann'ın düşüncesi, yöntem olarak bir varlık olarak var olanı araştıran

¹¹⁹ İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2014), 9.

¹²⁰ Predrag Cicovacki, *The Analysis of Wonder - An Introduction to the Philosophy of Nicolai Hartmann* (Londra: Bloomsbury, 2015), 17-18.

Aristoteles'in yöntemiyle örtüşmektedir. Çünkü var olan dolaylı olarak varlık ile karşılaşmaktadır. Nicolai Hartmann'a göre Christian Wolff, Aristotelesçi tanımı benimsemiş olmasına rağmen, uygulamada "var olan nedir?" sorusunu tam olarak anlamadan hareket etmiştir. O var olan üzerindeki soruşturmasında skolastik bir biçimde bugün nesne olarak tanımlanan şeyi ele almıştır. Dolayısıyla burada bir eksik anlama, anlam daralması söz konusu olmuştur. Halbuki gerçek dünyada nesne olarak bulunmayan tamamen kurgusal bir temsilin, düşüncenin ya da bilişin nesnelerinden "var olan" olarak söz edebilmek mümkündür. Yani tek boynuzlu at dediğimiz zaman bu tek boynuzlu atı real dünyada bir canlı olarak bulamasak da imgelemimizde boynuz ve atı birleştirerek elde ettiğimiz bir tek boynuzlu atın var olduğundan söz edebilmemiz mümkündür. Bu bağlamda Aristoteles söz konusu sorunu bugün bile keşfedilmemiş bir potansiyele sahip bir şekilde tanımlamıştır.¹²¹ Var olanlara dair örnekler üzerine evren sınırlarını genişletmiştir.

Hartmann'a göre yeni ontoloji, tinin varlığını ve etkinliğini dünyanın geri kalanının varlığına göre belirlemeye çalışarak, tinin gücü ve özgürlüğü sorununda yeni bir anlam keşfedecektir.¹²² Hartmann'ın yeni ontolojisinde gerçek dünya, ontolojik tabakalardan inşa edilmiştir. Söz konusu sistemde dört ana ontolojik tabaka ve bunlara karşılık gelen ayırt edilmesi gereken özel kategoriler vardır. Bunlar şu şekilde sıralanabilir.

- Madde ya da İnorganik Varlık (Anorganisches Sein) – Örneğin, uzay, tözsellik, (mekanik) nedensellik;
- Organik Varlık (Organisches Sein) – Örneğin, kesinlik, organik sistem, metabolizma, homeostaz;
- Ruhi ya da Psişik Varlık (Seeliges Sein) – Örneğin, eylem ve içerik, bilinçlilik ve bilinçsizlik, haz ve sıkıntı;

¹²¹ Nicolai Hartmann, *Ontology, Laying the Foundations*, çev. Keith R. Peterson (Berlin, Boston: De Gruyter, 2019), 52-55.

¹²² Nicolai Hartmann, *New Ways of Ontology*, çev. Reinhard C. Kuhn (Chicago: Henry Regnery Company, 1953), 24.

- Tinsel Varlık (Geistiges Sein) – Örneğin, düşünce, biliş, arzu, özgürlük, değer verme, kişilik.¹²³

Tabakalardan oluşan bu ontolojik yapıyı İsmail Tunalı şöyle yorumlamaktadır:

Varlık, evren, homojen bir yapıyı değil de, heterojen bir yapıyı gösterir. Ama, bu heterojen varlık, bağımsız, birlikten yoksun bir varlık değildir. Onun heterojen oluşu, bağlamsız oluşunu ifade etmez. Aksine, varlık, yapı bakımından heterojendir, ama, bağlamı olan bir yapıdır. Bu bağlam, onun *tabakalar düzenine* sahip olmasından ileri gelir. Yani “dünya bir tabakalar yapısı ise, o zaman onun gösterdiği birlik, tabakaların bağlılığından başka bir şeyde bulunamaz.” Şimdi, varlığın bütünlüğünü sağlayan bu tabakalar nelerdir? Yeni ontoloji *dört ana varlık tabakası* kabul eder. Bunlar, *madde* (inorganik), *organik varlık tabakası*, *ruhi tabaka* ve *tinsel varlık* (Geist) tabakası. “Real dünyada dört varlık tabaka olduğu görülebilir: madde, organik olan, ruh ve tin.” Bu dört varlık tabakası, üst üste bir tabakalanma gösterir. En altta bulunan varlık tabakası maddi tabaka, inorganik basamaktır. Onun üzerinde organik varlık tabakası, daha üstte ruhi varlık alanı ve son olarak da tinsel varlık tabakası. “Yayılma (extension) bakımından maddi tabaka en geniştir. Tabakalar yükseldikçe, yayılma azalır. Organik olan, inorganik varlığın yalnız küçük bir kısmında bulunur; yine ruhi olan, çok fazla gelişmiş olan organik varlıklarda bulunur ve yine ruhi varlıkların yalnız bir türünde tinsel varlık vardır.” Şu halde varlığın yapısı bir tabakalı bütün olmakla beraber, biraz piramidal bir sistem karakteri taşımaktadır. Yani tabanı çok daha geniş, ama yukarıya doğru yükseldikçe, yayılma alanı azalan, küçülen ve darlaşan bir yapı.¹²⁴

Yeni ontolojinin çözümlemeleri estetikte özel bir öneme sahiptir. Çünkü Hartmann’a göre estetik objeye dair yapılan yararlı analizler nicelik olarak çok azdır. Estetik objeye dair bir çözümlemede iki yol izlenebilir. Birinci yol nesneye ilişkin olarak, onun yapısı ve varoluş biçimi ya da estetik karakterinin incelenmesidir. İkinci yol olarak, benzer şekilde bir analiz, gözlemcinin alıcı eylemine ya da yaratıcının üretici eylemine doğru yapılabilir. Hatta bunlar da yine kendi içlerinde bölünebilir yollardır. Ama bu araştırma yollarının ne ölçüde birbirinden

¹²³ Roberto Poli – Carlo Scognamiglio, *The Philosophy of Nicolai Hartmann* (Berlin: De Gruyter, 2011), 100–101.

¹²⁴ Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, 26–27.

ayrılabilirliği başlı başına başka bir sorudur fakat şimdilik bir kenara bırakılabilecek bir niteliktedir. Söz konusu çözümlemeler içerisinde en karanlık ve gizemli olarak gözüken sanatçının yaratıcı eylemine dair çözümlemedir. Bir dehanın eseriyle ilgili beyanları bile eserin doğasına ışık tutmak için yeterli değildir. Hartmann bu noktada ileri giderek sanatsal üretimin bilinci dışlayan bir tür gibi gözüktüğünü bile ileri sürmektedir. Onun iddiası bu tarz çözümlemelerde kolayca hayal kurmaya kayılabileceğidir. Çünkü bu konudaki tüm çıkarımlar metafizik nesnelerle ilgili çıkarımlar gibi doğrulanamaz niteliktedir. Fakat estetik objeye dair bir çözümlemede sorunu sadece birinci yoldan yani objenin kendisinden yola çıkarak çözümlemek yanlış olur. Çünkü güzelliğe dair açmazlarda (*aporetics*) söz konusu iki yol sürekli olarak birbirleriyle kesişmektedir. Bu aşamada Hartmann'a göre yapılması gereken iş estetik objenin yapısının analizidir. Onun bu konudaki temel savı, estetik objenin analizine dair çalışmaların hâlâ ilkel durumda olduğudur. Çünkü 19. yüzyılda estetik çoğunlukla Yeni-Kantçı idealizmin ve psikolojizmin etkisiyle büyük ölçüde subjektivizm merkezli olarak ele alınmıştır. Bu durum çeşitli hatalara ve tek yanlılığa neden olmasının yanı sıra estetik objenin kendisine dair olan çözümlemedeki ilerlemeye de yol açmıştır. Fakat objenin kendisine dair olan çözümlemede fazlaca ilerlendiği için dikkati tamamen estetik özneye yönlendirmek yanlış olur. Estetik objeye dair problemleri geçmişin tek yanlılığından kurtularak, her iki yolun iş birliğiyle çözmek umulabilir.¹²⁵

Felsefe tarihi içerisinde sanat eseri ve genel olarak sanat, üzerinde durulan konular olmasına rağmen, sanat eserinin (ontolojik anlamda) varlığından ve varlık tabakalarından ilk defa söz eden kişi Polonyalı estetikçi Roman Ingarden'dır. Sanat eserine dair bir ontolojik çözümlemede öncelikle iki farklı varlık katmanı bulunur: Real ve irreal

¹²⁵ Nicolai Hartmann, *Aesthetics*, çev. Eugene Kelly (Berlin: De Gruyter, 2017), 9-11.

ya da real dışı varlık katmanı. Dolayısıyla varlık tarzı bakımından sanat objesi zorunlu olarak iki tabakalıdır ve bu iki farklı varlık tabakası iki ayrı varlık alanını göstermektedir. İki ayrı modalite olarak ortaya çıkan bu iki alan Realite ve İrrealitedir. Bu şekildeki bir modal analiz modern sanat ontolojisinin kuruluşuyla başlamıştır. Sanat eserini böyle bir analize tabi tutabilmek ise ilk defa Nicolai Hartmann'a ve Roman Ingarden'a nasip olmuştur. Fakat kronolojik olarak modaliteden ilk söz açan ve sanat eserini bu yönde çözümleyen kişi Roman Ingarden'dır. Edebiyat yapıtının varlığıyla ilgili soruyu öne atan Roman Ingarden, herhangi bir edebiyat eserinin real bir obje mi, yoksa ideal bir obje mi olduğu sorusunu sorar. Bir kitap olması bakımından edebiyat eseri kâğıt ve harflerden oluşan maddi bir varlıktır. Dolayısıyla kitaplar real birer objedirler. Kağıtları yırtılabilir ya da zamanla renkleri sararabilir. Fakat edebi eserler sadece böyle maddi varlıklardan ibaret değildir. Onlar birer edebiyat eseri olarak bunların üzerindedirler fakat maddi yapılarından kurtulmuşlardır. Çünkü kelimelere ya da harflere dayanmayan veya kâğıt yapraklar üzerinde biçim almayan edebiyat yapıtları düşünülemezler. İşte tam bu aşamada bir güçlkle karşılaşmaktadır: Edebi eser real bir obje mi yoksa ideal bir obje midir? Ingarden'a göre bu soruya birini veya diğerini seçerek yanıt veremeyiz. Çünkü her iki imkân da önemli kanıtlara sahiptir ve o real ya da ideal varlık tarzlarından hiçbirine girmez. Dolayısıyla sanat eseri özel çeşitten bir modalitededir.¹²⁶ Bir sanat eserinin her iki imkana da sahip olmasını aşağıdaki şekilde açıklamak mümkündür:

Yani bir roman ya da deneme metni özdeksel varlığını zorunlu olarak sözcüklerde ve bu sözcüklerin gerçekleştiği ses unsurunda kazanır. Öte yandan tinsel ve duygusal varlığını da sözcük ve tümceler aracılığıyla dışlanan anlam'a borçludur.¹²⁷

¹²⁶ İsmail Tunalı, *Estetik Beğeni* (Ankara: Fol Kitap, 2020), 47-53.

¹²⁷ Oktay Taftalı, *Anti Postmodern Bakış, Şiirin Mikroestetik Eleştirisi, Denemeler* (İstanbul: Era Yayıncılık, 1994), 25-26.

İş müzik eserlerindeki varlık tabakalarını incelemeye geldiğinde, sanat türünün kompleks yapısından dolayı zorlu bir çözümleme ile karşılaşılır. Hartmann'a göre müzikal bir yapı incelenirse, ilk olarak onun maddi bir yapı üzerinde inşa edildiği gözükcektir ve müzikal eserlerde heterojen yapıda iki farklı varlık katmanı bulunur. Bir yanda reali temsil eden maddi yapı, diğer yanda irreali temsil eden tinsel yapı vardır. Maddi yapı ton yani ses tabakasıdır ve her müzikal yapı zorunlu olarak bu tabakaya dayanır çünkü müziğin iş gördüğü öğeler seslerdir. Dolayısıyla müziğin yapıtaşı seslerdir. Fakat bunun dışında her müzikal kompozisyon irreal bir varlık alanına da sahip olmak durumundadır. Fakat Roman Ingarden müzik ontolojisinde Nicolai Hartmann'dan tamamen farklı düşünmektedir. Ingarden'a göre müzikal eserler tabakalı bir yapıya sahip değildir. Ona göre müzik eseri intensiyonel ve irreal bir sanattır. Çünkü müzikal eserler realiteyle olan bağından kurtulmuş, onunla olan bağını tamamen koparmıştır. Dolayısıyla Ingarden müziği en yetkin sanat olarak görmektedir. Burada ve şimdi olma durumu müzik eserine uygulanabilir olmadığı için o real bir şey değildir, real olan şey müzik eserinin icrasıdır. Burada ve şimdi kategorileri müzikal eserlere uygulanamadığından müzikal eserleri içerik bakımından zaman üstü olarak tanımlamak gerekir. Zaman üstü bir yapı da irreal ve intensiyoneldir. Şimdi sorulması gereken soru ise, müzikal eserlerin zaman içerisinde olan bir şey olup olmadığıdır. İnsanlar müzikal kompozisyonu zaman içerisinde dinlese bile Roman Ingarden'a göre bu olgu icradır. Yani realitede olan icradır ve müzik eseri icranın dışındadır.¹²⁸ Hartmann ve Ingarden arasındaki bu anlaşmazlık müzikal eserin tanımlanmasından dolayı ortaya çıkmaktadır. Hartmann var olanları da müzikal eser olarak değerlendirirken, Ingarden var olanlar ile

¹²⁸ Tunalı, *Estetik Beğeni*, 64-66.

değil, sadece varlığın kendisi ile ilgilenmektedir. Ingarden'ın haklı olduğu bir nokta vardır. Müzikal eserler varlıklarını icralarla açığa çıkarsalar da bir varlık olarak müzikal eseri onun tek bir yorumu, var olan tek bir formu olan icra üzerinden açıklamaya çalışmak indirgemeci bir tutum olacaktır. Bu aşamada müzikal eserlerle ilgili varlık ve var olanlara dair nitelikli bir çözümleme yapılması gerekmektedir. Bu çözümlemede varlığın kendisi, yani bir sanat eseri olarak müzikal eser en tepede ve en kapsayıcı olarak konumlandırılabilir. Varlık olarak müzikal eserden aşağı doğru bir çatal açılarak çatalın bir ucuna müzikal eserin kâğıda dökülmüş yazılı formu olan notası diğer ucuna ise real dünyada müzikal eserle karşılaşılan form olan icra yerleştirilebilir. Çatalın ucundaki her iki form da müzikal eserin birer temsilidir. Fakat bu temsiller varoluş tarzları bakımından farklı temsillerdir. Her iki temsil türü de kapsayıcı olan müzikal eserden hem beslenirler hem de süreç içerisinde onu beslerler. Durağan form olan notanın da dinamik form olan icranın da farklı yorumları mevcut olabilir. Meşru olan her yorum varoluşlarına devam eder ve müzikal eseri beslerken, müzikal esere uygun olmayan yorumlar zaman içerisinde varoluşlarını yitirir.

1.5.2 Müzikte Zaman, Mekân ve Yaşamsallık (Vitalite)

Diğer var olanlar gibi müzik varlığının da zamana ve mekâna tabi olması, müziği ontolojik bakımdan ele alırken, zaman ve mekân kategorileri üzerinden değerlendirmek, yani onun zaman ve mekân kategorileri ile ilişkisini incelemek gereğini doğuruyor. Müzikal eserler incelenirken var olanlar ele alındığında iki farklı örnekle karşılaşmak mümkündür. Bunların ilkinin nota (*musical score*) olduğu söylenebilir. Nota bir var olan olarak müziğin grafiğe dönüştürülmüş durağan formudur. Durağan bir form olmasına rağmen müzikal notalar da zaman içerisinde değişime uğrayabilirler. Durağan formun zaman içerisinde değişmesinden kastedilen, soyut resimdekine benzer bir durumdur. Çünkü sanat ifadedir. Müzik de sanat türleri içerisinde en soyut olanlardan biri olarak nitelendirilebilir. Nota icra edildikçe ifade edilmiş olur. İfade ise ancak biçim verme olarak anlaşılabilir. Dolayısıyla ifade etmek, biçim vermek demektir. Her biçim vermede, icrada sanat, deney objesinin doğal görünüşünü ortadan kaldırır. Bu süreçte görünüş ne kadar çok ortadan kaldırılırsa, estetik deneme o derecede güçlenir.¹²⁹ Müzikal eser her ifade edilışinde aslına en uygun formuna ulaşmaya çalışan bir gelişim sürecini talep eder. Nota icraların, müzikal eserin aslına uygun formuna ulaşmasında ve bu formun gelecek nesillere aktarılmasında aracıdır. İkinci var olan olaraksa icra (*performance*) gösterilebilir. İcra müziğin dinamik (*energia*) formunu temsil eder. Söz konusu dinamik yapı çeşitli potansiyelleri içinde barındırıyor olmasının dışında empresyonist resimle de benzerlik göstermektedir. Çünkü empresyonist resim statik değil, dinamik bir resimdir. O daima bir hareket resmi vermek ister. Fakat burada hareketten kastedilen mekândaki hareket ya da mekânda bir yer değiştirme değildir, zamana

¹²⁹ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 130.

dair bir niteliktir.¹³⁰ Aslında durağan ve dinamik bu iki formu da müzikal eserin birer temsili olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü her ikisi de varlık olarak müzikal esere dair var olan olanakları temsil eder. Bu temsiller eserin varlığının tam anlamıyla kendisi olmasa da o varlığa dair kavrayışımıza katkıda bulunur. Ayrıca bu temsilleri müzikal eserlerin zaman ve mekânı aşan yapısından farklı olarak, zaman ve mekân kategorileri içerisinde değerlendirmek mümkündür. Durağan form olan nota incelendiğinde iş daha kolaydır. Çünkü kâğıda aktarılmış bir notanın zaman ve mekânını belirlemek, bunun üzerine konuşmak için gündelik hayattaki sanat eseri olmayan nesnelere yaklaştığımız gibi yaklaşmakta bir sakınca gözükmemektedir. Kâğıda dökülmüş bir notanın zaman ve mekânı kolay bir biçimde, estetik bir bakışa bile gerek olmaksızın belirlenebilir. Fakat icra söz konusu olduğunda durum daha karmaşık bir hal alır. İcraların da zaman ve mekânını, icralar estetik bir obje değilmiş gibi değerlendirerek belirlemek mümkündür. Lakin böyle bir yaklaşım eksik ya da hatalı bir çözümlemeye yol açacaktır. Dolayısıyla müzikal eserin dinamik formu olan icra çözümlenirken başkaca genel anlamda kullanılan zaman ve mekân kategorilerinden farklı kategorilere ihtiyaç vardır. Örneğin zaman kategorisi ele alınacak olursa genel anlamda kullandığımız saat zamanı ya da analitik zamandan farklı olarak, müzikte hem nota değerlerini ifade etmek için kullanılan müzikal zaman hem de estetik objeyle yüzleşen bilincin tecrübe ettiği sezgisel zaman mevcuttur. Sezgisel zaman, müzikten başka sanat türlerinde de tecrübe edilebilecek bir kategori olmasına rağmen, adından da anlaşılacağı gibi müzikal zaman müziğe has bir kategoridir. Sezgisel zamanın bir başka sanat türü olan şiirde kullanımına referans vermek gerekirse:

Sözgelimi, ozan şiirinde ses oluşturmaya çalışırken ya da ritm
örgenlerken matematiksel birtakım yöntemlere başvursa bile, son

¹³⁰ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 88.

yargıyı yine de kulağı ve artık kendi dışında bir nesne olmaya başlayan şiirinden aldığı sezgisel etkilenimler verecektir.¹³¹

Dolayısıyla estetik algı nesnelerin objektif bağlamını bozmaktadır. Bu da demektir ki, estetik algıda zamanın analitik düzlemi kırılmaktadır. Fakat bu kırılma olumsuz bir durumu ya da bir düşüşü değil, aksine olumlu anlamda, tecrübe eden bir varlık olarak insanın estetik nesneye dair tecrübe edebileceği yeni bir olanağı açığa çıkarır. Söz konusu algının objesi herhangi bir nesne değildir, o estetik niteliktedir. Birçok filozof, sanata özel bir çeşit sezgi olarak bakılabileceğini öne sürer ve bunu ayrıntılandırır. Örneğin, Benedetto Croce de sanatın sezgi olduğunu kabul eder. Fakat ona göre sezgi, her zaman sanat değildir. Sanat sezgisi özel çeşitten bir sezgidir, genel sezgiden daha fazla bir şey olması bakımından farklıdır.¹³² Croce bu konuda şöyle diyor:

Uzay ve zaman (onlar böyle söylüyorlar), sezgi formlarıdır; bir şeyi sezgiyle bilmek demek, o şeyi uzay ve zaman planı içine sokmak demektir. Buna göre, sezgi etkinliği (*aktivite*), uzay ve zamanın bu çifte görevinden ibaret olacaktır. Bu her iki kategori için ise, aynı şekilde sezgiye de karışmış olarak bulunabilecek olan zihni ayrımlar (*distinctione*) üzerine söylenmiş olan şeylerin tekrarlanması gerekir. Zaman ve uzay dışı sezgiler vardır: Bilinçte objektifleşen bir gökyüzü rengi, bir duygu tonu, acıdan çekilen bir 'ah' ve bir istem dürtüsü; bütün bunlar sahip olduğumuz sezgilerdir ve onlarda uzay ve zaman ile ilgili hiçbir yan yoktur. Gerçi bazı sezgilerde uzaylılığa rastlanılabilir, fakat zamanlılığa rastlanmaz; yine bazı sezgilerde zamanlılığa rastlanılabilir, fakat uzaylı oluşa rastlanmaz; Fakat bu her iki kategorinin bulunduğu yerde de bunların kavranması daha sonraki bir düşünce işidir. Bu kategoriler sezgi ile bütün diğer öğeleri ile olduğu şekilde karışmış olabilir: Bu uzay ve zamana, sezgi ile karışım içinde *formel* olarak değil de *materyal* olarak rastlanır, düzen elemanları olarak değil de karışımı meydana getiren öğeler olarak. Bir tablo hatta bir manzara karşısında, *kontemplation'*u [temaşa] bir düşünme aktı ile bir an için olsun bozulmadan kim onlarda uzayın farkına varacaktır? Bir hikâye veya bir müzik parçasında, *kontemplation'*u aynı şekilde bir düşünme aktı ile bozulmadan kim zaman süresini fark eder? Bir

¹³¹ Taftalı, *Anti Postmodern Bakış, Şiirin Mikroestetik Eleştirisi*, 11.

¹³² Benedetto Croce, *Estetik, İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak*, çev. İsmail Tunalı (Ankara: Fol Kitap, 2019), 49.

sanat yapıtında sezgi ile bilinen şey uzay ve zaman olmayıp, bireysel karakter ve fizyonomidir.¹³³

Kendisini estetik izlenime veren insan, estetik haz için temel teşkil eden zaman kategorisini gündelik hayat kaygısından ve sürüp giden küçük işlerden koparak tecrübe eder. Bu aşamada mekân insan için ortadan kalkar ve müzikal eserin çevrelediği özel bir dünya oluşturuluyormuş gibi olur.¹³⁴ Fakat bu demek değildir ki müzikal eserler zamanın ve mekânın dışındadır. Çünkü “mantıksal bir dış dünya yalnızca uzam ve zaman içinde var olabilir. Dolayısıyla müzik dünyası da uzam ve zamanda vardır.”¹³⁵ Müzikal eserle yüzleşildiğinde hem zaman hem mekân kategorisi ve sezginin diğer kategorilerine dair deneyim dönüşür. Bu kategoriler sezgide biçimleyici olarak değil, gereç olarak mevcuttur. Biçimleyici olmaktan çıkıp, müziğe göre biçimlenen, dönüşen kategoriler, müzik içerisinde bilgiye dair bazı ilkeleri de biçimlendirebilirler. Bu duruma özdeşlik ilkesi üzerinden bir örnek vermek gerekirse:

Demek ki müzikte bir motif, bir ezgi yinelendiğinde, bu hiçbir zaman mutlak bir yineleniş, geçmiştekinin geri dönüşümü anlamını taşımaz. Bir motifin ya da ezginin eski görünüş biçiminin şimdinin düzeyinde ortaya çıkışı, yeni yaratılan konumdaki köklü yeni’nin ve değişmiş olan’ın tüm açıklığıyla ortaya konması için kullanılan bir sıçrama tahtası niteliğindedir. Adorno, uzambenzerinin müzik alanındaki bu özyapısını, uzambenzeri terimini kullanmaksızın iyi tanımlamıştır. “Müzik zaman içerisinde bir akış izlediği sürece, dinamik konumu şöyledir: Özdeş olan, akış yüzünden özdeş olmayana dönüşür; buna karşılık, örneğin kısaltılmış bir yineleme gibi, özdeş olmayan bir öge de özdeşe dönüşebilir.”¹³⁶

Hiç kimse temaşayı (iç seyrini) bir anlık dahi olsa kesintiye uğratmadan sanat eseri ile yüzleşirken mekânın ayırdına varamaz. Ya da aynı tür bir

¹³³ Benedetto Croce, *Estetik*, 39.

¹³⁴ Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, 85–86.

¹³⁵ Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, 277.

¹³⁶ Georg Lukács, *Estetik II*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Payel Yayınevi, 1992), 278–279.

etkinlikte herhangi bir kesinti yaşanmaksızın zamansal dizinin ayırdına varılamaz. Dolayısıyla estetik objenin sezgisindeki zaman ve mekân basit ve ilkel biçimde değil, karmaşık ussal kurgular olarak mevcuttur.¹³⁷ Bu bağlamda müzikal eserle yüzleşen bilinç gündelik hayatta karşılaştığı zaman ve mekân kategorisinden farklı olarak yeni birer zaman ve mekân kategorisi ile, yeni ussal kurgular ile karşılaşır. Müzikal eserin temsili olarak icraya odaklanmış bilinç, temsile dahil olduğu mekândan kopar ve icranın sadece kendisinin var olduğu an için oluşturduğu mekâna dahil olur. Söz konusu dahil oluştta zaman kategorisi de dönüşür. Algı saat zamanındaki gibi anın sadece kendisine değil, icranın bütününe yönelir. Müzikal eserlerdeki cümlelerin, zamana ihtiyacı vardır. Melodi, dinleyicinin kulağından belirli bir sürede geçip gider. Müziği algılayan için her an bütünün bir parçası şeklindedir. Fakat bu durum karşısında dinleyici müzikal kompozisyonu parça parça bir şey olarak değil, bütün olarak algılar. En azından gerçek anlamda müzikal dinleyişte durum böyledir. İcra, dinleyeni çalınacak olanı şimdiden duymaya hazırlarken, aynı zamanda geçmişte kalanın, yani çalınmışın zihinde tutulması gerçekleşir. Parçanın devamı beklentiyi karşılasa da karşılamasa da bu durum böyledir. Yani zihinde oluşan gerilimin çözümü beklenenden başka bir çözüm de olabilir. Bu durum müzikal kompozisyonun zamansallığının hem ileriye hem de geriye yönelik olmasına bir zarar vermez. Aksine yeni müzikal olasılıkların dinleyicileri şaşırtmasının ve zenginleştirmesinin belirtisidir.¹³⁸ Söz konusu iki kategorinin varlığı da müzikal eserin temsili ile yani icrasıyla sınırlıdır.

Müzik, hayatımızda ve düşüncelerimizde yer tutar. O hayatımızda olmasına rağmen yoktur. Notalar, kitaplar, enstrümanlar müziğe işaret ederler fakat onlar müzik değildirler. Müziği gösteremezsiniz ya da tutamazsınız. Çünkü o var olur olmaz ortadan kaybolur, sessizliğe

¹³⁷ Bedrettin Cömert, *Croce'nin Estetiği* (Ankara: De Ki Yayın, 2015), 30.

¹³⁸ Lukács, *Estetik II*, 235-236.

gömülür, hiç iz bırakmaz.¹³⁹ Müzik icra edildiği anda kendi mekanını açığa çıkarır, açığa çıktığı anda da varoluşunu derleyip toparlamaya çabalar. Fakat bu derleyip toplama çalışması tamamlanabilecek ya da sonuca ulaşılabilir bir kapalı sistem değildir. Çünkü müzik yaşayan bir ifade biçimidir.

Sanat eserini kapalı bir sistem olarak düşünmek, hem onun dinamikliğini ve canlılığını ortadan kaldırmak hem de onu kavramak isteyen süjeyi yaratıcılıktan yoksun sürekli tekrarlayıcı olarak nitelemektir. Sanat eseri ile ilgi kuran her süjenin belli bir eğitimi, farklı beğeni yönleri, eğilimleri ve ön yargıları vardır. Bu bağlamda sanat eserine dair kavrayışı da belli bireysel perspektifine bağlı olarak gerçekleşir. Dolayısıyla süjeler nitelikçe birbirlerinden farklı perspektiflere sahip oldukları için, her süjenin aynı sanat eseri ile karşılaştığındaki yaşantısı farklı olacaktır. Bu aynı sanat eseri farklı süjeler için farklı anlamlara gelmekte ve her kavranışında yeni bir biçim elde etmektedir. Yani her alımlama bir yorumlama, gerçekleştirir. Sanat eseri her alımlanışında özgün bir perspektifle yeniden canlanır.¹⁴⁰

Müzikal eser her icra edilğinde yeni bir dünya yaratır. Dolayısıyla icra edilen eser aynı olsa bile estetik özne her yüzleşmede yeni bir dünya ile karşılaşır. İcra merkezli düşünüldüğünde notaya ne kadar bağlı kalınırsa kalınsın sabit, değişmez ya da objektif bir yapıdan söz etmek mümkün değildir. İcra ile açığa çıkan müzikal eser sürekli olarak bir değişim içindedir. Empresyonist resimde resme dair tek belirleyici şeyin, resmin tek taşıyıcısının renk olması gibi icra merkezli düşünüldüğünde de müziğin değişmeyen, sabit tek taşıyıcısının nota olduğu söylenebilir.¹⁴¹ İcra, müzikal eserin farklı zaman ve mekânlarda konuşması, eserin

¹³⁹ Nicholas Cook, *Music, A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 51.

¹⁴⁰ Tunalı, *Estetik*, 183-184.

¹⁴¹ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 55.

gerçekleşmesidir. Burada icranın yorumcuya ihtiyaç duyması esere ait gerçekliği bozmaz. Çünkü her icra, yorumcu eserin sınırlarını aşır yeni bir beste üretmeye çalışmadığı sürece, eserin varlığına aittir. Müzik eseri farklı şekillerde yorumlanması ile kendisini farklı açılardan ele verir. Eser her bir yorumu, icrası ile konuşur; başarılı olan her icra diğer icralardan ayırt edici olacak şekilde, eserin konuşabilmesine olanak tanır. Bir esere dair icraların tamamen birbirine benzemesi icraların kendilerine ait gerçekliklerini de yok eder. Dolayısıyla başarısız icra diğer icraların bire bir taklit edildiği hem kendi varlığını meşrulaştıramayan hem de eserin yeni bir biçimde konuşmasına izin vermeyen icradır.¹⁴²

Müzik matematiksel olarak ölçülebilir zaman algısını aşan yeni bir tür zamansallığa, zaman kategorisine yol açmaktadır. İcra edilen müzik saat zamanını doldururken aynı zamanda insan zihninde yeni bir zaman kategorisinin tecrübesine yol açar. Müzikal eser icra ile açığa çıktığında hem sürekli değişmekte hem de kendisiyle aynı kalmaktadır. Çünkü müzikal eser sadece icra edildiği anda fiilen var olmakta ve kendisini o an içinde derleyip toplamaktadır. Müzikal eser sadece icra esnasında kendini ifade eder. Fakat tek bir icra müzikal eserin söylemek istediklerini ifade etmeye yetmeyeceği için söylenmesi gereken hep söylenenden daha fazladır. Bu bağlamda icra, müzikal eserin söylemesi gerekene yetecek ölçüde tamamlanmış değildir. Dolayısıyla müzikal eser anlamını ortaya çıkarma konusunda sürekli bir gerilim halindedir. Müzikal eserle kıyaslandığında icrada sürekli olarak bir eksiklik, tamamlanamamışlık vardır. Zaman içerisinde müzikal eserlerin bestekarlarını aşır bağımsız birer varlık oldukları kabul edildiğinde eseri bestecisi icra etse bile onu tam anlamıyla tecrübe etmesi, anlaması mümkün gözükmemektedir. İcraların varoluş tarzı bakımından kendine

¹⁴² Tatar, "Müzikte Anlam Sorunu", 67-68.

has zaman ve mekân kategorilerine sahip olması, uzayda bir tablo ya da heykele benzer şekilde yer kaplamaması onun alışılmış anlamda bir yer kaplama gerçekleştirmediğini göstermektedir. Bir yere yerleşmek, konumlanmak, yeri sahiplenmek ya da bir yere ait olmak tablo ya da heykel gibi sanat eserleri için referans noktası teşkil etmektedir. Fakat müzik kendine has bir mekânsallığa sahip olduğundan yaygın anlamdaki kullanımıyla uzayda yer kaplamaz. O icra edildiği anda kendi mekânını açar ve icra esnasında bu mekân ifşa olur. İcra tamamlandığında da açılan mekân ortadan kalkar, icra edilen yer tekrar belirginleşmeye başlar. Dolayısıyla müzik alışılmış anlamda yer kaplamasa da kendi mekânını ifşa ederken yer kavramının anlamını dönüştürmektedir. Bu aşamada mekân basit bir fiziksel kategori olmaktan çıkıp yeni bir boyut kazanmış olur. Yani müzik mekânını ifşa ederken yaşayan bir ifade biçimi olduğunu da ifşa etmiş olur.¹⁴³ Çünkü estetik nesnenin yapıldığı malzeme ve ortaya çıktığı performans canlı bir varlıktır.¹⁴⁴ Notaya alınmış bir müzik icra edilirken yapılan, coşkuya dair keyfi ya da sistemli bir sıralanış değildir. İcra bilimsel dille ifade edilemeyen bir gerçeklik dile getirilir. İcra bu bilgiyi başka bir şekilde bilemeyeceğimizi bize anlatır. İcranın anlatmaya çalıştığı bilgi genellikle kendimize dairdir. İcranın ifade etmeye çalıştığı şey kendimize ilişkin ulaşmak için durmadan çabaladığımız hakikatlerdir.¹⁴⁵ Müzikal eserin kompleks varlık tarzı burada ortaya çıkar. Ontik bakımdan her estetik obje birbirine karşıt iki varlık alanından oluşmaktadır. Bir tarafta duyumlarımızla kavradığımız real varlık alanı varken diğer tarafta estetik algı ile kavranan irreal bir varlık alanı, idealite dünyası vardır. Estetik objeye dair bütünlüğü kuran şey, bu karşılıklı varlık alanlarının ilgisidir. Bu aşamada artık bir alanın diğerine alternatif oluşturması söz konusu

¹⁴³ Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, 180–190.

¹⁴⁴ Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 78.

¹⁴⁵ Caudwell, *Yanılsama ve Gerçeklik*, 284.

değildir. Yani estetik obje varlık alanlarından birine indirgenemez. Çünkü o kompleks bir varlık tarzına sahiptir. Bahsedilen komplekslik içerisinde irreal yapı realize edilemezken, real yapı da idealize edilemez.¹⁴⁶ Gerçeklik, ideal olanın yetkinliğine ulaşamaz. İdealite gerçekliğin önünde ve ondan daha yetkindir. Sanatçı için gerçeklik eksik, yanlış ve tamamlanmamıştır. Oysa onun kurmaya çalıştığı ideal tamamlanmışlığa dairdir. Hatta idealin varoluş sebebi gerçekliği tamamlamak, onu daha güzel, daha yetkin, daha anlamlı kılmaya çalışmak bile olabilir.¹⁴⁷ Felsefe tarihinde müziğin varlık tarzı bakımından mükemmele yönelen tinsel bir varlık olduğuna dair görüşler vardır. Burhanettin Tatar bu görüşleri şöyle açıklamaktadır:

Özellikle klasik Yunan ve Orta çağ İslâm dünyasında kabul gören birinci yaklaşıma göre, müzik kozmik gerçekliğin bir tür mikro yansımasıdır. Müzik bir şekilde kozmik veya ilâhi gerçekliği tecrübe eden insan ruhunun derinliklerinden dışarıya taşan bir şey, bir dile geliş olarak anlaşılmalıdır. Bu anlayış içinde duygular, mistik ya da metafizik denebilecek bir gerçeklik düzeyinin tecrübe imkânına ve aracına dönüşmektedir.¹⁴⁸

Tinsel bir varlık olarak müziğin tanrısal mükemmele yönelimi ve tanrısal varlığın mükemmel oluşu Schopenhauer tarafından da işlenmiştir. Gerçeklik zaman ve mekânla sınırlıdır. Fakat buna karşın ideal varlık sınırsız ve mükemmeldir. Schopenhauer müziğin ilahi olanla ilişkisi bağlamında onun bu idealiteye yaklaşma çabasını ya da paralellliğini şöyle açıklamaktadır:

Dolayısıyla müzik asla diğer sanatlarda olduğu gibi ideaların kopyası değildir. Bilakis müzik, nesneleşmesi idealar olan *istemenin ta kendisinin kopyasıdır*. İşte tam da bu nedenle müziğin etkisi, diğer sanatlara göre çok güçlü ve dakiktir. Zira diğer sanatlar gölgelerden bahsetmekteyken müzik özden bahsetmektedir. Ancak, tamamen farklı şekilde olsa bile aynı isteme, hem müzikte hem de idealarda nesneleştiği için, bunlar arasında doğrudan bir benzerlik kesinlikle

¹⁴⁶ Tunalı, *Estetik*, 109–110.

¹⁴⁷ Taftalı, *Anti Postmodern Bakış, Şiirin Mikroestetik Eleştirisi*, 94–95.

¹⁴⁸ Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, 171.

olmasa da bir paralellik, müzik ile -çoklu ve kusurlu tezahürleri görünen dünyayı oluşturan- idealar arasında bir analogi olmalıdır.¹⁴⁹

Müzikal yapıt henüz ortaya konmuş bir “şey”dir. Müzikal eser ise asırları aşabilen bir yapıttır. Dolayısıyla her eser bir yapıttır fakat her yapıt bir eser değildir. Yapıt, eser niteliği kazanabilmek için realite üzerine kurulmuş bir idealite talep eder. Duyu verileri olmadan müzikal yapıt üretilemez. Fakat müzikal kompozisyonlar bu düzeyle yetinmeyip duygusal alana yaslanmak ister ve kendilerini tinsel alanda, idealitede var kılmaya çalışır. Salt duyu verileri üzerinde varlığını sürdürmeye çalışan müzikal kompozisyon maddenin dar sınırlarından kurtulamıyor demektir. Fakat gerçek bir müzik yapıtının zaman içerisinde icralarla tinsel-duygusal alana dek yükseltilmesi zorunludur. Yoksa müzikal yapıt yarım bir sanat yapıtı olur ve zamana yenik düşer.¹⁵⁰ Zaman, müzikal yapıtın hakiki anlamının keşfini mümkün kılarken, aynı zamanda yapıtı bir eleme ya da filtreleme sürecinden geçirerek test eder. O, hakiki anlamın ortaya çıkmasına imkân sağlar. Fakat sanat eserinin hakiki anlamına dair bir keşif asla sonlu değildir.¹⁵¹ Bir sanat eserinin ikinci bir kez üretilmesi mümkün değildir. Çünkü o üretildikten sonra başka benlerin tüketimine sunulmuştur. Hatta belki de üretiminden bir süre sonra kendisini üreten sanatçıya yabancılaşabilir ya da onu üreten sanatçı ondan nefret bile edebilir. Fakat sanat eserleri başka benlerin tüketimine sunuldukları andan itibaren, sanatçı yapıtının üzerindeki denetimini yitireceğinden, pratik olarak mülkiyetini de yitirecektir. Bu bağlamda sanat eseri kendisini üreten sanatçıyı aşarak yaşayan bir

¹⁴⁹ Schopenhauer, *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*, 52. Bölüm, 304. Paragraf.

¹⁵⁰ Oktay Taftalı, *Şiirin Mikro Estetik Eleştirisi: Ahlak Estetik ve Şiir* (İstanbul: Gendaş, 1998), 71-72.

¹⁵¹ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem 2. Cilt*, çev. Hüsamettin Arslan - İsmail Yavuzcan (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2009), 50-51.

varlığa dönüşmüş olacaktır.¹⁵² Dolayısıyla müzikal eserin bu canlı yapısını anlamaya yardımcı olması için oyun kavramını incelemek faydalı olacaktır. Sanat felsefe tarihinde zaman zaman oyuna olan benzerliği ile tanımlanmıştır. Müzikal eserler söz konusu olduğunda da müzikal eseri keşfetmemize yardımcı bir talimatname olan nota, aynı bir oyunun kuralları gibi icracının müzikal eseri temsil etmesinde ya da canlandırmasındaki sınırları belirler ve ona yön gösterir. Bu bağlamda müzik yapma süreciyle sahip olduğu benzerlikler açısından bakıldığında, oyun kavramının irdelenmesi müzikal varlığın çözümlenmesinde farklı boyutları açığa çıkarabilecek bir referans noktasıdır.

¹⁵² Taftalı, *Şiirin Mikro Estetik Eleştirisi: Ahlak Estetik ve Şiir*, 77-78.

1.5.3 Müzikal Eserin Ontolojisini Anlamaya Yönelik Bir Dayanak: Oyun Kavramı

İlk olarak Aristoteles'te teleoloji bakımından sanat ve oyun ilişkisine rastlamaktayız. Aristoteles sanatı ereği kendinde (auto-telos) olması bakımından oyuna benzetmektedir. İsmail Tunalı, Aristoteles felsefesinde estetik tavrın oyunla olan benzerliğini şöyle anlatır:

Aynı şeyi çocuk oyunlarında görürüz. Bir değneği at ya da bir tahta parçasını uçak yapan çocuk, hayal ve kurgularıyla içinde biricik kahramanın kendisi olduğu bir dünya yaratır. Bu dünya, içinde hepimizin ortak yaşadığımız, objektif bir dünya değildir. Çocuk için o sübjektif bir dünyadır.¹⁵³

Fakat bir kuram olarak başlangıç biçimiyle Kant'ta görülen oyun kuramında; güzelin karşılıksız bir oyun ve neşe olduğu söylenir. Kant'ın konuya dair düşünceleri şöyle aktarılabilir:

Hoş sanatlar, zevk almaya yönelik olanlardır. Bir sofradaki topluluğu mutlu edebilecek tüm büyüleyici sanatlar da bu sınıftandır. Örnek olarak hikayeleri eğlenceli bir biçimde anlatma, arkadaşlığı samimi ve canlı bir sohbetle başlatma, onları şaka ve kahkahalarla belli bir neşe düzeyine yükseltme sanatı verilebilir. Ziyafette fazlaca dedikodu olabilir. Ancak kimse ziyafette zevk almaya yönelik oyun yapan kişiyi söylediklerinden sorumlu tutmaz. Çünkü onlar sadece anlık eğlence ile ilgilenirler. Zamanın fark edilmeden geçmesini sağlayan tüm oyunlar bu sınıfa dahildir. Güzel sanatlar ise özünde amaçlı olan, bir amacı olmasa da zihinsel güçlerin kültürünü toplumsal iletişim yararına ilerletme etkisine sahip bir temsil biçimidir.¹⁵⁴

Kant oyun kavramını duygu olarak haz ya da hazzsızlığın ortaya çıkış sürecini açıklamak için de kullanır. Doğadaki nesnelere yöneldiğimizde

¹⁵³ Tunalı, *Estetik*, 33.

¹⁵⁴ Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, çev. Nicholas Walker (Oxford: Oxford University Press, 2007), Madde 44, Paragraf 305-306.

anlama yetisi ve hayal gücümüzün yani bilişsel güçlerimizin özgür oyununun bir sonucu olarak uyum yakalanırsa haz duygusu, yakalanmadığı durumda da hazzsızlık duygusu ortaya çıkar.¹⁵⁵ Kant'tan sonra Schiller de sanatı bir oyun olarak görür. Schiller'in cümleleri şöyledir:

Fakat görünüşten hoşlanan oyun içtepisi harekete geçer geçmez arkasından görünüşü başlı başına bir şey gibi işleyen taklit edici şekil verme içtepisi gelir, insan bir kere, görünüşü gerçekten, şekli vücuttan ayıracak dereceye geldi mi, oyun da şekil vermeden ayrılabilir; çünkü o bunu zaten, görünüşü gerçekten ve şekli vücuttan ayırmakla yapmıştır. Demek ki, umumiyetle taklit edici sanat yetisi, şekil yetisiyle birlikte verilmiş oluyor; şekle olan istek burada üzerinde durmam gerekmeyen başka bir yetiye dayanmaktadır. Estetik sanat içtepisinin ne kadar erken veya ne kadar geç gelişmesi gerektiği sadece insanın, salt görünüş üzerinde durmaya kudreti olduğu sevginin derecesine bağlıdır.¹⁵⁶

Sanat ile oyun arasında, her ikisinde de gerçek dışı bir dünyaya yönelinmesinden kaynaklı bir benzerlik vardır. Hem sanat hem oyun hayale dayanır ve bu ikisinde de fayda güdülmez. İnsan oyun içinde özgürdür. Sanatla hayal gücünü gerçekleştirmeye çalışan insan özgürce davranmanın sanatsal etkinlikle mümkün olduğunu tecrübe eder. Sanat ile oyun arasındaki bir diğer benzerlik ise her ikisinin de ereği kendinde etkinlikler olmasıdır. Onlar insanları günlük baskılardan ve korkularından kurtarır, özgürlük dünyasına ulaşmanın imkânını sunar. Benedetto Croce de sanatın oyun olmasa da o türden bir faaliyet olduğunu dile getirmiştir.¹⁵⁷

Nietzsche'ye göre de sanat sefil durumlardan uzaklaşmaya yarayan şifalı ve uyuşturucu bir madde gibidir. O, mücadelenin kendisi için olmasa da öncesindeki ve ortasındaki dinlenme molaları için vardır. Bireyin büyük

¹⁵⁵ Gamze Keskin, *Kant Estetiği ve Romantizm* (İstanbul: Alfa, 2019), 30.

¹⁵⁶ Friedrich Schiller, *Estetik Üzerine*, çev. Melahat Özgü (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999), 98-99.

¹⁵⁷ Mevlüt Albayrak, *Estetik'in Serüveni* (Ankara: Akçağ Basım Yayım, 2012), 266-268.

acıları, nihai kavrayışın belirsizliği ve bütün insanlardaki bilginin ortak olmayışı gibi şeyler insanı sanata muhtaç bırakır. Örneğin tragedya olmadan insan yetersizlik duygusuna katlanamaz. Fakat ona göre sanat yine de bir öğretmen ya da eğitici, sanatçı ise bir eğitmen veya rehber değildir. Sanatın mücadelelerinin, hayatın gerçek mücadelesinin basitleştirilmiş halleri olduğu söylenebilir. Sanatın gerekliliği buradadır diyebiliriz. O, insana yaşam bulmacasının daha kısa bir çözümünün görüntüsünü sunar. Dolayısıyla acı çeken kimse bu görüntüden vazgeçmez.¹⁵⁸

Hermeneutik görüş söz konusu olduğunda, Wilhelm Dilthey'e göre sanat eseri bulmacamsı bir fenomendir. Bu fenomeni anlamada empati ve sempati gibi kavramlar rol alır. Örneğin bir tiyatro izlendiğinde o tiyatro sadece algılanmaz. Oyunun kahramanlarının psişik halleri yeniden yaşanır. Hatta sanılanın aksine bu aşamada akıl ve zihinsellik, insanı ve tinsel yaşamı anlamada genellikle engelleyicidir. Oyunun kahramanlarına dair refleksif yoldan bir analiz gerçekleştirilirse, bu analiz kahramanların bizden uzaklaşmasına sebep olur. Dolayısıyla oyunla ve kahramanlarla bağ kurabilmek için onlarla yeniden empatik bir bağ kurmayı sağlayacak yeniden üretici ya da kurucu anlamaya başvurulmalıdır.¹⁵⁹ Psişik güçler sanatçı için de önemlidir. Özellikle şair için bu böyledir. Şair, gerçekliği idealize edebilir ya da aynı gerçekliği maddileştirebilir veya deformasyona uğratabilir. Bunu bir tek yanlılıkla, bir dönemde sembolizm, başka bir dönemde idealizm ya da bir başka dönemde bambaşka bir kavrayış tarzı altında yapabilir. Bunlar onun yaratıcılığının gerçekleşme ortamı ve koşullarıdır. Dilthey'e göre her yaratma tarihseldir ve yönelimsiz bir yaratma yoktur. Her yaratma

¹⁵⁸ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Richard Wagner Bayreuth'ta*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), 20-22.

¹⁵⁹ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, çev. Doğan Özlem (İstanbul: Notos Kitap, 2012), 40-41.

yaşamı genişletir ve güçlendirir. Anlayış gücümüzü artırır ve gerçekliğin derinliklerine bakmamızı sağlar.¹⁶⁰ Anlamaya ait söz konusu psikik güçlere dair Dilthey'in kullandığı üç terim: Empati, sempati ve antipatidir. Almancada *Einfühlen* (*Einfühlung*), İngilizcede *empathy* ile karşılanan terim için doğrudan İngilizceden aktarım olarak empati kullanılsa da Türkçe için önce özdeşleym, daha sonra da duygudaşlık terimleri önerilmiştir. Almancası *Nachfühlen* (*Nachfuhlung*), İngilizcesi *sympathy* olan terim Türkçede yaygın olarak sempati şeklinde karşılanmasına rağmen bazen de yerine duygudaşlık terimi kullanılmaktadır. Dolayısıyla duygudaşlığın hem sempati hem de empatiye karşılık olarak kullanılabildiği söylenebilir. Almanca karşılığı *Missfühlen* (*Missfuhlung*) İngilizce karşılığı *antipathy* olan terim için ise Türkçede yine antipati kullanılmaktadır.¹⁶¹ Terimler arasındaki karışıklığı önlemek için Dilthey'in kullanımındaki anlamlarına bakılacak olursa:

Empati (*Einfühlung*): Kişinin, kendisini başkasının yerine koyarak (transpozisyon) onun düşüncelerini ve duygularını anlama yeteneği. Sempati (*Nachfuhlung*): Başkalarının duygularını ve düşüncelerini olumlayıcı bir tavırla kendinde hissedip yaşama. Antipati (*Missfuhlung*): Başkalarının duygularını ve düşüncelerini olumsuzlayıcı bir tavırla kendinde hissedip yaşama. Dilthey bu üç psikik edimden tin bilimleri metodolojisi açısından empatiye büyük önem verir. Sempati ve antipati, yaşamımızın her ânında, başkalarıyla birlikteliklerimizin her çeşidinde ilişkilerimize eşlik eder ve ilişkilerimizi etkiler. Empati ise, olumlayıcı veya olumsuzlayıcı bir tavrın en az oranda müdahale ettiği daha yüksek, sempati ve antipatiye göre daha nötr, daha yoğun ve karmaşık bir edim olarak, “anlama” yönteminin psikik dayanağını oluşturur. Sempati ve antipatiden farklı olarak empati kavrama, anlama, bilme amaçlı bir edimdir.¹⁶²

Müzikal esere ve oyuna dair bir diğer husus zamanın zihinde ölçülür olmasıdır. Çünkü her ikisinde de henüz olmayan gelecek azalıp

¹⁶⁰ Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, 76-77.

¹⁶¹ Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, 129.

¹⁶² Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, 130.

tamamen tükenebilirken, artık olmayan geçmiş çoğalabilir. Bunun nedeni ise süreci yöneten zihinde üç işlevin gerçekleşmesidir. Bu aşamada zihin hem beklemekte hem dikkat kesilmekte hem de hatırlamaktadır. Zihin beklediği geleceği, dikkat kesildiği şimdiki zaman vasıtasıyla hatırladığı geçmişe taşımaktadır. Gelecek zaman henüz olmamıştır. Fakat müzikal eser söz konusu olduğunda, zihinde geleceğe dair hep bir beklenti vardır. İnsan bildiği bir müzikal eseri dinlemek üzereyken başlangıçta beklentisi eserin bütününe yöneliktir. Eser çalınmaya başladığında, önceden tecrübe edilmiş ve geçmişe atılmış müzikal unsurlar (sesler, ritimler) hafızanın nesnesi haline gelir. O an gerçekleştirilen eylem iki ayrı koldan devam eder. Zihin çalınmış olanlardan dolayı hafızaya ve çalınmak üzere olanlardan dolayı beklentilere yönelir; fakat yine de dikkat şimdi çalınanın üzerindedir.¹⁶³ Müzikal zaman bakımından “an” hem geçmişle hem gelecekle bağlantılı olup, bir bütün oluşturmaktadır.¹⁶⁴ Bu durum kendine has bir varoluş, bir oyun tarzı olarak müzikal eserin zamansal olarak da yeni bir dünya yarattığını göstermektedir. Georg Lukács’a göre de her müzikal eserin bir “dünya” yarattığı tartışılmaz bir olgudur. Ona göre derin bir etkiye sahip olan müzik, alımlayıcıyı kendi dünyasına sokmakta ve bu dünyada onu yaşatmaktadır. Alımlayıcı benin karşısındaki bu dünya müzikal eserin derinliğini belirginleştiren bir unsurdur.¹⁶⁵

Oyun kavramı bizzat sanat eserinin kendi varoluş tarzına dair bir kavramdır. Oyun içerisinde real dünyaya ait kurallar ve yasalar yok olmaz, sadece bir süreliğine askıya alınır. Oyunun yalnızca oyun olduğu oyuncunun kendisi tarafından bilinir. Fakat oyun ancak oyuncu kendisinin oyunda olduğunu unuttuğu zaman amacına ulaşabilir. İçinde bulunulan etkinliğin oyun olduğu bilinmesine rağmen onun ciddiye

¹⁶³ Augustinus, *İtiraflar*, çev. Çiğdem Dürüşken (İstanbul: Alfa, 2019), 508-509.

¹⁶⁴ Lukács, *Estetik II*, 235-236.

¹⁶⁵ Lukács, *Estetik III*, 137-138.

alınması gerekir. Çünkü ciddiye alınmadığında oyun bozulur. Burada kastedilen yapı sadece estetik öznenin bilincine ait bir durum değil, daha kapsamlıdır. Çünkü söz konusu oyun durumu estetik bilinç ile birlikte sanat eserinin varoluş tarzını da açığa çıkarır. Sanat eserinin tecrübesine dair olan bu durum sanat eserinin estetik özne karşısında duran basit bir nesne olmadığını gözler önüne serer. Çünkü sanat tecrübesinin öğelerinden biri de sanat eserinin kendisidir. Sanat eseri varlığını kendisini estetik özneye sunduğu yeni bir tecrübe üzerinden meşrulaştırır. Fakat Gadamer düşüncesi doğrultusunda, sanat eseri kendisini meşrulaştırdıktan sonra estetik özne ortadan kalksa bile, tıpkı bir oyunun oynayanların bilincinden bağımsız olarak varlığını sürdürmesi gibi varlığını devam ettirir. Oyuncular oyunun öznelere değildir. Onlar oyunun gerçekliğe ulaşmasında bir vasıta. Aynı şey sanat eserlerinde de geçerlidir. Sanat eseri estetik öznenin dolayısıyla var değildir. Estetik özne sadece sanat eserinin varoluşunu meşrulaştırmasında ihtiyaç duyduğu bir araçtır. Yani varoluş tarzı bakımından sanat eseri zorunlu olarak özneye bağımlı bir yapıda değildir. Söz konusu yapı hem eserin hem de öznenin ortaklığı üzerinden kurulur. Fakat sonra sanat eseri öznenin bağımsız bir var olan olarak varoluşunu sürdürebilir. Sanat eseri ve oyuna dair benzer bir başka nitelik ise ikisinin de sonucu amaçlamamasıdır. Her ikisi de sürekli tekrar yoluyla bir ileri bir geri kendisini yenilemektedir.¹⁶⁶ Müzikal eser her temsil edilişinde kendisini derleyip toparlar ve yeniler. Tiyatro, sinema gibi kolektif ifadeye dayanan türler hariç, diğer sanat türlerinden farklı olarak müzikal eserlerde bir de icracıya ihtiyaç duyulmaktadır. Fakat bu ihtiyaç sanat eserinin müstakil bir var olan olmasına engel değildir. Çünkü icracı sadece müzikal eserin temsiline dair varoluşunun sergilenmesine katkıda bulunur. Müzikal eser icra edildikten, icracının

¹⁶⁶ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem 1. Cilt*, 141-145.

eser ile olan ilişkisi bittikten sonra bile müzikal eser varlığını devam ettirir. Bir diğer husus ise müzikal eseri temsile kavuşturmada aracı olan icracı, aynı zamanda icra ettiği şeyi alımlamaktadır. Dolayısıyla kendisi de bir estetik öznedir. Bu bağlamda bir oyuncu olarak icracı hem müzikal esere tabidir hem de eserin kendisini derleyip toparlamasına, geliştirmesine yardımcı olur. İcracı da dinleyici de müzikal eseri tecrübe ederek onun kendisini geliştirmesine katkıda bulunur. Müzikal eserin temsil edilmesine hangisinin ne derecede katılım gösterdiği araştırılabilir bir sorudur. Fakat icracının dinleyiciden farklı olarak sahip olduğu niteliğe dair söylenebilecek şey, icracının temsilin ortaya konmasında ön şart olarak bulunması gerektiğidir. Ama icracı olmasa da müzikal eser varlığını sürdürmeye devam eder. Söz konusu durum sadece eserin temsil edilmesine dairdir.

Birinci Bölümün Özeti

Estetiğin temel kavramları üzerinden müzik varlığını çözümlemeyi amaçlayan bu çalışma obje merkezli ya da süje merkezli değildir. Hem objeyi hem süjeyi dikkate alarak integral bir iddia geliştirmeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla araştırmaya obje özelinde başlamak kronolojik bir hata gibi gözüксе de -çünkü kronolojik olarak bakıldığında süje merkezli çalışmalar daha önceki tarihlere aittir- tezin amacı doğrultusunda bilinçli bir şekilde yapılmıştır. Bu bağlamda ilk bölümde estetik objenin kendisi araştırılmıştır. Müziğin tanımı kültüre, zamana ve mekâna göre değişmektedir. İnsanlar müziğin ses içerdiği konusunda hemfikirdir. Fakat bunu da yanıtlıyabilme potansiyeline sahip çeşitli girişimler vardır. Örneğin sadece sessizlikten (sus işaretlerinden) oluşan müzikal eserler ya da müziğin ses değil zaman sanatı olduğuna dair iddialar mevcuttur.

Müzik kendini oluşturan fiziksel öğelerin ötesinde kültürel ve tinsel bir boyuta da sahiptir. Müziği oluşturan fiziksel öğeler müziğe dair objektif bir zemini temsil eder. Müziği bir dil olarak yorumlamaya çalışanlar da vardır. Fakat müzik ve dil aynı kökenden gelse de onların arasındaki ilişki bir analogi olarak ele alınabilir. Çünkü müzik dil ile ifade edilebilir bir durumda olsaydı, müzik eseri olmaktan çıkıp dilsel bir ifade olurdu. Dolayısıyla müzikten başka bir türde ifade edilebilecek bir müzikal eserden söz etmek mümkün değildir. Dilsel düşünceler müzikal, müzikal düşünceler de dilsel olarak ifade edilebilir olsaydı bu iki farklı varlık türüne ihtiyaç olmazdı. Müzikal yazı yani nota, müziği dile dönüştürmek için değil, kendi ifşa eden müzikal varlığı objektif bir biçimde kayda almak ve gelecek nesillere aktarmak için vardır. Müzikal eserin gündelik hayattaki kendini ifşa eden ve gizleyen yapısına rağmen

nota, müzikal esere dair bir bilgiyi, objektif yapıyı sürekli olarak var etmektedir. Bir objektif yapı olarak müzikal yazı müziği yeniden ortaya çıkarmak için bir talimatname ya da yol göstericidir. İcralar, icracıların bu talimatnamelere verdikleri bireysel yanıtları ile ortaya çıkmaktadır. Fakat müzikal yazının sınırlı bir doğası olmasından ötürü, hiçbir nota müzikal esere dair tam metni veremez. Buradaki tam metni verememe durumu bir dezavantaj ya da sınırlılık gibi gözükse de aslında pozitif bir boyuta da sahiptir. Çünkü bu şekilde icracılara bir çeşit özgürlük sunulmaktadır. İracılara özgürlük sunan bu yapı öte yandan yeryüzündeki tüm icracılar için kollektif bir bilinç oluşturmaya zemin hazırlar. Bir müzikal esere ait notasyon sayesinde dünyanın farklı iki bölgesinden ya da farklı zamanlardan birbirini tanımayan iki müzisyen aynı müzikal eseri icra edebilmek için ortak bir zemine sahip olurlar. Bu zemin müzikal eserin dinamik yapısından dolayı zaman içerisinde değişime uğrayabilir. Fakat zeminin değişime uğrayabilir yapıda olması onun objektifliğine zarar vermez, onun değişime ya da gelişime açık olduğunu gösterir. Dolayısıyla müzikal eser bir “oyun”a benzetilirse, nota yani müzikal yazı gelişmekte olan oyunun kuralları olarak nitelendirilebilir. Kuralların kayıt altına alınması ise icracılar için kollektif bir bilinç oluştururken aynı zamanda müzikal literatürü de ortaya çıkarır.

Müziği araştırmaya obje özelinde başlanacaksa bu konudaki çalışmaları ilk yapan kişi Eduard Hanslicktir. Dolayısıyla bu çalışmada Eduard Hanslick’e de değinilmiştir. Müziğe dair düşüncelerini *Müzikte Güzel Üzerine* kitabında yayımlayan Hanslick ne önerdiğinden çok, neye karşı olduğunda daha net olsa da onun amacı duyguya dayalı teorileri eleştirel bir dille gözden düşürmektir. Hanslick müziğe bir özerklik kazandırmak ister. Bu özerkliği kurmak için müziğin objesine yönelerek onun güzelliğinin müzikal tecrübeye dayalı olan duygularda bulunmadığını iddia eder. Dolayısıyla objektif anlamda müzikal güzel, müzik

algılanmasa da mevcuttur. Müzikal güzellik seslerin dinleyicide uyandırdığı keyfi etkiler değildir. Onun güzelliği tonal olarak hareket eden formlarındadır. Duygu ise müziğe dair ikincil bir etkidir. Müzik dinlemek entelektüel ve yaratıcı bir süreçtir. Bu süreç tonal kombinasyonların açılımına gösterilen bir dikkat içermelidir. Zevk ve hayal kırıklığı duygulara göre değil, sesin ilerleyişine dair tahminlerin doğru ya da yanlış olmasına göre oluşmalıdır. Müziği tecrübe ederken hissedilen şeyin nesnesi müzik olmalıdır. Hanslick duyguyu müzik deneyiminin dışında konumlandırmaya çalışmaktadır. Çünkü o müziğe has bir güzellik alanı kurmayı amaçlamaktadır. Müzikal güzellik varoluşu kendinden başka hiçbir şeye bağımlı olmayan ve müziğin kendisinde, formunda mevcut olan bir şeydir. Bu bağlamda Hanslick müziğin özü ile etkisini radikal bir biçimde birbirinden ayırmıştır. Ne müziğin ne de başka sanatların amacı duygularımızı uyandırmak değildir. Onların hepsinin altındaki amaç güzeli yaratmadır. Güzeli ise bizim duygularımızı değil temaşamızı (*contemplation*) ve hayal gücümüzü (*imagination*) etkiler. Çünkü Hanslick'e göre müziğin gerçek özü onun biçimsel yapısında saklıdır. Duygu ise müziğin sadece bir etkisidir. Müziği zevk kaynağına dönüştüren şey bestecinin niyetini takip ederken süjenin beklentilerinin karşılandığını görmesi ya da hoş bir biçimde yanılması ile ulaştığı entelektüel tatmindir. Bu bağlamda zihinsel bir aktivite olmadan gerçek anlamda bir estetik hazdan söz edilemez.

Müzik ile doğa arasındaki ilişkinin incelenmesi de müzik estetiğine dair bazı gerçekliklerin açığa çıkmasına yardımcı olabilir. Doğa müziğe kaba seslerden başka hiçbir malzeme sağlamaz. Dolayısıyla melodi de armoni de insan duyumlarının ve aklının ürünüdür. Fakat bu ikisini düzenleyen üçüncü bir unsur doğada bulunur. Bu unsur ritimdir. Doğadaki seslerin çoğu ritmiktir. Fakat doğadaki ritim insan üretimi olan ritimden farklıdır. Doğadaki ritim melodi ve armoni ile ilişkili değilken, müzikte

melodi ve armoniden bağımsız bir ritim yoktur. Bu bağlamda müzikal sistemler doğaya içkin değildir. Dolayısıyla müzikal sistemler önceden var olan şeyler değil, zamanla gelişen şeylerdir. Doğa sesleri vermiş olsa da müzikal notalar insan üretimidir. Doğa resim, şiir ya da heykel için tükenmez bir konu deposudur. Ama doğada sanatçıyı haykırmaya teşvik edecek bir şey bulunmaz. Şairin ya da ressamın doğadaki güzeli seyrederken topladığı şeyi bestecinin kendi hayal gücünden (*imagination*) alması gerekir. Çünkü besteci kavramlarla ya da imgelerle değil, seslerle düşünür.

Sanat yapıtı, yaratıcı süje olarak sanatçının yarattığı fakat ondan bağımsız bir varlık alanına sahip bir var olandır. Yani sanat yapıtları öznelere ilişki içerisinde olsalar da onlar ben'in dışında kendi başlarına birer var olanlardır. Dolayısıyla onların merkeze alındığı bir çözümlemede fenomenolojik-ontolojik estetikten yardım alınabilir. Hartmann'ın yeni ontolojisine göre gerçek dünya ontolojik tabakalardan inşa edilmiştir. Hartmann'a göre de estetik objeye dair problemleri çözümlemek için geçmişteki tek yanlılıktan kurtulup, obje ve süje merkezli her iki yolun iş birliği ile çözüme ulaşılabilir. Ontolojik anlamda sanat eserinin varlığından ve varlık tabakalarından bahseden ilk kişi Polonyalı estetikçi Roman Ingarden'dır. Sanat eseri varlık tarzı bakımından zorunlu olarak iki tabakalıdır ve bu iki farklı varlık tabakası realite ve irrealite olarak iki farklı varlık alanını göstermektedir. Sanat eserinin böyle bir analize tabi tutulması ilk olarak Nicolai Hartmann ve Roman Ingarden tarafından yapılmıştır. Kronolojik olarak böyle bir çözümlemeyi Roman Ingarden Nicolai Hartmann'dan önce yapmıştır. Araştırmasını edebiyat yapıtları üzerine geliştiren Roman Ingarden, edebiyat yapıtlarının real mi yoksa ideal mi bir obje olduğunu sorar. Fakat bu soruya biri ya da ötekini seçerek cevap vermek mümkün değildir. Çünkü her iki imkân da önemli kanıtlara sahiptir. Dolayısıyla sanat eseri özel bir varlık tarzına sahiptir. Lakin Ingarden için müzik

eserleri tabakalı bir yapıya sahip değildir. Müzik intensiyonel ve irreal bir sanattır. Müzik eserini ontolojik olarak tabakalı bir şekilde yorumlayan düşünür Hartmann'dır. Hartmann'a göre kompleks yapıdaki müzikal eserler incelendiğinde ilk olarak onun maddi bir yapı üzerinde inşa edildiği görülecektir. Müzikal eserlerde bir yanda reali temsil eden maddi yapı, diğer yanda irreali temsil eden tinsel yapı vardır. Maddi yapı ton yani ses tabakasıdır. Her müzikal yapı zorunlu olarak bu tabakaya dayanmaktadır. Çünkü müzikal ifadeler sesler üzerine kurgulanır. Hartmann ve Ingarden'ın görüşleri arasındaki fark müzikal eserin tanımlanmasından dolayı ortaya çıkmaktadır. Ingarden sadece varlık olarak müzikal eser ile ilgilenip onun üzerine konuşurken, Hartman var olanlar ile de ilgilenmektedir. Dolayısıyla Hartmann'ın müzikal eserin kendisinin yanı sıra temsilleri ile de ilgilendiği söylenebilir. Her temsil bir ifadedir. İfade ise biçim verme olarak anlaşılabilir. Dolayısıyla sanat eserinin her bir temsil edilişi onun en uygun formuna ulaşmaya çalışan bir gelişme talebi olarak tanımlanabilir. Varlık olarak müzikal eserler zaman ve mekânı aşan bir yapıya sahiptir. Fakat müzikal eserlerin temsillerini zaman ve mekân kategorileri içinde değerlendirmek mümkündür. Örneğin zaman kategorisi ele alındığında genel anlamda kullandığımız saat zamanı üzerine de müzikte nota değerini ifade etmek için kullanılan müzikal zaman üzerine de estetik obje ile yüzleşen bilincin tecrübe ettiği sezgisel zaman üzerine de konuşmak mümkündür. Bu bağlamda estetik obje ya da estetik tecrübe söz konusu olduğunda zaman kategorisi klasik bir biçimde normal nesnelerde olduğu gibi işlemez. Aynı şekilde estetik tecrübe söz konusu olduğunda mekân kategorisi de sanat eseri estetik süreyi gündelik hayat kaygısından ve sürüp giden küçük işlerden kopardığından dolayı normal mekân kategorisinden farklıdır. Fakat bu sanat eserlerinin ve müzikal eserlerin zaman ve mekân kategorisi dışında olduğu anlamına gelmez. Müzik dünyada uzam ve zamanda vardır.

Belirtilmek istenen şey hem zaman hem mekân hem de sezginin diğer kategorilerine dair deneyimin dönüştüğüdür. Bu bağlamda estetik tecrübedeki zaman ve mekân kategorileri basit biçimde değil, karmaşık ussal kurgular olarak vardır. Yani müzikal eser her icra edilişinde yeni bir dünya yarattığı için icra edilen aynı eser olsa bile estetik süje her yüzleşmede yeni bir dünya ile karşılaşır. Yorumcu eserin sınırlarını aşır yeni bir beste üretmeye çalışmadığı sürece her icra eserin varlığına aittir ve eserin varlığını farklı açılardan ele verir. Salt duyu verileri üzerinden varlığını sürdürmeye çalışan müzikal kompozisyon maddenin dar sınırlarına hapsolmuştur. Fakat gerçek bir müzik yapıtının zaman içerisinde icralarla tinsel-duygusal alana yükseltilmesi zorunludur. Yoksa müzikal yapıt zamana yenik düşer ve yarım bir sanat yapıtı olur. Dolayısıyla tarihsel süreç müzikal yapıt için hem onu test eden bir filtreleme süreci iken hem de onun hakiki anlamının ortaya çıkmasına imkân sağlar. Sanat eserinin hakiki anlamına dair bir keşif asla sonlu değildir, o tarih içerisinde devam eder. Bu bağlamda sanat eserleri kendisini yaratan besteciyi aşarak yaşayan birer varlığa dönüşür. Bu canlı yapıyı anlamaya yardımcı olması için de oyun kavramını incelemek faydalı olacaktır. Her ikisinde de gerçek dışı bir dünyaya yönelinmesinden kaynaklı olarak sanat ile oyun arasında bir benzerlik vardır. Sanat da oyun da ereği kendinde etkinliklerdir. Onlar insanı gündelik hayatın baskılarından kurtararak insana özgürlük dünyasına ulaşma imkânını sunar. Oyun kavramı sanat eserinin varoluş tarzına dair bir kavramdır. Oyunda real dünyaya ait yasalar ve kurallar yok olmaz, sadece oyun süresince askıya alınır. Oyunun oyun olduğu oyuncu tarafından bilinir ama oyun amacına yalnızca oyuncunun oyunun içinde olduğunu unuttuğu an ulaşabilir. Ayrıca içinde bulunulan etkinliğin oyun olduğu bilinmesine rağmen ciddiye alınması gerekir. Oyunu var eden oyuncular değildir. Onlar sadece oyunun gerçekleşmesi için bir vasıtaadır. Aynı şey sanat eserleri için de geçerlidir. Estetik özne sanat

eserinin varoluşunu meşrulaştırmasındaki bir araçtır. Bu bağlamda varoluş tarzı olarak sanat eserleri zorunlu olarak özneye bağımlı bir yapıda değildir. Buradaki yapı eser ve öznenin ortaklığı üzerinden kurulur fakat sonrasında sanat eseri öznenin bağımsız olarak varlığını sürdürür. Sanat da oyun da bir sonucu amaçlamaz. Her ikisi de tekrar yoluyla bir ileri bir geri kendini yeniler. Bu bağlamda müzikal eser her temsil edildiğinde yani her icra edildiğinde kendini derleyip toparlar ve olması gereken forma biraz daha yaklaşır. Ayrıca tiyatro ve sinema gibi kolektif ifadeye dayanan türler hariç, diğer sanat türlerinden farklı olarak müzikal eserleri real dünyada var etmek için icracıya ihtiyaç duyulmaktadır. Lakin bu durum müzikal eserin süjeden bağımsız bir var olan olmasına engel değildir. Bunun nedeni icracının müzikal eserin temsiline katkıda bulunmasıdır. Çünkü temsil gerçekleşikten ve icracının eser ile olan ilişkisi bittikten sonra bile müzikal eser varlığını devam ettirmektedir.

Estetik tarihine bakıldığında süjenin araştırılması ya da merkezi bir pozisyonda konumlandırılması daha önce gerçekleşmiştir. Ancak Hümanizm yüzyıllarıyla birlikte bu eğilim başat bir nitelik kazanır ve dolayısıyla insan kendisini, kendiliğinden bir tavırla evrenin merkezi olarak kabul etmeye başlar. Böylece, yüzyıllar boyu kendisini evrenin merkezinde gören insanın, estetik araştırmalar amacıyla yola çıktığında öncelikli olarak kendisini merkeze alması anlaşılabilir bir tutumdur. Yine aynı şekilde Estetik araştırmalar dikkate alındığında sanat türü olarak müzik üzerine düşünülmesinin görece geç dönemlerde ivme kazanmasının nedeni de onun yapısının ve tinsel ağırlığının sonucu, kolayca nesne sınırları içinde tanımlanamamasıdır. Fakat diğer sanat türlerinde, duyular üzerinden varsayımsal nesnel süreçleri izlemek daha kolay gözükmemektedir. Estetik için temel kategoriler olarak değerlendirilebilecek zaman ve mekân kategorileri, müzik söz konusu olduğunda diğer sanat türlerinden farklı bir boyut kazanmaktadır.

Dolayısıyla sanat türleri içerisinde en soyut varolan olarak nitelendirilebilecek müziğe yönelik araştırmaların, daha geç bir dönemde ivme kazanması tarihte bilimsel ve felesefe-bilimsel birikimin gereken düzeye ulaşmasıyla ilişkilendirilebilir. Objeye dair araştırmaların da biçimci bakış açısından yola çıkılarak yapılmış olması, müziği olabildiğince bilimsellik üzerinden ele alarak niteliğini, onun objektif zeminini güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Her an değişmekte olan süje referans noktası olarak alındığında rölativizmden kaçmak, müziğe dair evrensel bir zemin oluşturmak zor gözükmektedir. Bu, müziğin objektif zemini süjeden tamamen bağımsız olduğu anlamına gelmez. Aksine müziğin objektif zemini süjeler tarafından el birliğiyle bilimsel bir biçimde oluşturulmaktadır. Yine bilim ışığında araştırmalarla ya da kültürel değişikliklerle süjeler tarafından tarih içinde geliştirilmektedir. Fakat müzik ontolojik yapısı gereği kendini yaratan süje dâhil, süjeleri aşmaktadır. Bu bağlamda oluşturulan müzikal eserler, bestecilerini aşarak onlardan bağımsız birer var olan olarak, varoluş süreçlerini sürdürmektedirler. Onlar zaman ve mekân kategorisini dönüştürebilecek kadar bir yaşamsallığa sahip olan canlı birer varlıktırlar.

2. MÜZİKAL ESER BAKIMINDAN ESTETİK SÜJE ÇÖZÜMLEMESİ

2.1 Müzikalite Bağlamında Subjektivist-Psikolojist Estetiğe Kısa Bakış

Müzikal eserler, estetik fenomen olarak ele alındığında yine estetik sürecin gereği olarak süje ile ilgilidir. Estetik varlık yalnız süjenin varlığına dayanmaz. Estetik fenomen söz konusu olduğunda, bu fenomene katılan süjenin karşısında süjenin ona yöneldiği ve kendisiyle ilgi kurduğu estetik obje de vardır. Estetik fenomen için estetik obje nasıl zorunlu bir varlık alanıysa estetik süje de aynı şekilde zorunludur. Estetik varlığı tanımada estetik objenin incelenmesi zorunlu olduğu gibi, süjenin incelenmesi de zorunludur.¹⁶⁷ Örneğin obje merkezli bakıp Aristoteles'in sanat felsefesini sadece *mimesis* kavramına dayandırmak doğru bir tutum sayılamayabilir. *Mimesis*'in başka bir estetik-moral etkinlikle tamamlanması gerekir. *Mimesis* sanatçının gerçekleştirdiği bir etkinliktir. Fakat her sanat olayı zorunlu olarak iki uçludur. Dolayısıyla bir sanatçı etkinliği olarak *mimesis*'in, süjede meydana gelen bir başka etkinlikle tamamlanması gerekir. Aristoteles felsefesinde, sanatçının mimetik etkinliğinin karşısında sanat eserini algılayıp ondan haz duyan süjede meydana gelen bir başka etkinlik vardır. Bu etkinlik *katharsis*dir. Temizlenme, arınma anlamına gelen *katharsis*, ruhu tutkulardan temizlemektir. Yani sanatçının yaptığı mimetik etkinlik, süjede meydana

¹⁶⁷ İsmail Tunalı, *Grek Estetik'i* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2018), 16-17.

gelen *katharsis* ile tamamlanmalıdır. *Katharsis*e değinmemizin nedeni, *Katharsis*'in Aristoteles felsefesinde yalnız tragedya için değil, müzik için de kullanılmış olmasıdır. Ona göre bazı mistik melodiler dinlendikleri zaman kurtuluş hissi sunar, ruhları dinlendirir ve temizler. Dolayısıyla eğer Aristoteles genel bir poetika kuramı yazmış olsaydı, kuvvetle muhtemel *katharsis*'i de *mimesis* gibi ayrıntılı olarak ele alırdı. Çünkü *mimesis* ve *katharsis* ayrılamaz bir birlik ve bağlılık içinde, sanat varlığının birliğini ve bütünlüğünü meydana getirirler.¹⁶⁸

Sanatsal yaratma geçici şeylerin insanlığın dünyasıyla bütünleşecek şekilde kalıcılaştırılmasıdır denilebilir. Hem bilim adamının hem de sanatçının yaratması için, daha önceki tecrübelerine uymayan bir aykırılıkla ya da çıkmazla yüzleşmesi gerekir. Söz konusu çıkmazın kaynağı dış dünya ya da yaratıcı kişinin kendi iç gerçekliği olabilir. Bu bağlamda bilim insanlarının ya da sanatçıların hangi psişik nedenlere bağlı olarak yaratma eylemine yöneldiği psikolojinin ya da psikanalizin sorduğu bir sorudur. Fakat bu soruya verilen yanıtların yaratıcı sanatsal etkinliği açıklamakta yetersiz kaldığı söylenebilir. Yaratmanın insana ve varlığa ilişkin anlamının değerlendirilmesi bakımından felsefi bir bakış tamamlayıcı olabilir. Bir insan fenomeni olarak yaratmanın ne olduğunu hem antropolojik hem de ontolojik bir bakış açısıyla çok yönlü olarak değerlendirebiliriz. Ancak bu tür bir çalışmayla yaratmanın temelinde yatan gereksinimleri çözümlemeye yaklaşabiliriz. Söz konusu çözümleme ile sanatçının zaten var olan bir şeyi farklı bir biçimde var kılmasının ya da varlığı aşmaya çalışmasının temellerini belirlemek mümkün olabilir.¹⁶⁹ Lakin yaratıcı eylemin çözümlemesinde psikolojik ve psikanalitik kuramların yetersiz kaldığı bir nokta dikkati çeker. Müzik üzerine düşünüldüğünde, dinleyici ve icracı için algılamının temel kategorileri olan zaman ve mekân kategorilerinin dönüşmesinin,

¹⁶⁸ Tunalı, *Grek Estetik'i*, 114–116.

¹⁶⁹ Hülya Yetişken, *Estetiğin ABC'si* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998), 34–36.

müziğin onlara yeni bir yaşamsallık sunmasının, psikoloji açısından patolojik olarak değerlendirilmesi mümkündür. Şöyle ki: Psikolojik ve psikanalitik kuramların bazıları yaratıcı eylemi nevrozla bütünleştirip onu nevrozun dışavurumu olarak kabul etmiştir. Fakat Otto Rank, sanatçıyı psikanalizin nevrozlu hasta yorumundan kurtarmıştır. O sanatçının normalden saptığı için nevrotik olarak damgalanmasına karşı çıkmış ve nevrotik tiple yaratıcı tip arasında bir ayrım yapmıştır. Rank'a göre nevrotik tip salt yıkıcılık düzeyinde kalmaktayken sanatçı aynı zamanda yapıcı ve yaşatıcıdır. Nevrotik tip yıkıcıyken, yaratıcı tip ürün vermeye yönelebilir. Örneğin Rollo May yaratıcılığın psikolojik sorunlarla bütünleştiğine inanarak Van Gogh'un çıldırdığını, Gauguin'in içe kapanık (*schizoid*) görüldüğünü, Poe'nun alkolik olduğunu, Virginia Woolf'un ise ciddi bir çöküntü içinde olduğunu söyler. Fakat bu yaratıcılığın zorunlu olarak nevrozun ürünü olduğunu göstermez. Ona göre yaratıcı eylem ölüme ve yok oluşa bir alternatiftir. Duygulanımın, canlılığın ve yaşam enerjisinin en üst aşamasıdır. Yaratıcı eylemle ölümün ötesine ulaşılabilir. Dolayısıyla o ölümsüzlük için duyulan bir özlemdir, ölümden öte yaşama dair bir tutkudur.¹⁷⁰ Subjektivist-psikolojist estetik sadece yaratıcı eylemle ilgilenmez. O estetiğe dair süjenin söz konusu olduğu her şeyi ele alır, süje merkezli bir yaklaşım benimser. 20. yüzyılın başlarında Wilhelm Worringer: "Estetik objektivizm'den estetik subjektivizme keskin adımı atmış olan, yani araştırmalarında artık estetik obje'nin biçiminden değil de estetik objeye bakan süje'nin davranışından hareket eden modern estetik"¹⁷¹ diyerek doğrudan psikolojik estetiğe işaret etmektedir. Psikolojik estetiğin başına da özdeşleyim (*Einfühlung*) teorisi ile Theodor Lipps'i koymuştur. Lipps modern psikolojik estetiğin kurucusu olarak nitelendirilebilir. Lipps estetiği çirkinin bilimini de içeren güzelin bilimi olarak temellendirmek

¹⁷⁰ Yetişken, *Estetiğin ABC'si*, 37-39.

¹⁷¹ Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, 16.

ister. Ona göre bir obje kişide güzellik duygusu denebilecek özel bir duygu uyandırdığı ya da uyandırmaya yetkin olduğu için güzeldir. Yani güzellik bir objenin süjede belli bir etki uyandırma yetisine verilen bir addır. Söz konusu etki süjede meydana gelen bir etki olarak psikolojik bir olgudur. Estetik ise bu etkiyi çözümlemek, özünü saptamak, sınırlamak ve nitelendirmek ister. Bunu psikolojik bir ödev olarak gören Lipps estetiği de bir psikoloji disiplini olarak tanımlar.¹⁷²

Bir sanat eserinin aktardığı deneyimin süje üzerindeki etkisi söz konusu olduğunda sanat eserinin anlamına, ifade etmek istediğine ya da niteliğine dair merkezi bir sorunla karşılaşılır. İster müzikal bir eser ister edebi bir metin, bir resim, bir heykel, tiyatro oyunu ya da bir dans gösterisi olsun, fark etmeksizin süjelerin sanat eseri ile her yüzleşmesi benzersizdir. Çünkü her karşılaşma farklı koşullarda gerçekleşmektedir. Sanatın ve sanat eserinin tanımlanmasına dair güçlüklerden biri, bu çözümlemenin zorluğudur. İlke olarak her alımlayıcı bir sanat eserinin yol açtığı deneyimi algılamaya çalışabilir.¹⁷³ Estetik deneyim kavramı süje üzerinden kurulmaktadır. Bu bağlamda sürekli olarak aynı estetik objeden söz edilse bile, süjelerin değişebileceği; aynı süje söz konusu olursa bile, aynı süjenin zaman içerisinde estetik objeye karşı hazır bulunuşluğunun değişebileceği dikkate alınmalıdır. Örneğin aynı süje üzerinden düşünülecek olursa müzik teorisine dair eğitim almadan önce ve eğitim aldıktan sonra kişinin aynı müzikal eseri algılayışı aynı mı olacaktır? Alınan müzikal eğitimin süjenin müzikal eseri algılamasına olumlu ya da olumsuz bir katkısı olmayacak mıdır? Süjenin o an içinde bulunduğu duygu durumu müzikal eseri algılayış biçimine etki etmeyecek midir? Bu gibi soruların çözülmesi için subjektivist-psikolojist estetiğin ve hermeneutiğin de katkısıyla çeşitli estetik

¹⁷² Tunalı, *Estetik*, 22.

¹⁷³ Roger W. H. Savage, "Aesthetic Experience, Mimesis and Testimony", *Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies* 3/1 (2012), 172-173.

kavramlarının irdelenmesi müzik varlığının mlenmesine dair çeşitli soruların cevaplanmasına imkân sunabilir. Psikoloji biliminin algı ve bilince dair tanımları, duyuşal süreci nasıl ve ne aőamalarla nitelendirdiği araştırmanın başlangıç noktası olabilir. Öte yandan süje merkezli düşünüldüğünde her bir süjenin birbirinden farklı yaőantılara sahip olmasından dolayı farklı arka plan, hazır bulunuőluk ve n yargılara sahip olduğu unutulmamalıdır. Bu arka plan farklılığını etkileyen etmenlerden birisi de süjenin içine doğduğu, içinde bulunduğu, n yargılarını inşa ettiği ve yaşantısını devam ettirdiği kültürdür. Bu bağlamda süjenin sahip olduğu kültürel kodları da estetik objenin ona hitap edip etmemesinde rol oynamaktadır. İlkece her süje sanat eserinin sunduğu deneyimi alımlamaya çalışabilir. Fakat eğer sanat eseri sanatçısı tarafından karşısındaki süjenin yaşantısında dert etmediği bir sorunun cevabını vermek için yaratıldıysa, bu sanat eserinin kendisiyle yüzleşen bilinç için anlam ve öneminin ne olacağı psikolojist estetik açısından tartışılabilir bir sorudur.

2.1.1 Psikolojist Estetik İçin Temel Kavramlar: Duyusal Süreç, Algı ve Bilinç

Süje ya da özdeşleyim söz konusu olduğunda meselenin çözümlenmesinin psikoloji bilimiyle ya da ruhsal alanla sınırlandırılmasının gerekli olmadığı daha önce ifade edilmişti. Fakat felsefe ve estetiğin yanı sıra psikoloji biliminden de destek almak yapılacak çözümlemeye katkı sağlayacaktır. Dolayısıyla bu aşamada soruna farklı bir disiplinin bakış açısıyla yaklaşmaya çalışmak sorunun farklı boyutlarını açığa çıkarmayı sağlayabilir. Müziğin hem obje hem de süje tarafından incelenerek çözümlenmeye çalışılmasında da süjeye dair soruları çözmek için psikoloji ya da ruh biliminden destek alınabilir. Bu bağlamda, bu bölümde ortak bir problem kaderine sahip olan estetik obje ile estetik süjenin, süje tarafını çözümlemek için, psikoloji biliminden destek alınacaktır. Yapılan bilimsel çalışmaların sonuçlarını, kullandıkları yöntemler veya kurgulandıkları yönelimler değiştirebilir. Doğru ya da yanlış, ulaşılan sonuçlar bilimsel ilerlemeye katkıda bulunabilir. Bu bağlamda ulaşılan sonucun doğru olması kadar, yanlış olması da ya geçmişteki teorilerin yanlışlanması ya da gelecek çalışmalara yön vermesi bakımından bilime katkıda bulunur. Söz konusu duruma örnek olarak John Stuart Mill'in *A System of Logic*¹⁷⁴ kitabının altıncı bölümünde ahlak bilimlerini mantık üzerinden açıklamasının ulaştığı sonuçların doğruluğundan ya da yanlışlığından bağımsız olarak tin bilimlerinin yöntemine dair yeni arayışlara yol açtığı söylenebilir. Dolayısıyla estetik üzerine yapılan çalışmaların özne ya da nesne merkezli olması, karşı görüşe yönelik daha farklı argümanların

¹⁷⁴ John Stuart Mill, *A System of Logic* (New York: Harper & Brothers, Publishers, 1882) Book VI.

geliştirilmesini gerekli kılacağından, aslında karşı saftaki görüşlerin de geliştirilmesine yol açmaktadır. Bu bağlamda yapılan her yeni çalışma, her yeni tanımlama kendi pozisyonu dışındaki diğer görüşlere de katkıda bulunur. Farklı merkezlere ait görüşler indirgemeci olarak nitelendirilebileceği gibi, bu görüşler arasında bağlantı kurmaya çalışmak ve onların birbirini desteklemesine yönelik yapılan girişimlerle, tartışmalarımızın sınırlarını genişletiyoruz. Bu bağlamda hümanizm, antihümanizm, transhümanizm ya da posthümanizm gibi farklı merkezler ya da tutumlarla yapılan çalışmalar yeni tartışmalara yol açmaktadır.¹⁷⁵ Dolayısıyla estetik alanında yapılacak çalışmalarda psikoloji, psikoterapi ya da nöroloji gibi çeşitli disiplinlerden de destek alınabilir. Bununla beraber aynı merkezden yola çıkan yaklaşımlarla farklı teoriler geliştirilse bile bu teorilerin de birbirlerini desteklediğini ya da onların da bir çeşit ilişkide olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin, Gadamer ve Felsefi Hermeneutik ile Umberto Eco ve “Açık Sanat Yapıtı” anlayışının birbiriyle herhangi bir ilişkisi olmadığını ya da bunlar arasında herhangi bir bağlantı kurulamayacağını söylemek ne kadar mümkündür? Fakat burada dikkat çeken bir husus, güncel çalışmalar ya da teoriler kendilerini ne kadar “yeni” olarak adlandırsalar da onların yeni oluşlarının geçmiş çalışmaların yok sayılmasını gerektirmediğidir. Çünkü geçmiş çalışmalar bilimsel anlamlarda yanlışlanmış olsalar bile tarihsel anlamda geçerliliğini devam ettiriyorlar. Değişen şey sadece onların eskiden sahip oldukları “doğru” ya da “yeni” sıfatlarıdır. Tarihe bakıldığında aynı şeyin müzik türleri ya da tarzları için de geçerli olduğu söylenebilir. Bu durumu Uğur Ekren şöyle anlatmaktadır:

Barok dönem kendi müziğini “*Nouve Musiche*” olarak yani “yeni müzik” hatta “*stile moderno*”, “modern üslup” olarak adlandırıyor ve eski müziğe yani Artusi’nin sahip çıktığı Rönesans müziğine

¹⁷⁵ Yaylagül Ceran Karataş, *Posthüman: Şehir ve Beden* (Ankara: Siyasal Kitabevi, 2022), 10-15.

“*stile antico*”, “eski üslup” adını veriyordu. Bugün biz müziğimizi nasıl “modern” olarak adlandırıyorsak bir barok müzisyen de kendi müziğini eski müzik karşısında “modern” olarak adlandırıyor ve görüyordu. Aslında her dönem sanatı kendisini eskiye göre yeni sanat anlayışı olarak adlandırmıştır.¹⁷⁶

Bu bağlamda müzik estetiğine dair yapılacak çalışmalarda farklı disiplinlere ya da merkezlere dair görüşlerden destek alınması, herhangi bir eksikliğe dair durum değildir. Aksine, bu yaklaşım elinizdeki çalışma kapsamında yeni olanaklara imkân tanınması açısından olumlu bir işlev görüyor.

Keskin sınırlarla birbirlerinden ayrılıyor olmasa da kişilik ve psikoterapi teorileri felsefi temelleri bakımından üç model üzerinden düşünülebilir. Bu modellerden ilki, Amerikan psikiyatrisinde ve davranışçılığında yaygın olan Lockeçu modellerdir.¹⁷⁷ İkincisi fenomenolojik çıktıya dayalı Kantçı modellerdir.¹⁷⁸ Klasik psikanalizdeki Kantçı-Lockeçu karma modellerin ise üçüncü modelleri temsil ettiği söylenebilir.¹⁷⁹ Klasik psikanalizdeki Kantçı-Lockeçu modellere örnek teşkil etmesi bakımından: Psikanalizin başlangıcı olarak Sigmund Freud, bireysel psikolojinin temsilcisi olarak Alfred Adler, bir başka isim ve teori olarak ise Carl Jung ve onun analitik psikolojisi verilebilir. Lockeçu modellere bakıldığında: Kişilerarası kuramı ile bir Amerikalı psikolog olarak Harry Stack Sullivan, kişilik dönüşümleri ve psikoterapide davranışsal öğrenmeyi savunan Dollard ve Miller, laboratuvarından danışma odasına (*consulting room*) geçen Skinner, Wolpe, Stampfl ve Bandura gibi isimler anılabilir. Son olarak Kantçı modellere örnek vermek gerekirse: Uygulamalı fenomenoloji olarak Carl R. Rogers’ın danışan merkezli

¹⁷⁶ Uğur Ekren, *Felsefenin Perspektifinden J. S. Bach ve Richard Wagner’in Sanatı* (İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2016), 31.

¹⁷⁷ Joseph F. Rychlak, *Introduction to Personality and Psychotherapy, A Theory-Construction Approach* (Boston: Houghton Mifflin, 1981), 323–561.

¹⁷⁸ Rychlak, *Introduction to Personality and Psychotherapy*, 565–808.

¹⁷⁹ Rychlak, *Introduction to Personality and Psychotherapy*, 39–318.

psikolojisi, varoluşçu analizciler olarak Binswanger ile Boss ve yapısalci kuramın iki türünün temsilcileri olarak Jean Piaget ve George A. Kelly gösterilebilir.¹⁸⁰ John Searle'ün ifadesiyle: "Ne kadar bildiğimiz hakkındaki modern kibrimize rağmen; bilimimizin evrenselliği ve garantisine rağmen zihin söz konusu olduğu zaman, tipik bir şekilde karmaşa ve anlaşmazlık yaşıyoruz."¹⁸¹ Bu bağlamda algı ve bilinç üzerine konuşurken genel tanımlar üzerinden ilerlemek ilk bakışta indirgemeci bir tutum gibi gözükse de aslında araştırmanın devam edebilmesi için gerekli zemini hazırlamaya dair bir eylemdir. Daha önceki bölümlerde duyum ve duygu terimlerinin birbirinden ayrılması gerektiğinden bahsedilmişti. Aynı şekilde duyum (*sensation*) ve algı (*perception*) arasındaki farklılığa dikkat etmek gereklidir. Çevredeki enerjinin etkisi altında uyarılan alıcı organlarda ortaya çıkan nörofizyolojik süreçlere verilen ad duyumdur. Yapılan çalışmalarda duyu organlarına dair çeşitli eşik değerleri bile belirlenmiştir. Dolayısıyla bu aşamada evrensel bir durumdan söz edebilmek mümkündür. Fakat bireylerin anlayışlarının farklılıklarının temelinde yatan sebep onların olayları algılama şekilleridir. "*Algı, duyu verilerini örgütleyip yorumlayarak çevremizdeki nesne ve olaylara anlam verme sürecine verilen addır.*"¹⁸² Dolayısıyla algı denilen süreç de aslında objektif bir zemin üzerinde temellenen subjektif bir durumdur. Bu bağlamda duyudan farklı olarak algılama sürecinde beyin, kişinin geçmiş yaşantısını, içinde bulunduğu durumdan beklentilerini, toplumsal ve kültürel etkenleri hesaba katar. Söz konusu süreçte gelen duyular seçilip bazıları ihmal edilip bazıları kuvvetlendirilebilir. Aradaki çeşitli boşlukların doldurulmasıyla beklentilere göre anlam verme de bu aşamada gerçekleşir. Duyu organlarının beyne ilettikleri basit yapıdadır.

¹⁸⁰ İleri okuma için bkz. Rychlak, *Introduction to Personality and Psychotherapy*.

¹⁸¹ John R. Searle, *Zihnin Yeniden Keşfi*, çev. Muhittin Macit (İstanbul: Litera, 2014), 300.

¹⁸² Doğan Cüceloğlu, *İnsan ve Davranışı* (İstanbul: Remzi Kitapevi, 2008), 98.

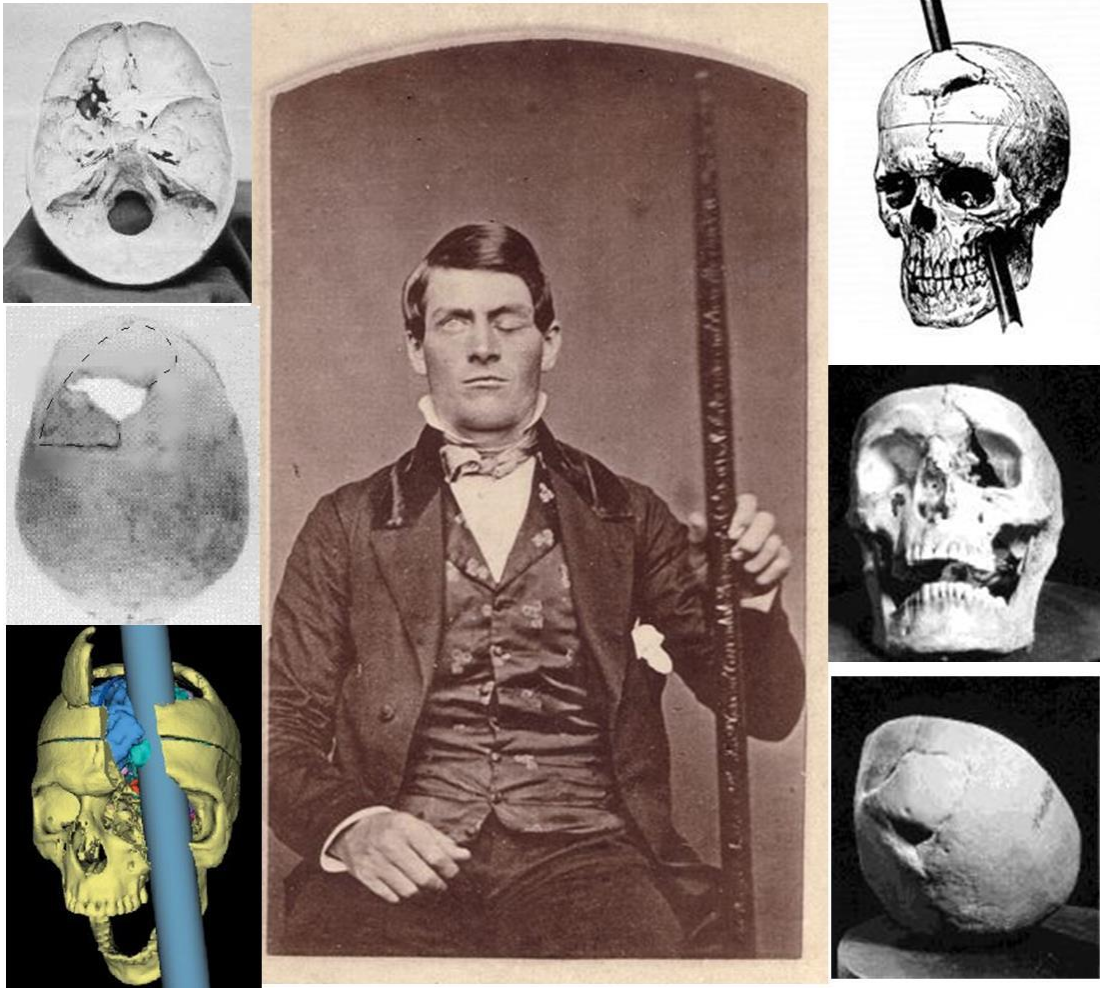
Fakat algılama sürecinde geçmişteki öğrenme ve deneyimler de işin içine dahil olduğundan karmaşık bir süreçle karşılaşılır.¹⁸³ Bilinç söz konusu olduğunda da herkesin üzerine uzlaşıp kabul ettiği bir bilimsel tanım yoktur. Müziğin bestelenmesine, icrasına, algılanmasına ve dinlenmesine ilişkin sübjektivizmin temellerini buralarda gözleyebiliriz. Fakat bilincin bilinen iki yönü vardır. İlk olarak kişi, kendisini saran dünyanın bilincindedir. Bu türdeki bilinç her canlıda mevcuttur. Tek hücreli organizmalar dahi yemeğe yönelip zehirli maddelerden uzaklaşır. İkinci olarak ise kendimizin bilincindeyizdir. Yakın zamana kadar kendinin bilincinde olma durumu insana ait bir nitelik olarak kabul edilmiştir. Lakin öz farkındalığın hayvanlarda da olduğunu ispatlamaya dair yapılan bazı deneyler mevcuttur.¹⁸⁴ Örneğin 2015 yılında yapılan bir deneyde, maymunların yüzlerine sürülen boyaları aynalar vasıtasıyla görüp sildiği tespit edilmiştir.¹⁸⁵ Algılama sürecinde hesaba katılan bir organ olan beyin üzerine yapılan çalışmalar da çeşitli soru ve sorunlara yol açmaktadır. 1800’lerde yaygın bir paradigma olan düalizm, beden ve ruhu birbirinden bağımsız iki ayrı varlık olarak görmekteydi. Fakat 1848 yılında yaşanan bir kaza bilimsel düşüncenin değişimine ve söz konusu paradigmanın sorgulanmasına sebep oldu. Amerika Birleşik Devletleri’nde demiryolu yapımında çalışan Phineas Gage bir iş kazası yaşadı. Bir dinamitin yanlışlıkla patlamasından dolayı meydana gelen olayda dev bir demir parçası Phineas Gage’in elmacık kemiğinin altından girip kafatasının tepesinden dışarı çıktı. İlginç bir biçimde Gage ölmedi. Onu tanıyanlar beyninin bir bölümü tamamen parçalanmış Gage’in, kişiliğinde keskin değişiklikler fark ettiler. Eskiden insanlarla arası iyi, neşeli ve nazik biri olarak bilinen Gage, bencil, kaba

¹⁸³ Cüceloğlu, *İnsan ve Davranışı*, 118-119.

¹⁸⁴ Ece Balkuv, *Beyninizi Hayatınızı Nasıl Şekillendirir?* (İstanbul: Müptela Yayınları, 2020), 21.

¹⁸⁵ Liangtang Chang vd., “Mirror-Induced Self-Directed Behaviors in Rhesus Monkeys After Visual-Somatosensory Training”, *Current biology : CB* 25/2 (2015).

ve pervasız bir adama dönüşmüştü. On iki yıl daha yaşayan Gage, 1860 yılında öldü. Yapılan otopside beynin ön kısmında bulunan “frontal lob” adı verilen bölümde büyük hasar olduğu görüldü. İnsan beyninde yıllar içerisinde evrimleşmiş bir nörobiyolojik ahlak ağı olduğu iddia edilmektedir. Phineas Gage’nin hasarlanan beyin bölgesi bu ağın olduğu iddia edilen yerdedir. Ayrıca bu ahlak ağının ayna nöronlarla yakından ilişkili ve duygudaşlık (empati) ile ilgili olduğu savunulur.¹⁸⁶



Şekil 5: Phineas P. Gage'in kendisini yaralayan demiri tutarken fotoğrafı ve kafatasına dair görseller

¹⁸⁶ Balkuv, *Beyniniz Hayatınızı Nasıl Şekillendirir?*, 23-26.

Bu kaza maddi bir varlık olan beynin kişiliğimizi, bilincimizi, ruhumuzu yani psişik hayatımızı oluşturduğuna dair görüşü desteklemektedir. Bir diğer husus ise beyne dair yapılan araştırmaların psikolojist estetikteki özdeşleyim teorisini ne yönde etkileyeceğine dair soruların açığa çıkabileceğidir.

Felsefenin algıya dair tanımına bakılacak olursa algı, başlangıçtaki temel bilgi aktı olarak nitelendirilebilir. Algı, bir bütünün kavranmasıdır. Burada bütünden kastedilen duyularımızın sağladığı karmaşık duyuların beynin ilgili merkezinde anlamlı bir kavrayışı meydana getirmesidir. Duyumlar anlamdan yoksundur, anlam ilk olarak algıda görülür. Yani algı nesneleri anlamlı bir bütün olarak kavramaya yarayan, onlara anlam veren yetidir. İnsanların zihin ve zekâ yönünden gelişmesiyle algı duygusal elemanlardan arınır. Bu bağlamda geniş ölçüde objektif tavır alan insan için algı, varlığı kendisine bildiren bir bilgi aktı halini alır.¹⁸⁷ Felsefe tarihinde geçmişe bakılırsa algının bir bilgi olduğunun savunulması Platon'a kadar gitmektedir. Platon'un *Theaitetos* diyaloguna bakıldığında Theaitetos'un "bilgi algıdır" iddiası ve bu iddianın Protogoras'ın söyledikleri üzerinden açıklanması görülebilir.¹⁸⁸ Daha ileri bir döneme bakıldığı zaman, Descartes için de algılar, bilgi türleri anlamındaki edilginliklerdir.¹⁸⁹ Bu bağlamda algının subjektif bir yapısı olduğu iddia edilirken, onun bir bilgi türü olduğu reddedilmemektedir. Onun subjektif yapısı bilgi olmasına karşıt değildir. Sadece farklı türden bir bilgi olduğunu gösterir.

Algı, vücudun aldığı duysal verilerin işlenip anlamlandırılmaya çalışılması süreci olarak tanımlanabilir. Algıya dair meseleleri beş kategoride toplamak mümkündür. Algının sorunlarından ilki dikkattir.

¹⁸⁷ Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, 19.

¹⁸⁸ Platon, *Diyaloglar*, 151e.

¹⁸⁹ René Descartes, *Duygular Ya Da Ruh Halleri*, çev. Çiğdem Dürüşken (İstanbul: Alfa, 2017), 14-15.

Gelen hangi verinin daha fazla işlenip, hangisinin atılacağına karar vermek gerekir. Örneğin solumda arkadaşım ile ilgili görünen konuşmaya mı, yoksa yanımdaki konuşmaya mı kulak misafiri olmalıyım sorusu dikkat kategorisine dair bir sorudur. İkinci olarak algı sistemi ilgilenilen nesnelerin nerede olduğunu belirleyebilmelidir. Yani potansiyel olarak tehlikeli nesnenin omuz üstünde mi, sağında mı, yoksa dümdüz yüzlerce metre ileride mi olduğunu belirlenmesi algısal sürece dair bir işlemdir. Üçüncü mesele ise dışarıda hangi nesnelerin olduğunu belirlenebilmesidir. Buna örnek olarak kişinin baktığı şeyin bir çadır mı yoksa ayı mı olduğunu algılaması verilebilir. Ya da bir başka örnek olarak duyulan şeyin doğal bir ses mi, yoksa bir kompozisyon mu olduğunu belirlenmesi gösterilebilir. Dördüncü husus, algısal sistemin tanınan bir nesnenin kritik özelliklerini soyutlayabilmesidir. Mesela kırışıkları ve tümsekleri olan bir kanepenin şekli mükemmel bir dikdörtgen olmasa bile makul bir şekilde “dikdörtgen” olarak algılanır ve tanımlanır. Bu soyutlama yeteneği, algısal konuların beşinci kategorisi olan algısal sabitlik ile yakından ilgilidir. Algısal sistem, bir kapı kişiye göre açı oluşturacak şekilde, yani retinaya bir yamuk olarak düşse bile, nesnelerin belirli doğal özelliklerini, örneğin bir kapının doğal dikdörtgen şeklini korumalıdır. Yani algıya dair meseleler şu beş kategoride toplanabilir: Dikkat, lokalizasyon, tanıma (*recognition*), soyutlama ve sabitlik (*constancy*). Bu beş ana işlev üzerinden ilerleyen algı çalışması, organizmanın içinde yaşadığı dünyanın tutarlı bir temsili ya da modelini oluşturmak ve doğal olarak bu temsil oluşurken ortaya çıkan sorunları çözmek için organlarından gelen ham duyuusal bilgiyi nasıl işlediği ve organize ettiğidir. Nasıl ki algılar duyulardan gelen veriler üzerine kurulup şekilleniyorsa, bilinç de aynı şekilde algılar, düşünceler ve duygular üzerine şekillenir. Fakat, bilinci etkileyen olaylar, belirli bir anda farkındalığımızın merkezinde değildir. Algıladığımızın farkında olmasak da davranışları etkileyen olaylar bizi

bilinçaltımızda etkiler.¹⁹⁰ Öte yandan estetiğin konusu olarak algı ele alındığında, yani estetik algı üzerine konuşulduğunda normal algıya göre temel bir fark vardır. Bu fark doğası hâlâ tam olarak bilinmiyor olsa da estetik objede “gerçek bir mükemmellik”in var olduğu sonucuna varan bir yargının eşlik ettiği, haz verici bir duyumun olmasıdır.¹⁹¹

Psikolojizmin takipçileri için müzikal bir eserin “zihinsel bir şey” olduğu su götürmez. Onlara göre bir müzikal eser kişinin duygularıyla, düşünceleriyle ve hayalleriyle ilişkilendirdiği belirli bir ses kümesidir. Bu görüşteki fizikçiler ve psikologlar için sesler duyusal deneyimlerden ve dolayısıyla zihinsel deneyimlerden başka bir şey değildir. Bu bağlamda müzikal eser zihinsel bir şeydir. Buradan çıkan sonuç ise şudur; farklı öznelere için, hatta aynı öznenin aynı müzikal eserin ikinci bir icrasını dinlemesinde bile müzikal eser aynı değildir. Bestecilerin deneyimledikleri de her ne ise çoktan geçmiştir. Bizler onu ancak dinleme esnasında kendi tepkilerimize dayanarak tahmin edebiliriz. Ancak teorik araştırmalar yürütülürken bu şekilde belirsizliklere teslim olunamaz. Bu durum belirli bir müzikal eseri bilimsel olarak araştırmaya da engeldir.¹⁹²

Farklı görüşten birçok kişi, müziğin bir anlamı olduğu ve bu anlamın bir şekilde hem icracılara hem de dinleyicilere iletildiği konusunda hemfikirdir. Ama müzikal anlamın nasıl oluştuğu, müziğin algılanma sürecinin nasıl gerçekleştiği ve müzikal anlamın nasıl iletildiği hararetli tartışmalara konu olmuştur. Bu tartışmaların odak noktasındaki temel fikir ayrılığı: müzikal anlamın müzikal eserin içinde ortaya konan ilişkilerin algılanmasında yattığı konusunda ısrar edenler ile, bu soyut bilgilere ek olarak, müzikal eserlerin aynı zamanda entelektüel anlamlar

¹⁹⁰ Susan Nolen-Hoeksema vd., *Atkinson and Hilgard's Introduction to Psychology* (Andover: Cengage Learning, 2009), 150-206.

¹⁹¹ Peter Kivy, *Thomas Reid's Lectures on the Fine Arts* (Lahey: Martinus Nijhoff, 1973), 6-9.

¹⁹² Ingarden, *Work of Music and the Problem of Its Identity*, 24-28.

barındırdığı, duygusal durumlara hitap ettiği ve müzik dışı dünyaya atıfta bulunan anlamlarının da olduğunu iddia edenler arasındadır. Yani bir grup, anlam sorununu estetik objenin kendisi ile sınırlarken, bir diğer grup estetik objenin kendisinin ötesinde anlamlar barındırdığını, insani durumlara da hitap ettiğini, hatta müziğin kendisi dışındaki dünyaya atıfta bulunabildiğini, o dünyaya dair durumları da ifade edebileceğini öne sürmektedir. Fakat aslında mutlak anlam ile göndergesel (*referential*) anlam birbirini dışlamamaktadır. Her ikisi de tıpkı resimde ya da şiirde olduğu gibi, aynı müzikal eserde var olabilirler. Yani onların argümanları mantıksal olarak birbirine karşıt olmak yerine, aslında felsefi monizme yönelik bir eğilimin sonucudur.¹⁹³

¹⁹³ Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, 1-3.

2.2 Subjektif Yapı: İcra ve Algılama

2.2.1 Her İcranın Yeni Bir Yorum Olması Üzerine

Bir metnin anlamının ne olduğu, arkaik toplumların gizemli metinlerinden, cari dinlerin kutsal kitaplarına kadar uzanan oradan da 20. yüzyıldaki tartışmalarda kendine yer bulan bir sorudur. Gadamer'ın metnin anlamının yazarın niyetiyle bir tutulmaması gerektiği üzerinden muhtevasının sonsuz çeşitliliğe sahip olduğunu iddia etmesi, kendisinin bir tür rölativizmi savunduğu şeklinde eleştirilmiştir.¹⁹⁴ Bir metnin veya sanat eserinin, yazarının ya da yaratıcısının niyeti ile sınırlandırılması, metnin ya da eserin anlamına dair indirgemeci bir tutumdur. Müzikal metin söz konusu olduğunda (günümüz teknolojik imkânları parantez içine alınırsa), diğer sanat türlerinden farklı olarak müzik, ortaya çıkabilmesi için bir icracıya, yorumcuya ihtiyaç duymaktadır. Dolayısıyla müzikal eserin değişmez, sabit bir anlamı olsa bile, eserin temsil edilmesi için icracı devreye girdiği andan itibaren esere dair yorumlarla karşılaşılır. Çünkü icracı esere dair temsili kendi tinini de esere katarak açığa çıkartır. Böyle bir durumun olmadığını iddia etmek, icra sürecinin mutlak mekanik bir etkinliğe dönüştürülebileceği, bir yerde icracı öznenin kendi öznelliğini sıfırlayabileceği anlamına gelir. Fakat öznenin icra eylemi esnasında, metnin nesnelliğine yaklaşmak istemesi mümkün olmakla birlikte, öznelliğini sıfırlaması mümkün değildir. Dolayısıyla her icracının temsil ettiği müzikal esere, kendinden bir şeyler kattığını varsaymak zorundayız. Müziğin ortaya çıkması için ilk aşama olan icra edilmesinde bile özneye ihtiyaç duyulmaktadır. Günümüz teknolojik imkânları söz konusu olduğunda icracı saf dışı

¹⁹⁴ Burhanettin Tatar, *Felsefî Hermenötik ve Yazarın Niyeti* (İstanbul: Vadi Yayınları, 2016), 19-20.

birakılarak elektronik cihazlar yardımıyla gerçekleştirilen mekanik bir icradan da bahsetmek mümkündür. Fakat bu tarz bir eylemin icra olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği bir soru olmakla birlikte, icranın ne olduğuna dair bir soruşturmayı sadece bu imkân üzerinden yürütmek yine indirgemeci bir tutum olacaktır. Lakin bu hataya düşülse dahi, icrayı algılayan bilinç söz konusu olduğunda süje ile karşılaşılacaktır. Müzikal eserin canlı bir varlık olduğu kabul edilirse, onun canlılığının, sürekli olarak biçimlenmesinin ya da biçimlendirilmesinin kaynağı dinleyicidir. Dolayısıyla icracılar müziğin temsillerini dinleyicilere sunarak müzikal eserleri canlandırsalar da dinleyiciler de müzikal eserin sürekli olan canlılık sürecinin birer parçasıdır.¹⁹⁵ Lawrence Kramer de tam da burada anlatılmak istenen durumu ele almıştır. İddiaların aksine Kramer, klasik eserlerin estetik değerini yıpratmaya çalışmamıştır. O eserlerin kültürel teori ve yorum teorisini müzikal eserlerin anlam sferine eklemek istemiştir. Kramer müzikal eserleri tarif edilemez varlıklar olarak nitelendirmek yerine, dinamik, sürekli değişen ve kültürel değerlere tanıklık eden varlıklar olarak tanımlamıştır. Kramer'in çalışmaları sayesinde Schubert, Schumann, Ives ve diğer pek çok bestecinin müziği tartışmalı da olsa yeni anlamlar kazandı.¹⁹⁶

Bestecinin oluşturduğu partisyona ses olarak sadık kalmayı amaçlayan her icra, bir yorum olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla icracının bir icrada referans aldığı partisyonda besteci tarafından açıkça ifade edilen çerçeveye sadık kalması gerekmektedir. Aksi taktirde icracının yaptığı esere dair bir yorum değil, başka bir şey olur. Övgü niteliğinde bir terim olarak "otantik", icracının bestecinin çizdiği sınırlara sadık kalarak gerçekleştirdiği özgün performansını ve yaratıcı rolünü tanımlamak için kullanılır. İracılar, bestecilerin fikirlerini kendi müzikal altyapılarıyla

¹⁹⁵ Keith Moore Chapin – Lawrence Kramer, *Musical Meaning and Human Values* (New York: Fordham University Press, 2009), 4.

¹⁹⁶ Chapin - Kramer, *Musical Meaning and Human Values*, 10-11.

harmanladıkları estetik kaygıları ile temsil ederler. İcracının bestecinin fikrine ne kadar sadık kaldığı, gerçekleştirdiği temsilin değerlendirilmesine dair bir ölçüttür. Övgüye değer bir icra, bestecinin müzikal değeri az olan bir çalışma gerçekleştirdiğini bile kanıtlayabilir. Fakat icracı yaratıcı becerisiyle besteciye eleştirse bile onun çalışmasını eleştirirken eleştirdiği çalışmaya ait kurallara uymak zorundadır. Öte yandan özgünlük bir icrayı değerlendirmek için kullanılacak tek ölçüt değildir. Dolayısıyla icra eylemi yaratıcı bir eylemdir ve kopyalama olarak nitelendirmek yanıltıcı olabilir. Bestecinin yazmış olduğu notaları, icracı ses olarak notalara dönüştürür. İcracının gerçekleştirdiği bu canlandırıcı rolün yaratıcılığı gözden kaçırılacak bir husustur. Müzikal eseri canlandıran icracının esere bir şeyler kattığını kabul etmek, yazılı notaların belirleyicisi olan bestecinin rolünü değersizleştirmez. İcracının yaratıcı rolü bestecinin ifade etmek istediğine dair bir karşıtlık değil, aksine onun ifade etmek istediği şeyin ayrılmaz bir parçasıdır. Müzikal eserlerdeki seslerin art arda eklemlenişleri varlıklarını besteciye olduğu kadar icracıya da borçludur. Bu bağlamda icracının rolünün ne kadar yaratıcı ve kapsamlı olduğu görülmektedir. Değindiğimiz sürecin anlaşılmasına yardımcı olmak bakımından benzer bir durumun tiyatro metni ve tiyatro oyununun icrası bakımından da geçerli olduğunu örnekseyerek sorunun bir başka cephesiyle devam edelim.

2.2.1.1 İcra ve Kayıt Bağıntısı

Bestecinin ürettiği müzikal kompozisyonu ilk kayıt cihazının icat edildiği 1857 yılından günümüze teknolojik imkânlarla, makinelerle dinleyicilere ulaştırmak mümkündür.¹⁹⁷ Fakat burada icracının yaptığı gibi yaratıcı bir süreç mevcut değildir. Çünkü icracı yaratıcı eylemi esnasında kendi tininden bir şeyleri de müzikal eserin tinsel varlığına dahil eder. Örneğin teybe kaydedilerek dinleyicilere sunulmuş bir müziğin çalınması basit bir mekanik işlem olarak değerlendirilebilir. Bu bir kopyalamadır. Fakat icra, bestecinin sınırlarına sadık kalarak bestecinin sağladığından daha fazlasını dinleyicilere sunmaktır. Yani o bestecinin verdiğinin bir kopyası değil, bunun ötesinde yaratım içermesi bakımından bir yorumdur. Özgünlük, müzikal eserin yaratıcı bir biçimde canlandırılmasıdır. Bu ancak icracı ve icra ile mümkündür. Fakat kaydedilmiş bir eserin çalınması basit bir kopya olarak nitelendirilir.¹⁹⁸ Günümüzün dijital dünyası “mükemmel” bir ses dünyası talep etmekte ve genellikle buna sahip olmaktadır. Dijital dünyada kaydedilmiş sesin ihtişamı bestenin içeriği kadar önem taşımaktadır. Fakat burada icracının hünerli olup olmamasının ne kadar

¹⁹⁷ Fonotograf adlı, bilinen en eski ses kayıt cihazı Edouard-Leon Scott de Martinville tarafından icat edilmiş ve 25 Mart 1857 Fransa patentlidir. Scott de Martinville'in 9 Nisan 1860'ta kaydettiği, kimliği bilinmeyen bir kişi tarafından söylenen bir Fransız halk şarkısı dünyanın bilinen en eski ses kayıdır. Martinville fonotograf adını verdiği icadı sayesinde ses dalgalarını bir gaz lambasının isiyile karartılmış kâğıda işleyerek sesleri kaydetmiştir. Fakat sesi kaydeden ve daha sonra yeniden dinleyen ilk kişi Edison'dur. Edison'dan önce, aralarında Alexander Graham Bell'in de bulunduğu birçok kişi Scott ile aynı yoldan giderek sesin görsel temsiliyi yazmayı başarmıştır. Edison sesin görsel temsiliyi yeniden çalma fikrini bulan ilk kişidir. Scott de Martinville ise sesi bir görüntü olarak çalışabilmek amacıyla sesin bir çeşit şeklini kâğıda geçirmek istemiştir. İlgili haber için bkz. <https://www.internethaber.com/dunyanin-en-eski-ses-kaydi-134627h.htm> (Erişim 25 Kasım 2023).

¹⁹⁸ Stephen Davies, *Themes in the Philosophy of Music* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 80–94.

önemli olduğu tartışılabilir bir sorudur. Çalınan enstrümanın yanlış mikrofonlanması ya da icracı hataları, kayıt esnasında istenmeyen hususlardır ve yapılan kaydın raflarda toz tutmasına sebep olacaktır. Fakat canlı performansta kusurlu tonlamalar ve yanlış çalınan notalar bir dereceye kadar yapılan işin doğası olarak kabul edilir. Seyirciler enstrümanistin kusursuz çalımından etkilenebilir. Lakin bir enstrümanistin canlı performansta hata yapabilme ihtimali vardır. Müzikal kompozisyonlar içlerinde teknik olarak zor bölümler barındırabilirler. İcracıların hata yapma potansiyelinin bulunduğu bu tehlikeli, teknik olarak zor bölümler, icracı çalım esnasında hata yapmasa bile hem icracı hem de izleyici için heyecan vericidir. Bu bakımdan düşünüldüğünde müzikal kompozisyonları kaydetmek iyi bir fikir midir? Ya da kayıtlarla tanınmış bir icracının kayıtlarının aynısını çalmaya dair bir teknik mükemmellik endişesi olmaz mı? Buradaki çaba bu tarz sorulara cevap vermek değil, sadece kayıt ile icranın birbirinden farklı iki şey olduğunu göstermektir. Kayıt sürecinde teknolojik gelişmelerin de yardımıyla hatalar kolayca düzeltilebilir ve “mükemmel” bir yapıya ulaşılabilir. Yapay olarak geliştirilmiş ideal bir akustikte gerçekleştirilen kayıt, genellikle yüzlerce parçadan oluşan adeta yapboz gibi bir derlemedir. Dolayısıyla icralar ne kadar iyi gerçekleştirilirse gerçekleştirilsinler, onlar devam eden çalışmalardır, bir süreklilik içerisinde var olurlar ve gelişirler. Fakat kayıt stüdyoda oluşturulmuş bir nesnedir. O, mükemmelleştirilmiş parçaları birleştirip zamanda dondurmaktır.¹⁹⁹ Müzikal eserler gelişmeye devam eden bir yapıdadır. Müzikal yazı olan notanın icra ile kıyaslandığında bir önceliği olduğu savunulabilir. Fakat bir alımlama aracı olarak icranın yapıcı bir etkisi vardır. Ne kadar detaylı yazılırsa yazılsın nota, icranın inşa etmeye çalıştığı müzikal eserin tam teşekküllü bir açıklaması olmaktan çok, icra

¹⁹⁹ Nicholas Cook, *The Cambridge Companion to Recorded Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 217–218.

için bir yapı iskelesi ya da fiziksel zemin oluşturma işlevindedir. Müzikal notalar icracıları kısıtlamaktan çok, onlara bir sınır çizer.²⁰⁰ İracılar müzikal notaları tarafsız bir biçimde canlandırmak isteseler de psikolojik, toplumsal ve zamanın ruhu gibi nedenlerle, bireysel, tarihsel oluşumlarından kaynaklı olarak, duygusal, ideolojik yapıları çerçevesinde açıklayarak icra ederler.²⁰¹ Bu bağlamda sübjektivitenin başladığı noktanın icracı olduğu iddia edilebilir. Böyle bir durum müzikal esere dair ontolojik bir düşünüşe değil, aksine yükselişe işaretir. Sübjektivitenin sanat eserine sunduğu canlılık onun defalarca yorumlanabilmesine, fakat buna rağmen asla tüketilememesine yol açar. Sanat eserini basit bir nesneden farklı kılan durumlardan biri de bu aşamada ortaya çıkar. Müzikal eser, basit bir nesnenin aksine zaman ve mekânda hapsolmuş, kolayca anlaşılıp tüketilebilir bir yapıda değildir. Çünkü müzikal eser kendini ifşa ettiği her durumda, yeni yorumlar vasıtasıyla tinsel alanını genişletir ve algılayıcılarına yeni şeyler sunar.

²⁰⁰ Lawrence Kramer, *Interpreting Music* (Berkeley, Calif., Londra: University of California Press, 2011), 258-262.

²⁰¹ Paul Ricœur, *Freud and Philosophy, An Essay on Interpretation* (Londra: Yale University Press, 1970), 29.

2.2.2 Algılamanın Objektif Zeminde Temellenen Subjektif Yapısı

Algılamayı pratik bir bilgi olarak deney gibi nitelendirmek ya da onun subjektif bir yapıya sahip olduğunu söylemek algılamayı nitelik olarak değersizleştirmez. Deney bireysel olanın, sanat ise tümel olanın bilgisidir.²⁰² İcra ile başlayan sanat eserinin algılanması süreci, sanat eserini anlamaya dair bir deney olarak nitelendirilebilir. Descartes'in *Meditasyonlar*'ından ilkinin on ikinci paragrafına bakılması problemin çözümüne katkı sağlayacaktır:

İşte bundan dolayı Doğabilim, Gökbilim, Hekimlik ve benzeri bütün öteki bilimlerin, yani bileşik yapıdaki şeyleri konu edinen bilimlerin kuşku içerdiklerini, ama Aritmetik, Geometri ve bu türden başka bilimlerin, yani doğada varolup olmadıklarını pek hesaba katmaksızın sadece en yalın ve en genel şeyleri konu edinen bilimlerin kesin ve kuşku götürmez bir içeriğe sahip olduğunu söylersek, belki o kadar da kötü bir çıkarım yapmış olmayız. Çünkü ben uyanık da olsam, uykuda da olsam, iki ile üçün toplamı beş eder ve bir karenin dörtten fazla kenarı olamaz. Bunlar o kadar apaçık hakikatler ki, yanlış olduklarına dair bir şüphe uyandırmaları imkânsız.²⁰³

Platon'un *Devlet*'i hatırlanırsa orada da müzik, aritmetik ve geometri ile benzer bir pozisyonda konumlandırılmıştır. Müzikal bir sesin insanların tasarladığı anlamda doğada var olup olmadığı sorusu müzikal seslerin varoluşlarını meşrulaştıran bir şey değildir. Doğada olsunlar ya da olmasınlar insanlar çeşitli kaygılarla müzikal sesleri tasarlamış ve bu sesleri fiziğin de yardımı ile belirli frekanslara sabitlemişlerdir. Genel bir kabul olarak La sesi 440Hz frekans ile tanımlanır. Bazı orkestralarda La

²⁰² Aristoteles, *Metafizik*, çev. Ahmet Arslan (İstanbul: Sosyal Yayınları, 1996), 981a 15.

²⁰³ Rene Descartes, *Meditasyonlar, Metafizik Üzerine Düşünceler*, çev. Çiğdem Dürüşken (İstanbul: Alfa Yayınları, 2020), 12.

sesi için referans frekansın 442Hz ya da 438Hz olarak alınması bu duruma karşıt bir şey değildir. La'nın frekansının 440Hz olarak belirlenmesi insanlar tarafından kararlaştırılmıştır ve bu karar zaman içerisinde değişime uğrayabilir. Fakat müzikal seslere ve müzik teorisine ait insanlar tarafından ortaya konmuş bu belirlenmişlik bütünü müziğe dair objektif zemine bir katkıdır. Söz konusu objektif zemin sayesinde müzikal eserler icraya ihtiyaç olmaksızın tarihte daha ileri dönemlere taşınabilirler. Müzikal yapının icradan itibaren başlayan sübjektifliği, objektif temeli yok eden ya da ona zarar veren bir şey değildir. Teori ve pratik yani icra, birbirleriyle mutlak bir paralellik ya da karşıtlık içinde değildir. Aksine onlar bir çember içindedir.²⁰⁴ Dolayısıyla bu iki farklı hatta zıt gibi gözüken alanın varoluşu özellikle sanatsal etkinlik için bir problem teşkil etmez. Çünkü sanatsal etkinliğin yapısı gereği, bu iki alan olmak zorundadır. Bu durumu Avner Ziss şöyle açıklamıştır:

Yapısı gereği sanatsal imge, estetik bir duygulanım (affectivité) ögesi içerir. Coşkusal (émotionnel) ile ussal (rationnel), duyulur ile düşünsel (speculatif), imgede sıkı bir geçişme (osmos) halindedir: Düşünce, coşkudan geçerek dile gelir; duygu, fikirleri taşır (iletir).²⁰⁵

Bu bağlamda bestecinin çizdiği teorik sınırların dışına çıkmamak kaydı ile icrası esnasında kendi tarzını ve yorumunu teorik olanla bütünleştirmeyen icracının, üretiminin sanatsal bir imge sunup sunmadığı tartışılabilir bir sorudur. Çünkü burada müzikal eseri ifşa ederken kendi tinini işin içine dahil etmeyen icracının, yaptığı şeyin mekanik bir seslendirme sürecinden farkının olmadığı keşfedilmesi gerekir. Fakat burada bir diğer husus, coşkusal ve ussal olana dair herhangi bir öncelik ya da sonralık olmadığıdır. Bu ikisi birden gerçekleşir. İracının sahip olduğu bu estetik tavır, dinleyicinin estetik algısı için de geçerlidir. Estetik algı ussal ya da coşkusalı dair herhangi

²⁰⁴ Benedetto Croce, *Estetik*, 18.

²⁰⁵ Avner Ziss, *Estetik*, çev. Yakup Şahan (İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2016), 77.

bir öncelik ya da sonralık olmadan, bir bütün, birliktelik içinde gerçekleşir. Örneğin bir müzikal eser söz konusu olduğunda, önce tek tek tonlar sonra ise bu tonların anlamları ve duyguları algılanmaz. Algılama süreci bir bütünlük, birliktelik içinde gerçekleşir. Estetik hazı sağlayan da söz konusu bütünlüktür.²⁰⁶

Dış dünyadaki objelere bakan süjenin, objeyi görüp algılaması, bu durumdan haz ya da acı duyması psikolojik bir durumdur. Bu duruma dair subjektivist estetik anlayışa yukarıda ayrıntılı olarak değinmiştik. Psikoloji biliminin hakimiyetindeymiş gibi görülen özdeşleyim terimi aslında estetik ve felsefenin de konusudur. Fakat süje ya da özdeşleyim söz konusu olduğunda meselenin çözümlenmesini psikoloji bilimiyle ya da ruhsal olanla sınırlandırmak gerekmez. Bu bağlamda duyu verilerinden de yardım alınabilir. Örneğin Merleau-Ponty'e göre anlama önce bedensel, düşünme öncesi düzeyde ortaya çıkmaktadır. Herhangi bir düşünsel işlem ise daha sonra gerçekleşmektedir. Dolayısıyla dünya ilk olarak beden aracılığıyla deneyimlenir. Bu bağlamda öğrendiklerimiz dünyayla etkileşime giren bedenimizle bağlantılıdır. Örneğin küçük çocuklar söylenilenlere güvenmek yerine çevrelerini dokunarak, tadararak, koklayarak ve hareket ederek sezgi ve arzularıyla keşfederler. Aktif bedensel deneyimleri sayesinde çevrelerindeki hareket ve değişikliklerin bilişsel, fiziksel, duygusal ve ruhsal anlamlarını yaratırlar. Değişen dünyayı entelektüel olarak anlamak bedenle başlar. Bir sanat türü olarak müzik de uzayda ve zaman içinde duyulan ve hissedilen ses hareketlerinden oluşmaktadır. Eğitimsiz bir dinleyiciden farklı olarak müzisyenler, icracı oldukları anlarda bile, aynı anda ussal ve duygusal olarak bütünsel olarak düşünür, hisseder ve sezerler. Bu bağlamda müzik onlar için hem içsel hem de dışsal bir hareketliliklerdir. Dolayısıyla eğitilmiş ve eğitimsiz kişilerin müzik dinlerken gerçekleştirdiği müzikal

²⁰⁶ Tunalı, *Estetik*, 49-50.

sesleri somutlaştırma işlemleri farklılık göstermektedir. Hatta farklı türde müzik eğitimi alan kişilerin farklı yöntemlerle ya da farklı şekillerde müzikal sesleri somutlaştırdıkları söylenebilir. Fizyolojik ilişkilerle ilgili teorilere ek olarak beynin müzikal sesleri nasıl alıp çözümleyerek depoladığına dair de çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Örneğin 1983'te Gardner'ın sunduğu çoklu zekâ teorisi bedensel-kinestetik zekadan farklı olarak müzikal ve diğer zekâ türlerini de içermektedir. Gardner beynin hareketle ilgilendiği operasyonel bir kontrol odağı olduğunu iddia etti. Bu beynin işlevi ve işlemesine ilişkin bir "modülerlik" teorisiydi. Ancak 2008 yılında Chen, Penhune ve Zattore müzik dinleyen insanların beyinlerinin fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme sonuçlarına dayanarak modülerlik teorisini çürüttüler. Özellikle ritmik müzik parçaları dinleyen insanları incelediklerinde, beynin işitme merkezleri ve bedensel-kinestetik merkezlerinin de dahil olduğu beynin diğer alanlarında da birincil aktivasyon noktaları olduğunu buldular.²⁰⁷ Bu bağlamda insan zihninin müziği algılama sürecine dair bir çözümlemede bütüncül yaklaşımlara yönelmek faydalı görünmektedir.

Öte yandan bir diğer husus müzikal eserlerin yaratım sürecinin de kendi kendine gerçekleşmediği, bir besteciye yani süjeye ihtiyaç duyduklarıdır. Dolayısıyla müziğe dair objektif zeminin kurucusu ve koruyucusu da süjedir. Süje müziğe dair objektif zemini hem kurar hem de müzikal eserin zaman içerisinde değişmesine sebep olur. Bu süreçte hem müzikal eser yani obje hem de besteci, icracı ya da dinleyici fark etmeksizin süjeler değişir ve gelişir. Adorno da müziğin tarihsel süreç içerisinde geliştiğini kabul eder.²⁰⁸ Söz konusu gelişimde önemli olan, var olan üzerinden sürekli olarak yeni olanın üretilmesidir. Ona göre müziğin

²⁰⁷ Jody L. Kerchner, *Music Across the Senses, Listening, Learning, and Making Meaning* (New York: Oxford University Press, 2014), 50-52.

²⁰⁸ Adorno, *Aesthetic Theory*, 109.

gelişimi estetik ussallığın araçsal akla karşı geliştirdiği bir ussallık ile gerçekleşir. Sanat eserinin tarihselliği formun gelişimini beraberinde getirir.²⁰⁹ Formun gelişimine vesile olan yine icraları vasıtasıyla süjedir. Müzikal eserin temsili olarak icra hem eserin kendisinde hem icracısında hem de dinleyicinde değişime ve gelişime yol açar. Bu aşamada dikkat çeken husus değişimin gelişime yönelik olduğu için objenin kendisine ya da sahip olduğu objektif zemine zarar vermediği, aksine ona yeni boyutlar kazandırarak sahip olduğu anlam sferini genişlettiğidir.

²⁰⁹ Emir H. Ülger, *Bir Müzik Felsefesi Olanağı Olarak Adorno'nun Estetik Kuramı* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2009), 186-187.

2.3 Hermeneutiğin Katkısı: Müzik Estetiğine Dair Kurucu Hermeneutik Kavramlar

2.3.1 Objeyi Anlamanın Başlangıcı Olarak Ön yargılar, Yeniden İnşa ve Entegrasyon

Bu noktada çeşitli ara konular, ara istasyonlar üzerinden süregelen bu çalışmanın, bir yerde neden hermeneutik görüş istasyonuna uğramayı tercih ettiği sorulabilir. Müzikal objeyi ele alırken, genel olarak bir bilgi objesinden yola çıktığımız için, yine problemin geneline değinmek durumundayız. Dolayısıyla estetik kapsamda çalışmamızda örnek teşkil etmesi için bir problem olarak müziğin algılanma sürecinin hermeneutik çözümlemesi ele alınabilir. Bu bağlamda, genel bilgi teorisi ve hermeneutikten destek alıp hermeneutik sürecinin katkısını göstermek için de kurucu kavramlar olarak genel hermeneutiğe dair kavramlara değinilmektedir. Bu durum özel bir probleme eğilmiş olmaya engel değildir. Sadece bir adım geriye atıp problemi daha geniş bir açıdan görmeye yönelik bir eylemdir. Estetik bilgisinin ve epistemolojik araştırmanın verilerinden birisi olarak anlama bizim dışımızda olan bir şeyin dışsallığını yitirdiği ve içsel benliğimize eriştiği bir süreçtir. Özne ve nesne anlamanın yoğunluk derecesine göre bir araya gelir ve birleşir. Anlamak, dünyayı bize ait kılar.²¹⁰ Heidegger anlamanın ön yapısını ortaya çıkarmaya çalışırken, anlamanın döngüsel yapısını Dasein'in zamansallığından türetmektedir. Ona göre her yorumlama anlamanın

²¹⁰ Hans Heinrich Eggebrecht, *Understanding Music, The Nature and Limits of Musical Cognition*, çev. Richard Evans (Farnham: Ashgate, 2010), 1.

gelişimine bir katkıdır. Yorumlama ile anlama farklı şeyler değillerdir. Çünkü yorum varoluşsal olarak anlamaya dayalıdır. Kişiler içinde bulundukları dünyayı çeşitli öngörülerle, yorumlamalarla keşfederler.²¹¹ Bir eserle yüzleşen bilinç esere dair bazı anlamlar ortaya çıkar çıkmaz, ortaya çıkan anlamı eserin tamamına yansıtır. Anlamın içine girdikçe ortaya çıkanlarla revize edilen ön izdüşümler, ön anlamalar ya da ön yargılar üzerinde çalışmak, anlamın ne olduğunu anlamaya / kavramaya çalışmaktır. Anlama sürecinin bütünü kabaca bu şekilde özetlenebilir. Anlamın ne olduğu netleşene kadar rakip ön yargılar yan yana ortaya çıkabilirler. Yorumlama, yanlış ön kavramaların daha uygun olanlarla değiştirilmesiyle başlar. Bu sürekli revizyon süreci anlama ve yorumlama hareketini oluşturur. Anlamaya çalışan insan şeylerin kendilerinden kaynaklanmayan ön yargılarından uzaklaşmalıdır. Onun görevi şeylerin doğasına uygun, şeylerle çelişmeyen ön yargılar geliştirmek ve bunlar üzerine çalışmaktır. Bir eserin söylediklerinin benim kendi anlam, beklenti ve ön yargılarıma uyacağına dair bir beklentimin olması doğaldır. Fakat bir eserin söylediği şeylerin genellikle benim görüşüm değil, kendisinininki olması gerekir. Bu varsayım anlamayı kolaylaştıran bir şey değildir. Aksine daha da zorlaştırmaktadır. Çünkü benim anlayışımı belirleyen ön yargılarım tamamen yanlış ve eserle alakasız olabilir. Ancak bu durum daha yakından incelenirse ön yargılarımızın keyfi bir şekilde eserin anlamına yüklenemeyeceğini görürüz. Bir eseri anlamak istiyorsak kendi ön yargılarımıza bağlı kalmamamız ve eserin anlamına açık olmamız yeterlidir. Bu açıklık eserin anlamına göre kendi ön yargılarımızı revize etmemizdir. Eğitimli kişi, eserle yüzleşmeye başladığı andan itibaren eserin başkalığına duyarlı olabilir. Bu tür bir duyarlılık kişinin kendi benliğini yok etmesini gerektirmez. Hatta aksine onun esere dair kendi

²¹¹ Martin Heidegger, *Being and Time, A Translation of Sein und Zeit*, çev. Joan Stambaugh (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1996), 134-139.

ön yargılarını test etmesidir. Metodolojik olarak bakıldığında, bilinçli bir anlama yalnızca ileriye dönük fikirler oluşturmak değildir. Aynı zamanda oluşturulan fikirleri kontrol etmektir. Düşünce tarihine bakıldığında ön yargı kavramının Aydınlanma Çağı'na kadar bugün aşına olunan olumsuz çağrışımı taşımadığı görülüyor. Aslında “ön yargı”, bir durumu belirleyen tüm unsurlar nihai olarak incelenmeden önce verilen bir yargıdır. Alman hukuk terminolojisinde “ön yargı” (*Vorurteil*) nihai karara varılmadan önce verilen geçici bir yasal karardır. Kavramın sahip olduğu olumsuzluk, sonradan kazanılmış bir anlamdır. Dolayısıyla “ön yargı” mutlaka yanlış bir yargı anlamına gelmemektedir.²¹² Müzikal eserlerle yüzleşen bilinçler söz konusu olduğunda, bilincin taşıyıcısı olan özne kendi varoluşundan dolayı doğal olarak çeşitli ön yargılara sahiptir. Buradaki ön yargıdan kasıt, özellikle olumsuz ya da olumsuz bir duruma yönelik değildir. Bu aşamada ön yargı, öznenin müzikal eserle yüzleşmeye dair sahip olduğu altyapısıdır. Bir özne eserle bir kere de bin kere de yüzleşse, o esere dair ön yargılara sahiptir. Eserle daha fazla yüzleşme yanlış anlamaları yani yanlış ön yargıları yok ederken, doğru anlamaları yani doğru ön yargıları güçlendirir. Bu bağlamda müzikal eserle her bir yüzleşme, müzikal eserin anlamının keşfedilmesine dair atılmış yeni bir adım olarak nitelendirilebilir.

Eğer, hermeneutiğin, sanatın tüm alanlarını ve karmaşık sorunlarını kucaklayacak kadar kapsayıcı bir anlamda anlaşılması gerekirse, sadece edebi eserler değil, her sanat eseri, anlaşılmayı bekleyen metinler gibi düşünülmelidir. Böyle bir düşünce hermeneutiğe, estetiği de kapsayıcı bir alan sunar. Estetik de hermeneutik tarafından işlevsel görülebilir. Anlama sadece metne dair değil, sanat ve diğer tüm ifade biçimlerine dair bir eylemdir. Bir zamanlar sadece hukuk, teoloji ve filolojiye

²¹² Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, çev. Joel Weinsheimer - Donald G. Marshall (Londra: Continuum Publishing, 2004), 268-273.

yardımcı olan hermeneutik, on dokuzuncu yüzyılda bir sistem haline getirilerek tüm beşerî bilimlere temel oluşturma iddiasına yönelmiştir. Estetik objeyle yüzleşen bilince dair çözümlemelerde, estetik süjenin yaptığıнын estetik objeyi kendi dünyasına ait bir soyutlamaya tabi tuttuğu görülecektir. Bu aşamada hermeneutiğin bununla ilişkisinin ne olduğu sorulabilir. Schleiermacher ve Hegel bu soruya dair farklı iki yol önermektedir. Bunlar yeniden inşa (*reconstruction*) ve entegrasyon (*integration*) olarak tanımlanabilir. Her ikisinin de başlangıç noktası benzer olsa da hermeneutik süreci farklı şekilde işletirler. Schleiermacher için geçmişten günümüze aktarılan sanat eserleri orijinal dünyalarından koparılmışlardır. Dolayısıyla onların yeniden inşa edilmeleri gerekir. Bu bağlamda Schleiermacher'e göre hermeneutik, yazarın orijinal üretim sürecini yeniden inşa etmektir ve bu inşa sanatçının zihnindeki eseri keşfetmeye çalışır. Dolayısıyla sanatçının üretim aşamasındaki içsel sürecini gözlemlemek gerekir.²¹³ Geçmişten günümüze aktarılan bir eseri sanatçının hangi koşullar altında kurguladığını anlamaya çalışmak, sanat eserinin anlaşılması için katkı sağlayacaktır. Bu doğrultuda örneğin, zamanın yavaş aktığı post-endüstriyel dönemde çalınan Bach ile günümüzde çalınan Bach, anlam ve anlaşılma bakımından benzer bir ilgiyi hak edebilir.²¹⁴ Müzikte zaman ve anlam farkı, çağlara özgü yaşama kültürü ve hız farklılıklarından etkilenmemiş olabilir mi? Fakat böyle bir girişimle elde edilen şeyin gerçekten aradığımız orijinal mi yoksa ikinci bir yaratım mı olduğu tartışmaya açık bir sorudur. Hegel için durum tam tersidir. Ona göre sanat eserini yeniden inşa etmek boşunadır. İlham perilerinden bizlere ulaşmış sanat eserleri artık bizim için ne iseler odurlar. Onlar ağaçtan koparılmış güzel meyveler gibidir. Kader bize sanat eserinin orijinal dünyasını değil, örtülü bir hatırasını

²¹³ Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*, çev. Andrew Bowie (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 135.

²¹⁴ Konuya dair ileri okuma için: Bernard D. Sherman, "Bach's Notation of Tempo and Early Music Performance: Some Reconsiderations", *Early Music* 28/3 (2000).

sunmuştur.²¹⁵ Bu bağlamda hermeneutik süreç, sanat eserinin orijinalinin keşfine dair değil, kişinin onu kendi içinde yeniden temsil etmesine, yaşamasına dairdir. Hegel'in düşüncesinde sanat eserlerinin orijinallerinin yeniden inşa edilmesi mümkün olmadığı için onun düşüncesinin olumsuz olduğu düşünülebilir. Fakat burada kastedilen sanat eserine dair yeniden inşa girişiminin bize canlı bir sonuç sunmayacağı, sadece fikrî bir temsil vereceğidir. Ayrıca böyle bir görüş estetik süjenin pozisyonuna da önem kazandırmaktadır. Bu bağlamda Schleiermacher'ın aksine, Hegel'in sunduğu estetik süje için dışsal bir keşif değildir, aksine estetik süjenin kendine dair bir keşfini içerir. Onun iddiası dışsallaştırılmış tinin hatırasının içselleştirilmesidir. Yani sanatın hakikatini kendi içinde daha yüksek bir şekilde kavrayan süjenin eylemi, Hegel'e göre, tinin tarihsel olarak kendi kendine nüfus etmesidir. Çünkü tarihsel ruhun esas doğası geçmişin restorasyonunda değil, çağdaş hayatla düşünceli bir şekilde aracılık kurmaktadır. Dolayısıyla Hegel, Schleiermacher'ın tasarladığı anlama sorununu daha ileri bir boyuta taşır.²¹⁶ Özetle, Hegel için durum sadece sanat eserinin orijinaline dair bir yeniden inşa değil, geçmişteki düşünce ile estetik süjenin içinde yaşadığı çağdaş dünya arasındaki arabuluculuktur. Müzikal eserlere dair bu bağlamda düşünüldüğünde icracılar hem müzikal eserin yeniden inşasını hem de yaşadığı dönemin dünyasına entegrasyonunu gerçekleştiren arabuluculardır. Fakat yeniden inşa ve entegrasyon süreci sadece icracılara ait değildir. Dinleyiciler de ilgilerini yönelttikleri sürece, yeniden inşa ve entegrasyon sürecini gerçekleştirebilirler. Aslında hem yeniden inşa hem de entegrasyon süreci anlamaya dair birer yorumlama olarak kabul edilebilir. Bu ikisinin arasındaki fark; Schleiermacher'ın aktarmaya çalıştığı yeniden inşa

²¹⁵ Hegel, *Phenomenology of Spirit*, çev. A. V. Miller, J. N. Findlay (ABD: Oxford University Press, 1979), Madde 753.

²¹⁶ Gadamer, *Truth and Method*, 157-161.

sürecindeki merkezi ögenin estetik obje yani müzikal eser olması, Hegel'in görüşünün ise daha çok estetik süjeyi merkezi bir pozisyona yerleştirmesidir. Hegel müzikal eserin varlığına ya da hermeneutik süreçteki pozisyonuna dair bir saldırıda bulunmaz. Onun iddiası müzikal esere dair gerçekliğin tamamen keşfedilemeyeceğine yöneliktir. Bu görüş sanat eserlerinin ve müzikal eserlerin sahip oldukları dinamik yapılarından ortaya çıkan doğal bir sonuçtur. Estetik süje kendini tamamen dışarıda bırakarak müzikal esere dair bir araştırma gerçekleştirebilse bile, müzikal eser sahip olduğu dinamik yapı nedeniyle tam da keşfedildiği, tamamen çözümlendiği düşünüldüğü anda değişime uğramış olacağından, yapılacak her girişim yarım kalmış, tamamlanmamış olacaktır. Kişilerin sahip oldukları müzikal eğitimleri geçmiş tecrübeleri onların estetik obje olan müzikal eseri anlamalarına başlangıç aşamasındaki ön yargılarını oluşturacaktır. Onlar estetik objeyi anlama girişimlerinde müzikal eserleri yeniden inşa etmeye çalışacaklar ve sahip oldukları olanaklar doğrultusunda kendi anlam dünyalarına entegre edeceklerdir. Fakat böyle bir süreçte estetik süje tarafından sürecin tamamlandığı düşünülse bile, estetik objeye dair keşif sonlandırılabilir bir noktaya ulaşamayacaktır. Sürecin sonlandırılması sadece estetik süjenin kararına, ilgisini başka bir yere yöneltmesine bağlıdır.

2.3.2 Estetik Bir Obje Olarak Müzik Eserini Anlama ve Müzikal Anlamada Kültürün Rolü

Kültürün estetik objeyi anlama sürecindeki rolünü incelemeye başlamadan önce kavramın ne olduğuna bakmak gerekirse:

Kültür sözcüğü, latince ekmek anlamına gelen A-Cultura'dan gelmektedir. Yani, bir yere bir şey ekmek, toprağa tohum ekmek. Bu fiilden yola çıkarak, dilimizde de ekin sözcüğü ile karşılamaya çalıştığımız kültür, tarihte ve toplumda bütün insan yapıp etmelerini, insanın tinsel ve maddi üretimlerini ifade eden bir kavramdır. Bu anlamda, ekilen bir şey olarak kültürün ekildiği alan, tarih ve toplumdur. İnsanın yapıp etmeleri ya da insanın tarihe ve topluma ektiği şeyler nedir? Din, ahlâk, gelenek ve görenekler, giyim kuşam, davranış biçimleri, vücut dili, toplumsal ilişkiler, aile yapılanması, insan topluluklarının ekonomik ve toplumsal düzenlenmesine yol açan yazılı yazısız yasalar ve normlar, yani hukuk, politika, bilim-teknik, sanat ve felsefe. İşte bütün bunlar kültür dediğimiz kavram içerisinde yer almaktadır. İnsan doğada kültür üreten tek canlı olmasından ötürü, yine ürettiği kültürün bilincine varacak olan da odur. Yani kültürün üretiminin yanı sıra tarih ve kültür bilinci olan tek varlık insandır.²¹⁷

Dolayısıyla insanlar hem kültürü oluşturur hem de onun bir parçasıdır. Sanatçılar da kültürü oluşturmada rol alırken aynı zamanda kendi oluşumlarını içinde bulundukları kültür sayesinde gerçekleştirirler. Sanatçı yaşantısını ancak içinde yaşadığı çağa ve toplumun koşullarına göre organize edebilir. Bu bağlamda sanatçının özneliği aynı çağdaki ve sınıftaki insanlardan farklı değildir. Sadece sanatçının kavrayışının diğerlerine göre daha güçlü, bilinçli ve yoğun olduğunu varsayabiliriz. Ernst Fischer'e göre sanatçının görevi yeni toplumsal ilişkileri başkalarının da görebileceği şekilde ortaya çıkartmaktır.²¹⁸ Ne kadar öznel olursa olsun sanatçı toplum için çalışmaktadır. O, betimlediği

²¹⁷ Oktay Taftalı, *Medya Çağında Düşünce* (İstanbul: Era Yayıncılık, 1995), 97.

²¹⁸ Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, 63.

duygu ve düşüncelerle soyutladığı “ben” için anlamlı şeyleri “biz” için anlamlı kılmaya çalışır. Bu bir geriye dönüş değil, aksine ayrımlarla ve gerilimlerle dolu yeni bir toplu yaşayış düzenine yönelme sürecidir. Fischer’e göre gerçek sanatın gücü buradadır. Sanat, insanı parçalanmış bir durumdan birleşmiş bir bütüne götürebilir. Sosyolojist bakış açısına sahip Fischer, sanatçının görevini şöyle tanımlar:

Sanatçı yeni toplumsal ilişkileri öyle bir açığa çıkarmalıdır ki, başkaları da o ilişkileri görebilsinler. Sanatçının öznelliği *hic tua res agitur* (senin işin buradadır) demelidir. En öznel sanatçı bile toplum adına çalışır. Daha önce betimlenmemiş duyguları, ilişkileri ve koşulları betimlemekle, bunların görünüşteki soyutlanmış “ben”inden “biz”e dönüşmesine yardım eder. Bu “biz”i de öznelliği en yoğun sanatçının kişiliğinde bile görüp tanımak güç değildir. Yalnız bu süreç hiçbir zaman o eski toplu yaşayış düzenine bir dönüş sayılmaz. Tersine, ayrımlarla, gerilimlerle dolu ve bireyin sesinin bir ağızdan çıkan tek bir ses içinde yitip gitmediği yeni bir toplu yaşayış düzenine yönelik sürecidir bu.²¹⁹

Bu bağlamda Fischer sanatın gücüne dair şunları söyler:

Sanat insanları parçalanmış bir durumdan birleşmiş bir bütüne dönüştürebilir. İnsanın gerçekleri anlamasını sağlar, onları dayanılır bir biçime sokmasında insana yardımcı olmakla kalmaz, gerçekleri daha insanca, insanlığa daha layık kılma kararlılığını da artırır. *Sanatın kendisi bir toplum gerçeğidir.* Sanatçı denen o üstün büyücü gereklidir topluma.²²⁰

Dolayısıyla Fischer’e göre çürüyen bir toplumda eğer sanatçı doğru sözlüyse gerçekleşen çürümeyi de ifşa etmelidir. Bu bağlamda ona göre toplumsal görevinden kaçmayan sanatçı hem dünyanın değişebileceğini gösterir hem de değişmesine yardım eder.²²¹ Öyleyse sanatçının yaptığı, içinde yaşadığı çağın ruhunu diğer insanlara göre daha bilinçli bir

²¹⁹ Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, 63.

²²⁰ Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, 64.

²²¹ Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, 65.

şekilde algılayıp bu ruhu eserine yansıtmıştır. Böyle bir durum söz konusu olduğunda süje olması bakımından sanatçı varoluşunu içinde bulunduğu toplum, kültür üzerinden inşa eder. Bu nedenle sanatçının ön yargılarının içinde bulunduğu kültüre göre şekillendiğini söylemek yerinde bir yaklaşımdır. Çünkü sanatçı içinde bulunduğu kültüre biçim vermeye çalışırken aslında kendisinin de içinde biçimlendiği kültür ile bir çatışma içindedir. Kendisinde ve içinde bulunduğu toplumda gördüğü çelişkileri sanat vasıtasıyla aşmaya çalışır. İçinde bulunulan kültürün etkisi, sanat eserini algılayanlar için de geçerlidir. Konuya ilişkin örnek olarak Gadamer'in tin bilimleri ile estetik arasındaki ilişkiyi araştırırken kültür kavramını bir başlangıç noktası şeklinde kullanarak bu bilimlerde yöntem fikrine karşı çıkması gösterilebilir.²²² Sanat eseri onu alımlayan kişinin dünya görüşü ve kültürel durumuna göre o kişiden bir yanıt alır. Sanat eseri kişiden aldığı yanıt vasıtası ile kendine özgü bir obje haline gelir. Kendine özgü bu obje estetik objedir. Söz konusu estetik obje karşılıklı bir estetik bildirilişimin ürünüdür. Bir yanıla maddi ve yapay bir varlık olan sanat eseri, estetik bir bildirilişime zemin hazırladığı için öbür yanıla kurgusal bir varlık olarak estetik bir objedir. Çünkü sanat eseri ancak kendisini algılayanın kurgusal etkinliğiyle somutluk kazanmaktadır.²²³

Tüketim merkezli bakıldığında da içinde bulunulan zamanın kültürünün müzik tüketimine etkisi üzerine düşünülebilecek bir konudur. Nasıl bir müzik dinleme tarzına sahip olunduğu, müziğin nasıl satın alındığı ve müzik etrafında nasıl etkileşimler gerçekleştiği müziğin tüketimine dair konulardır. Bu gibi konular çağın sosyal eyleminin nasıl inşa ve organize edildiğini anlamaya yarayabilecek parçalardır. Yani

²²² Deniz Soysal, *Conceptual Background Of Truth Content Of Art In Gadamer's Truth And Method* (Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2008), 6.

²²³ Tunalı, *Estetik*, 165-166.

müziğin tüketilme şekline ilişkin sorular sadece müziğin nasıl dinlendiği ile alakalı değil, müziğin kişisel ve sosyal hayata nasıl entegre olduğuyla da ilgilidir. Bu konu ise büyük ölçüde müziği deneyimlediğimiz teknolojiler tarafından belirlenmektedir. Burada müzik aletlerinin gelişim teknolojisi de önem taşımaktadır. Örneğin gitar, piyano, arp, kanun gibi aynı anda çok ses çıkarabilen, çok sesli enstrümanların evrimi, müzikal çoksesliliğin yaygınlaşmasında bir teknik gelişmedir.²²⁴ Ya da müzik sistemlerine ya da enstrümanlara bağlanabilen yükselticiler olan amplifikatörlerin ortaya çıkması ve yaygınlaşması müziğin aynı zamanda ve mekânda kolayca daha fazla dinleyiciyi etki alanına almasını sağlamıştır. Ayrıca site kültürü ve amfiteatr mimarisinden kubbeli ibadethane mimarisine, ibadet kültürüne uzanan “mimari teknikler” de akustik olarak müziğin etkili dinlenmesine katkı sunan teknik gelişmelerdir. Teknoloji ile insanın günlük yaşamındaki müzik dinleme biçimleri arasındaki ilişki yıllar içerisinde bazı teknik değişimlere yol açmıştır.²²⁵ Örneğin stereo kulaklığın icadıyla fiziksel olarak aynı ortamda bulunan kişiler farklı atmosferde müzikler dinleyebilmektedir. Bir başka örnek ise müzik çalıcıların günümüzde ulaştığı gelişim seviyesinde kişilerin kendine özgü çalma listeleri oluşturup farklı sanatçıları ya da farklı türden müzikleri saniyeler farkıyla dinleyebilmeleridir. Sadece kayıt teknolojilerinin varlığı bile konunun kültürel boyutunu tartışmak için yeterlidir. Çünkü kayıt teknolojilerinin varlığı kişilerin yüzyıllardır varlığına ihtiyaç duyduğu icracılara olan zorunluluğu ortadan kaldırmıştır. Kayıt cihazından dinlenen müzik ile canlı icra edilen müzik arasındaki fark tartışmaya değerdir. Fakat burada dikkat çekilmek istenen, icracıya ihtiyacı ortadan kaldıran bir ortamın hem besteci hem icracı hem de dinleyici için nasıl

²²⁴ Konuya dair ileri okuma için: İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi* (İstanbul: Varlık Yayınları, 2014).

²²⁵ Kenton O'Hara – Barry Brown, *Consuming Music Together* (Dordrecht, Londra: Springer, 2006), 3–4.

kültürel değişiklikler doğurduğudur. Müzik araştırmalarındaki kültürel çalışmalar genellikle müziği “kültürel bağlamında” anlama çabasına yöneliktir. Konuya dair olarak, Müslüman bir toplumda tartışmalı bir müzik türünün ortaya çıkışını, gelişimini ve özellikle sosyal etkilerini ortaya çıkarmayı amaçlayan *Türk Metali (Turkish Metal)* adlı çalışma bu tarz çalışmalara bir örnek olarak gösterilebilir.²²⁶ Ancak müziği ya da herhangi bir şeyi, olması gereken bağlama yerleştirmek basit bir mesele değildir. Hangi bağlamın uygun olduğunu test etmeye dair bir bilinmezlik mevcuttur. Ve neden herhangi bir bağlamın tek başına belirleyici olduğunu varsayıyor olduğumuz başka bir soru ya da sorundur. Ayrıca böyle bir çalışmada kısır bir döngüye düşmek kuvvetle muhtemeldir. Müzikal eseri anlamaya çalışırken süjenin yapması gereken eserin anlam sferinin tamamen dışarısından bakarak bir algılama süreci gerçekleştirmek değildir. Aksine süjenin görevi müzikal esere temas ederek onun anlam sferine, doğru bir şekilde girmektir. Müzikal eserin anlam sferine dahil olmaya dair farklı hermeneutik görüşler vardır. Bu görüşlere örnek olarak Gadamer’in “ufukların kaynaşması” fikri ya da Ricoeur’un “hermeneutik yay”ı taslak olarak birer süreç önermektedir. Alımlayıcı, yüzleştirdiği eser hakkında hipotezler oluşturur ve bu oluşturduğu hipotezleri estetik objelere karşı test eder. Hangi hipotezlerin başarılı, hangilerinin başarısız olacağına dair tek başına güvenilir bir ölçüt yoktur. Müzikal eserin anlamlandırılması için ortaya çıktığı kültüre dair ipuçları eseri anlamayı kolaylaştıracaktır. Fakat bu ipuçları tek başına eserin anlaşılması için yeterli değildir.²²⁷

İnsan organizasyonu olarak seslerin bir araya getirilmesi ile oluşan müzik hem kültür ve toplumun içerisindeki bir öğedir hem de kültür ve

²²⁶ Pierre Hecker, *Turkish Metal, Music, Meaning, and Morality in a Muslim Society* (Burlington, VT: Ashgate, 2012).

²²⁷ Lawrence Kramer, *The Thought of Music* (Oakland, California: University of California Press, 2016), 89–94.

topluma ait ögeler müzik içerisinde mevcuttur. Kültür kavramı belli bir zaman deneyimini temsil etmektedir.²²⁸ Alımlayıcı olarak estetik süjeler de kendilerine has birer zaman deneyimine sahiplerdir. Dolayısıyla bir sanat eserinin anlam sferine temas etmeye çalıştıklarında kendi kültürel kavrayışlarını da işin içerisine dahil ederler. Bir öznenin kendi kültürel altyapısından sıyrılmaya çalışması mümkündür. Fakat böyle bir girişim boşunadır. Çünkü böyle bir girişim sanat eserini anlamaya çalışmaktan çok, kişinin kendini değiştirmesine yönelik olacaktır. Sanat eseri zamana meydan okuması bakımından kültürel bir üründür. Ama onun kültürel ya da asırları aşabilen yapısı sanat eserini sanat eseri yapan şey değildir. Bu onun sahip olduğu niteliklerden sadece biridir. Bu bağlamda müzikal eseri anlamaya dair çözümlemelerde kültür üzerinden düşünmeye yer vardır. Çünkü hem estetik obje hem de estetik süje bir kültürel altyapı üzerinde meydana gelmiştir. Fakat estetik objeye dair çözümlemeyi sadece o eserin orijinalinin oluşturulduğu kültürün keşfine bağlamak tek boyutlu bir tutum olmakla beraber müzikal eserin keşfine dair bir çalışma sayılmasa gerektir. Böyle bir çalışmayı nitelendirmek gerekirse onun bir kültür keşfi çalışması olduğu söylenebilir. Bu şekilde bir tutuma dair bir diğer soru ise bu tutumun sanat eserlerinin zamanları aşan, gelişen ve değişen yapısına karşı olup olmadığıdır. Yüzyıllardır icra edilen bir müzikal eserin hakiki ve doğru formu bestecisinin zihnindeki formu mudur? Yoksa müzikal eserler zamanla bestecilerinin niyetlerini aşabilen bir yapıya sahip değiller midir? Hiç mi değişime uğrayıp kendi maddi ya da tinsel sferlerini genişletmezler? Öte yandan bu nitelemeler sanat eserinin içine doğduğu kültüre dair bilgilerin gereksiz olduğu anlamına da gelmemektedir. Sanat eseri içine doğduğu kültürle karşılıklı iletişim içindedir. Lawrence Kramer'ın *Kültürel Bir Pratik Olarak Müzik (Music as Cultural Practice)* adlı çalışması müzikal formların, kültürün

²²⁸ Giorgio Agamben, *Infancy and History, The Destruction of Experience*, çev. Liz Heron (Londra: Verso, 1993), 91.

karmaşık dinamiklerine nasıl uygun olduğunu, yeniden yorumlandığını ve katkıda bulunduğunu açıklamayı amaç edinmesi bakımından konuya örnek olarak gösterilebilir.²²⁹ Dolayısıyla, bu bilgiler sanat eserinin keşfedilmesine yardımcı olan parçalardır diyebiliriz. Sanat eserini keşfetmek isteyen estetik süjenin çözümlemesi sadece bu parçalarla sınırlı kalırsa onun yaptığı mekanik bir analizden daha öteye gidemez. Estetik tavırla sanat eserine yaklaşan süje kendi arka planından, ön yargılarından ve kültürel pozisyonundan sıyrılmadan estetik objeyle yüzleşir. Gerçekleşen yüzleşmede hem estetik objenin hem de estetik süjenin kültürel altyapısı yüzleşmeye dahildir. Estetik obje yeni kültürlerle yüzleşerek zamanlar üstü yapısını test ederken, estetik süje de geçmiş kültürlerle yüzleşerek tarih bilinci kazanır. Bir bilgi objesi olarak estetik obje, süjenin tarih bilinci kazanmasında etkilidir. Bu çalışmanın konusu olarak bir estetik obje olan müzikal eserler kültür ile karşılıklı bildirişim içindedir. Özellikle folklorik müzikten, dini müziklere, askeri müziklere kadar, çeşitli türlerin toplumsal kimlik edinmede, imparatorluk ve ulus devlet aşamalarına geçişlerde gördüğü işlevden söz etmek mümkündür. Örneğin Türk askeri müziği söz konusu olduğunda, Mehter müziğinden, Cumhuriyet dönemi Sakarya Marşı'na kadar çeşitli örneklerin uyandırdığı büyü etkisinden ve Türk askeri müziğinin savaşlardaki yeri ve öneminden söz etmek mümkündür.²³⁰ Ayrıca askeri müzikler ya da marşlar süjenin tarih bilinci kazanmasına katkıda da bulunabilir.

²²⁹ Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800 - 1900* (Berkeley, California: Univ. of California Press, 1990).

²³⁰ Konuya dair ileri okuma için: Timur Vural, "Türk Askeri Müziğinin Savaşlardaki Yeri ve Önemi", *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi* 4/13 (2012).

*Tuna nehri akmam diyor
Etrafımı yıkmam diyor
Şanı büyük Osman Paşa
Plevne'den çıkmam diyor.*

*Düşman Tuna'yı atladi
Karakolları yokladı
Osman Paşa'nın kolunda
Beş bin top birden patladı*

dizeleriyle bilinen Plevne Marşı ²³¹ buna bir örnek olarak gösterilebilir. Rumi takvime göre 1293 yılında gerçekleştiği için 93 harbi olarak anılan 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşındaki Osman Paşa'nın gerçekleştirdiği Plevne Savunması²³² üzerine



yazılan, savunmayı tasvir eden bu marş bir estetik obje olarak kendisine yönelen, algılayan ve anlamaya çalışan estetik süje için tarih bilinci kazandıran bir bilgi objesidir. Bilgi objesi olması bakımından söz konusu marş tarihsel bir belge olmasa da tarihi bir durumu efsaneleştiren, onu sanatsal bir biçimde yaşatan bir estetik objedir. Tarih biliminin ilgi alanına giren bu olay eğer estetik bir obje ile efsaneleştirilmeseydi, etki alanı bakımından tarih bilimiyle ilgilenenlerle sınırlı kalacaktı. Fakat söz konusu tarihsel olayın bir estetik obje ile bütünleşmesi hem kolektif bilinçte yer edinmesini sağlamış hem de onu estetik boyuta taşımıştır. Bu bağlamda estetik objelerin kültürleri bir bilgi objesi olarak sunma, onları yaşatma işlevleri de vardır. Estetik objeler, estetik süjenin algısında süjenin yaşantısı üzerinden şekillense de aynı zamanda estetik süjenin

²³¹  **Dinleme Önerisi:** Plevne Marşı'nın Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası'na ait kaydı için: <https://www.youtube.com/watch?v=Oovg2fzn9vo> (Erişim 25 Eylül 2023) İlgili linke sayfadaki karekodu okutarak gidebilirsiniz.

²³² Savunmaya dair derli toplu bir anlatım için: <https://www.militaryrifles.com/theplevnadelay> (Erişim 25 Eylül 2023).

yaşantısını da şekillendirirler. Ayrıca askeri müzikler, Kant'ın estetiğe kazandırdığı bir değer olan yücenin özünde karşılık bulduğu örnekler olmak bakımından da dikkat çekicidir. Sosyolojist ve sosyal psikolojist merkezli düşünüldüğünde, askeri müzik insanın yeryüzünde varolma mücadelesinin ifadesi olarak çalışma / iş müziği, ibadet müziği, yas müziği ya da ağıt gibi türler arasında yer almakta ve insanın sosyal yaşantısına dair ipuçları vermektedir. Örneğin Türkler ele alındığında Hun devletinde dini müzik, tuğ müziği (askeri müzik), kahramanlık ve destan müziği, toplantı tören ve festival müzikleri, günlük hayatı konu alan müzikler ve ağıtlar olarak çeşitli türlerde müzikler mevcuttur. Hatta askeri müzik söz konusu olduğunda bilinen ilk askeri müzik topluluğunu Hunlar kurmuşlardır.²³³ Milattan önce 3000'li yıllardan itibaren Türklerin düzenli ordularla Çinlilere saldırmasının savaş müziği ya da davul müziği kültürünün oluşmasında etkili olduğu söylenebilir. Çin kaynaklarında da Türklerin Çin Seddi'ni aşan süvarilerini yanlarındaki davula benzer çalgı aletleriyle cesaretlendirdiklerine dair kayıtlar mevcuttur.²³⁴ Bu bağlamda bir toplumun kültürü, müziği ve yaşantısı paralel hareket etmektedir.

²³³ Feyzan Göher, *İslamiyet'ten önce Türklerde kültür ve müzik, Hun, Kök Türk ve Uygur devletleri* (İstanbul: Ötüken, 2016), 68-78.

²³⁴ İsmail Hakkı Özkan, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri* (İstanbul: Ötüken, 2006), 21-22.

2.3.3 Estetik Tecrübenin Çevresinde Şekillendiği Bir Merkez: Yaşantı ve Müzikal Yaşantı

Estetik objeyi keşfetmek isteyen süjenin estetik tecrübe süreci, değişmeyen statik bir forma indirgenebilecek denli tek düze değildir. Söz konusu süreç, birden fazla değişkene ya da parametreye sahiptir. Bu değişkenler ise aynı estetik obje söz konusu olsa bile süjeden süjeye farklılık gösterebilir. Günümüzde deneyim ya da tecrübe kavramına zarar vermek, kavramın içini boşaltmak için herhangi bir sıra dışı olguya ihtiyaç yoktur. Büyük bir şehirdeki gündelik varoluş bu bakımdan referans olabilir. Çünkü modern insan söz konusu olduğunda, onun ortalama bir gününde, artık deneyime çevrilebilecek bir şey olmadığı söylenebilir. Şehir hayatındaki modern insan sıkışık trafikte otomobilinin direksiyonunda dakikalarca vakit geçirebilir, toplu taşıma ile uzun süren tatsız yolculuklar gerçekleştirebilir. Binalar arasında nereden geldiği meçhul sesler ile çevresi sarılabilir. Gün içerisinde tanımadığı bir sürü insanla dilsiz bir yakınlık kurarken saatlerini harcayabilir. Fakat sonuç olarak Giorgio Agamben'e göre modern insan bir sürü olay yaşamış hatta tükenmiş halde eve dönmüş olsa da bu olayların hiçbirisi deneyime dönüşmemiştir.²³⁵ Aslında, duyu verileri ile hissedilen her şeye deneyim ya da tecrübe denmesi mümkündür. Fakat gerçek anlamda deneyim ya da tecrübeden söz edilecekse, şeyin hissedilmesi tek başına yeterli değildir. Gerekli olan hissetmenin ötesinde hissedilene dair bir soyutlama ve muhakeme sürecidir. Dilthey'e göre de bir anlamda duyularımızla algıladıklarımızı içsel bir işleme sürecinden geçirmediğimiz müddetçe tam anlamıyla

²³⁵ Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih, Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*, çev. Betül Parlak (İstanbul: Kanat Kitap, 2010), 16.

deneyimlemiş olmayız.²³⁶ Bu durum Dilthey'in felsefesindeki daha önce bahsedilen empati, sempati ve antipati kavramları ile de bağlantılıdır. Dilthey felsefesinde kişinin deneyimlediği ya da deneyimleyebileceği her şey bir bağ veya sistem oluşturmaktadır. Hayat, zaman içinde başlayan ve sona eren yapısıyla bütüncül bir süreçtir.²³⁷ Bir başka filozof Walter Benjamin de söz ve imge arasındaki ilişki üzerinden deneyimin karmaşık karakterini ortaya koymaktadır. Sanat eserinin deneyimi söz konusu olduğunda, mutlaklığı üzerine konuşulan zaman ve mekân kategorilerinin bile dönüşebilmesi, bu kategorilere dair kırılmalar olması mümkündür.²³⁸ Sanat eserinin tecrübesi, genel bir deneyimden farklıdır. Çünkü sanat eserinin tecrübesinde, deneyimlenen estetik objenin tamamlanmasının yolunda ilerlenen bir tecrübe söz konusudur. Ancak böyle bir durumda sanat eserinin tecrübesi genel deneyim akışı ya da yaşantı içerisinde diğer deneyimlerden ayrılır ve sanat eserinin tecrübesi olarak ortaya çıkar. Bu durumdaki deneyim estetik süje ile sınırlı değildir, söz konusu deneyim estetik obje ile de bütünleşmektedir.²³⁹ Yani estetik tecrübe kavramı, süjenin estetik obje ile bütünleşmesine dairdir. Estetik tecrübeye dair, estetik geleneğe bakıldığında üç temel kategori ile karşılaşılabilir. Bunlar *poesis*, *aesthesis* ve *katharsis*'tir. *Poesis*, Aristotelesçi bir şey yapma yetisi anlamında, kişinin kendi çalışmasından duyduğu hazzı adlandırma yetisine ilişkindir. Kişi dış dünyayı katı yabancılığından sıyrır ve onu kendi ürünü haline getirir. Yani *poesis* estetik tecrübenin yaratıcı yönüdür. Temel alıcı estetik deneyim olan *aesthesis*, "saf" sanatın çeşitli tanımlarına karşılık gelmektedir. Örneğin Moritz Geiger'e göre nesnenin tamlığı içinde

²³⁶ Tim Beasley-Murray, *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin, Experience and Form* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), 53.

²³⁷ Wilhelm Dilthey vd. (ed.), *Poetry and Experience* (New Jersey: Princeton University Press, 1985), 223-224.

²³⁸ Howard Caygill, *Walter Benjamin, The Colour of Experience* (Londra: Routledge, 1998), 79.

²³⁹ John Dewey, *Art as Experience* (New York: First Perigee Printing, 1950), 35.

tarafsız bir tefekkürdür. Estetik tecrübenin iletişimsel etkinliği olan *katharsis* ise, sanatın pratik kullanımına karşılık gelir. *Katharsis* tüm otonom sanatın ideal amacına tekabül eder. İzleyiciye oyun oynama olanağı sağlayarak onun gündelik gerçekliğin pratik çıkarlarından ve karmaşalarından sıyrılmasını sağlar. Özetle estetik deneyim üç farklı estetik haz alma tarzı olarak ortaya çıkar. Bu üç tarz, hiyerarşik ya da katmanlı bir yapıda değildir veya birbirlerine indirgenemezler. Bunlar bağımsız işlevlerdir. Bu bağımsız işlevlerin bağlantı noktası ise estetik deneyimdir.²⁴⁰ Deneyim kavramı çift taraflı bir yapıya sahiptir. Bu kavram hem deneyim nesnesine yani neyin deneyimlendiğine hem de bu nesnenin bir özne tarafından nasıl deneyimlendiğine, deneyimlenme biçimine işaret edebilir. Obje-süje boyutunun yanı sıra, deneyim kavramı hem bir isim hem de bir fiil olarak kullanılabilir. Yani tamamlanmış bir olaya atıfta bulunabileceği gibi, devam eden bir deneyimleme sürecine de atıfta bulunabilir. Kavramın çift taraflı yapısına dair örnekleri çoğaltmak mümkündür. Deneyim, tutarlı bir şekilde özümsemiş bir geçmişin güven verici aşinalığına ve sürekliliğine işaret edebilir. Fakat aynı zamanda yeninin şoku anlamına da gelebilir. Walter Benjamin bu iki durumdan ilkinin Almanca *Erfahrung* kavramı ile ifade ederken ikincisi için *Erlebnis* der. İngilizcede her iki koşul için de *experience* kullanılmaktadır.²⁴¹ Bu kavramlara karşılık olarak Türkçede deneyim, tecrübe ya da yaşantı²⁴² terimleri önerilebilir. Fakat bu konuda uzlaşmış ya da keskin bir ayrım mevcut değildir. Müzikal eserlerin temsillerle ortaya çıkması yani icralarla kendilerini ifşa etmeleri deneyim

²⁴⁰ Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, çev. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 34-36.

²⁴¹ Richard Shusterman - Adele Tomlin, *Aesthetic Experience* (Londra: Routledge, 2008), 79-80.

²⁴² "Yaşantı" terimini Macit Gökberk, Nermi Uygur, Önay Sözer gibi İstanbul Üniversitesi çevreleri önerir ve metinlerinde kullanırlar. Konuyla ilgili çalışma için bkz. Ceren Dalgıç, "Ölümün Karşısında "Yaşam", "Yaşantı" ve "Deneyim"i Düşünmek, <https://viraverita.com/olumun-karsisinda-yasam-yasanti-ve-deneyimi-dusunmek/> (Erişim 13 Eylül 2023).

kavramının iki uçlu yapısı üzerinden düşünüldüğünde çeşitli imkânlar barındırsa da bazı sorunlara yol açmaktadır. Deneyim kavramı obje ve nesne arasındaki uygun bir faaliyeti ifade eder ve sanat deneyimi için birçok ortam oluşturur. Fakat buradaki soru, deneyim kavramının müzikal gerçekliği kavramak için yeterli olup olmadığıdır. Örneğin Heidegger'e göre deneyim sanat eserinin gerçekliğini kavramak için yeterli değildir. Çünkü burada sanat eserinin sübjektivite ve temsil alanını aşan boyutları ihmal edilmektedir. Yani Heidegger'e göre sanat eserleri herhangi bir öznel deneyimin içeriği değildir. Onlar bu tarzda deneyimleri aşan bir yapıya sahiptirler. Fakat bu konu felsefe tarihinde bu kadar basit bir şekilde çözülmüş değildir. Edmund Husserl'den Mikel Dufrenne'ye kadar yapılan sanatın fenomenolojik açıklamaları genellikle deneyim-nesne şemasının uygun olduğunda ısrarcıdır. Çünkü fenomenolojik estetikçiler için böyle bir şema, sanatın deneyimine dair zengin bir model sunar. Örneğin Husserl için önemli olan bir çizimdeki her şeyi tanımlama çabasıdır. Bu şekilde çizimdeki "nesneler" alanı tamamen hayali varlıkları içinde barındırabilir. Bu bağlamda seyirci ve sanatçı için çizim sıradan algısal deneyimi aşan yaratıcı bir etkinliğe dönüşür. Dolayısıyla Husserl'in bu yaklaşımı estetik özneyi özgürce hayal etmeye çağırarak, sanattaki deneyim kavramını, temsil edilen konuyu önceden ortaya koyan uzamsal bir alanda belirli nesnelere bağlı olan "nesnel temsil" in dar sınırlarını daha geniş bir alan haline getirir.²⁴³ Müzikal eserin deneyimi söz konusu olduğunda eserin süreç içeren karakterinden bahsedilebilir. Bu karakterde müzik, diyalog ve uyum sağlama olarak gözükmektedir. Yani müzik öncelikle gelişim ve değişim ya da başka bir tabirle akış ve takiptir. Bir algılama biçimi olarak müzik, kavrayışın sürekliliğiyle birbirine bağlı bir ton uyumudur. Fenomenolojik bir bakış açısıyla sürece bakılırsa eserin kendisi dışında,

²⁴³ Hans Rainer Sepp – L. Embree, *Handbook of Phenomenological Aesthetics* (Dordrecht: Springer Netherlands, 2010), 1-2.

önce besteci ardından icracı ve son olarak dinleyiciyle de oluşan müzikal eserin deneyimlenmesi sürecinden bahsedilebilir.²⁴⁴ Yani deneyim ya da tecrübe kavramları başlı başına çalışılması gereken problematlere işaret edecek derecede geniş bir alana sahiptir. Aynı zamanda estetik tecrübe konusu da hem estetik obje hem de estetik süje için tartışmaya açıktır. Fakat burada estetik tecrübeye dair vurgulanmak istenen nokta süje merkezli bir düşünce modelinde tecrübenin nasıl şekillendiğine dairdir. Duyusal süreçler söz konusu olduğunda her süje için ortak parametreler belirlenmiş olsa da estetik tecrübe ele alındığında ortak parametrelerden bahsetmek ya da mutlak bir şemayı ortaya koymak mümkün gözükmemektedir. Besteci, icracı ya da dinleyici olsun içinde bulundukları kültür açısından süjeler değerlendirildiğinde süjeler arası kültürel farklar üzerine konuşmak mümkündür. Fakat aynı kültürden gelmiş, aynı gelenekte yetişmiş süjeler söz konusu olduğunda bile çeşitli farklılıklardan bahsedilebilir. Her süjenin kendi biricikliğini oluşturan, deneyim ve tecrübelerinin toplamıyla şekillendirdiği bir yaşantısı mevcuttur. Bu yaşantılar kapsam bakımından hem psikik hem sosyolojik hem tarihi hem de kültürel yaşantılardır. Maorilerin Haka dansından, pamuk işçilerinin Blues'una, Kilise ilahisiyle transa girmeye, mevlüt dinlerken rahmani duygulara kapılmaya, semai ayinde göğe yükselmeye kadar farklı ölçekteki değişik örnekler farklı yaşantılar olarak nitelendirilebilir. Aşağıdaki dizeler bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir:

Ba hi şani-sa, ehe!

Ba ku bi blupha, ehe!

Ba nva makhofi, ehe!

Ba nga ki njiki, ehe!

²⁴⁴ Rūta Stanevičiūtė, Nick Zangwill and Rima Povilionienė (ed.), *Of Essence and Context* (Cham, İsviçre: Springer, 2019), 235–236.

Bize kötü davranıyorlar, ehe!

Bize hiç acımıyorlar, ehe!

Kahvelerini içiyorlar, ehe!

Bize hiç vermiyorlar, ehe!

Afrika’da yol yapımında çalışan Thonga’lı bir çocuğun Avrupalı işvereni için söylediği bu türkü, toplu çalışma sürecinde yapılan işin aynı ritimde yerine getirilmesi gerekliliğinden ortaya çıkmıştır.²⁴⁵ Yük kaldırmak, ekin biçmek, kürek çekmek, ağ toplamak, yün eğirmek gibi bireysel ya da ortaklaşa kol emeği çalışmalarına iş türküleri eşlik eder. İş türküleri iki bölümden oluşur: Nakarat, yani türkü içinde yinelenen dizeler ve doğaçlama, düşünüp hazırlanmadan söylenen dizeler. Buradaki nakarat ya da heyamola, çalışma sırasında insanın zorlandığı anlarda çıkardığı ve değiştirmeksizin tekrar ettiği anlaşılması güç, farklı türden bir çığlıktır.²⁴⁶ Dolayısıyla her süje estetik tecrübe sürecini kendi yaşantısının merkezde olduğu bir şekilde kurgulamak durumundadır. Aynı eğitimi almış iki farklı estetik öznenin müzikal esere dair yorumlaması teorik boyutta benzerlik gösterse de duygusal boyut söz konusu olduğunda farklılıklar ile karşılaşılabilir. Çünkü her iki öznenin de yaşantısı ortak olarak aldıkları eğitimle sınırlı değildir. Hatta daha ileri bir boyutta aynı estetik öznenin müzikal eseri tecrübe etme biçimi zaman içerisinde değişikliğe uğrayabilir. Çünkü bir akış olarak devam eden yaşantısında estetik süje, süreç içerisinde önceden sahip olduğu yargılarından vazgeçebilir ya da onları daha da geliştirip daha sağlam bir pozisyonda onlara olan bağlılığını sürdürebilir. Aslında estetik süjenin müzikal esere dair her estetik deneyimi yaşantısı tarafından şekillenirken, sürekli olarak yeniden farklı bağlantılarla şekillenen yaşantısı da her yeni estetik deneyimine dair tutumunda değişikliklere

²⁴⁵ Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, 46-47.

²⁴⁶ Thomson, *İnsanın Özü*, 43-44.

yol açabilir. Bu aşamada estetik deneyimin kişinin yaşantısını ne kadar ya da ne ölçüde şekillendireceği estetik öznenin yaşantısına dair aradığı sorular ile sanat eserinin ona verdiği cevabın ne kadar örtüştüğüne dairdir. Dolayısıyla bu sürecin bir soru-cevap ilişkisi ile sürdüğü iddia edilebilir.

2.3.4 Müzik Estetiği Açısından Soru-Cevap Hermeneutiği

Hermeneutik sürecin analizi için soru, üzerinde durulması gereken bir kavramdır. Bir şeye dair tecrübeye sahip olmak için o şeyle ilgili sorular sormak gerekir. Soru sormak, sorgulanan şeyi belirli bir perspektife yerleştirmek demektir. Soru sormak, nesnenin varlığını ortaya çıkarma teşebbüsüdür. Platon'un Sokrates yorumunu bize diyalog olarak aktarması, soru-cevap mantığının işlevini gözler önüne serer. Bu durumun ortaya çıkardığı bir diğer nokta, bir şeyi gerçekten bilmek isteyen kişi için sorunun öncelikli pozisyonudur. Çünkü bir şeyin ifşa edilmesi amaçlandığında o şeyin sorularla açılması gerekmektedir. Diyalektik, sorgulayarak, soru sorarak hakikati arama sanatıdır. Dolayısıyla diyalektik, soru cevap mantığıyla ilerlemektedir. Yani soru bilgi edinme sürecine kılavuzluk eder. Bu bağlamda estetik süje, sanat eseri ile olan bildirilişinde estetik objeye sorular sorarak estetik süje ile kurduğu bilgi edinme sürecinin gelişimine katkıda bulunur. Yalnızca bir objeye dair soruları olan kişi o objeye dair bilgi sahibi olabilir. Sokrates örneği üzerine düşünüldüğünde, önemli olan kişinin bilmediğinin bilgisine sahip olmasıdır. Bilmediğinin bilgisine sahip kişi sürekli olarak sorular yönelterek bir sorgulama sanatı, yani düşünme sanatı gerçekleştirir. Bu diyalektik süreç gerçek bir diyalog yürütme şeklidir. Bir diyalogun yürütülebilmesi için ilk koşul partnerlerin birbirlerini dikkate almalarıdır. Dolayısıyla diyalog zorunlu olarak soru-cevap üzerinden işler. Partnerlerin birbirlerini dikkate almadıkları bir konuşma biçimi diyalog değil, iki ayrı monolog şeklinde gerçekleşir. Bilmek isteyen süjenin hermeneutik görevi estetik objeyle diyaloga girmektir.²⁴⁷ Yani hermeneutik süreç söz konusu olduğunda diyalog ile

²⁴⁷ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem 2. Cilt*, 141-150.

gerçekleştirilen soru-cevap yapısı öncelikli bir pozisyonudur. Ele alınan metin ister edebi ister müzikal bir metin olsun, bu metnin herhangi bir yoruma ya da yorumlama sürecine obje haline gelmesi, o metnin yorumcuya soru yöneltmesi demektir. Eseri anlamak ilk aşamada eserin yönelttiği soruyu anlamaktır. Fakat bu sorunun anlaşılması ya da doğru yorumlanması için esere yönelik bir hazırbulunuşluk içinde olunması gerekir. Süje, yüzleştiği estetik objeyi anlamak istiyorsa ya da estetik obje ile doğru bir şekilde yüzleşmek istiyorsa, estetik objenin söylediği şeyin arkasında ne yattığını sormalıdır. Sanat eserini bir cevap olarak anlamak gerekiyorsa, o eserin cevabını oluşturduğu soruyu keşfetmek gerekir. Her hermeneutik sürecin temel başlangıç noktası burasıdır.²⁴⁸ İnsanlar genel bir ilke olarak olayların gidişatını planlarlar. Fakat planlarına sıkı sıkıya bağlı kalmaya çalışan kişinin tecrübe edeceği şey aklının ne kadar zayıf olduğudur. Olayların planların ritmine uygun gerçekleştiği durumlar nadiren ortaya çıkar. Bir metnin anlamı da nadiren yazarın başlangıçta tasarladığı şey olarak kalır. Çünkü metnin veya müzikal metnin anlamı genellikle yazarın veya bestecinin başlangıçta tasarladığı şeyin ötesine uzanır. Sanatsal ya da felsefi metinler tüketilemez yapıdadır. Söz konusu metinler her anlama girişiminde yeniden canlanarak anlamlarını günceller, hakikatlerine dair yeni bir boyutu ifşa ederler. Her bir anlam güncellemesi metnin tarihsel potansiyeli olarak değerlendirilebilir. Anlamı ortaya çıkaran süjenin eseri kendinden sonrakilerden farklı şekilde anladığının farkına varması, aslında süjenin kendi tarihsel sınırlılığının farkına varmasıdır. Nasıl yeni bulgular ışığında sürekli değişerek güncellense de tarihin aynı tarih oluşu gibi, üzerine konuşulan eser de anlam sferi genişlese de aynı eserdir. Bu bağlamda, tarihsel olayların o olayların icracılarının niyetlerine indirgenemeyeceği gibi; müzikal eserlerin de anlamları bestecilerinin

²⁴⁸ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem 2. Cilt*, 152-153.

niyetlerine indirgenemezler. Ayrıca soru-cevap mantığı sadece estetik objenin süjeye yönelttiği soru ile sınırlı değildir. Estetik obje kendi içinde de bir soru-cevap diyalektiğini barındırabilir. Soru-cevap diyalektiği yazılı metin olabileceği gibi, müzikal bir düet ya da iki müzisyen arasında soru-cevap şeklinde gelişen bir improvize de olabilir.

Vardım nazlı yârin ziyaretine,
Dedim gel gidelim, dedi varamam.
Dedim bu kadar mı vaz geldin benden,
Dedi vaz gelmedim amma varamam.

Dedim kuzulara nasıl dayandın,
Dedi evvel Allah sana güvendim,
Dedim aşkın ile odlara yandım,
Dedi yanıyorsun amma varamam.

Dedim ki benimle ahtın var idi,
Dedi ki dünyada bahtım yâr idi,
Dedim benden gönlün ne tez far idi,
Dedi farımadı amma varamam.

Dedim Ruhsat mıdır elde iradın,
Dedi ki, mahşere kaldı muradın,
Dedim kabirde mi beni aradın,
Dedi arıyorum amma varamam.

Halk ozanı Aşık Ruhsatî'ye ait yukarıdaki dizeler²⁴⁹ estetik objenin kendi içinde bir soru cevap diyalektiği barındırmasına örnek olarak gösterilebilir. Sadece Türk halk ya da divan şiirinde değil, dünya edebiyatları içerisindeki şiir geleneklerinde de benzeri diyalog

²⁴⁹ Nurettin Albayrak, *Ruhsatî* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2001), 54.

formlarına rastlanmaktadır. Lakin genellikle estetik obje, süjeye bir soru yöneltir ve anlamın açığa çıkmasına yardımcı olur. Fakat kendisine soru yöneltilen estetik süjeler de soru sorulan kişiler olarak yöneltilen soruya cevap verebilmek için sorular yöneltmekle yükümlüdür. Süjenin de estetik objeye sorular yöneltilmesi yeniden inşa sürecini aşmak demektir. Yeniden inşa sürecini aşmak süjenin sübjektivitesini anlam sferine dahil edebilmek için hermeneutik bir zorunluluk olarak gözükmektedir. Süjenin sübjektivitesi söz konusu olmasa bile bestecinin sorgulamadan kabul ettiği yani dikkate almadığı şeylerden de sorunun cevabına ulaşmak için kaçmamak gerekir. Yani süjeyi anlam sferine dahil etmek anlama dair bir keyfiliğe yönelmek değildir. Tarihsel olarak geçmişe ait kavramları ya da eserleri süjenin kendi kavrayışını içerecek şekilde yeniden kazanmak da gerçek anlam sferinin bir parçasıdır. Gadamer'in "ufukların kaynaşması" olarak tanımladığı bu durum, sanat eserinin anlam sferine ait olumlu bir genişlemeye yol açar. Hermeneutik sürece gerçek istikametini veren şey buradaki sorgulama ile anlama arasındaki yakın ilişkidir.²⁵⁰

Anlama, her zaman başka birinin anlamını yeniden inşa etmekten fazlasıdır. Çünkü anlama eylemi esnasında düşünen kişi kendisine sorular sormaktadır. Buradaki sorgulama süreci anlama dair imkânları ifşa eder ve anlamlı olan şey kişinin konu hakkındaki düşünüşüne etki eder. Sanat eserini hermeneutik bir şekilde tecrübe ederken ortaya çıkan soru-cevap diyalektiği anlamanın karşılıklı bir ilişki olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Sanat eseri süje ile bir başka öznenin konuştuğu gibi konuşmaz. Anlama girişiminde bulunan estetik süje, sanat eserini kendiyle konuşur hale getirmelidir. Çünkü sanat eseri bir süje değil, objedir. Fakat o diğer objelerden farklı olarak estetik bir objedir. Estetik süjenin görevlerinden biri de diğer objelerden farklı olarak sanat eserinin

²⁵⁰ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem 2. Cilt*, 155-159.

estetik boyutunu ortaya çıkarmaya çabalamasıdır. Estetik objenin sunduğu bilgiyi anlamak için sanat eserini konuşturmak kendi inisiyatifimizle tamamen keyfi bir şekilde gerçekleştirilmez. Buradaki konuşma bir soru olarak sanat eserinden beklenen cevapla ilişkilidir. Söz konusu anlamının gerçekleşme tarzında sanat eserinin verdiği cevabın kelimelere dökülmesi gibi bir şey yoktur. Zaten böyle bir şey gerekli de değildir. Çünkü olan şey sanat eserinin kendisinin dile gelişidir.²⁵¹ Her süje estetik objeyi farklı bir biçimde tecrübe ettiğinde, estetik objenin varoluşu farklı bir boyut kazanır, yani değişir. Aynı şekilde süje de estetik objeyi farklı bir biçimde tecrübe ederek kendisi de değişir. Sanat eserini deneyimleme çoğu zaman bir gelişimi ve yeni bir anlayışı beraberinde getirir. Söz konusu gelişme mutlaka olumluya yönelik olmak zorunda değildir.²⁵² Olumsuzluk ve hayal kırıklığı da daha geniş bir perspektifte düşündüğümüzde gelişmenin bir parçasıdır. Örneğin sıkıntı çekmek de kişinin varoluşuna dair sınırlarını öğrenmesi olarak nitelendirilebilir.

Sanat eserinin soru-cevap yoluyla kurduğu iletişim bir diyalogu ya da diyalektiği varsayar. Süje estetik objeye bir soru yöneltir. Estetik obje ise daha derin bir manada estetik süjeye soru yöneltir. Gerçek manada bir sorgulama eserin anlamını açığa çıkarmaya dair bir girişimdir. Fakat burada kişi bilmediği gerçeğinden yola çıkmalıdır. Belirlenmiş bir cevaba ulaşmaya yönelik bir sorgulama eserin anlamını açığa çıkarma çabası olarak nitelendirilemez. Belirli bir cevaba yönelik olmayan sorgulamalarda doğru soruyu ortaya koymak bile, bir bakıma eserin anlamını açığa çıkarmaktır. Esere doğru sorulmuş bir sorunun cevabı zaten eserin ifade etmek istediğine yöneliktir. Gerçek sorgulama cevabın bilinmediğini varsayar. Cevabın bilindiği ya da sabit formüllerle cevaba

²⁵¹ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem 2. Cilt*, 159-164.

²⁵² Richard E. Palmer, *Hermenötik*, çev. İbrahim Görener (İstanbul: Düşün Yayıncılık, 2015), 276-278.

ulaşılmaya çalışılan senaryolar hermeneutik bir süreç olarak nitelendirilemez. Çünkü hermeneutik süreç, sanat eserini yazılı formundan dışarıya çıkartmak, onu hayat dolu ortamına geri getirmek için gerçekleştirilen bir soru-cevap sürecidir. Algılanan bir sanat eseri yoruma konu olduğu vakit, alımlayıcısına yorum yoluyla cevaplamaya çalışması için bir soru sorar. Doğru yorum sanat eseri tarafından ortaya konan soruyla alakalı olan yorumdur. Estetik objeyi anlamamanın başlangıcı ise ilk olarak bu soruyu anlamaktır. Estetik objeler birer iddia, ifadedir. Dolayısıyla onlar bir anlamda da bir sorunun cevabıdır.²⁵³

²⁵³ Palmer, *Hermenötik*, 280–283.

2.3.5 Helezonik İlerlemeyi Temsil Eden Hermeneutik Daire Kavramı ve Müzik

Sanat eserinin kendi içindeki ya da alımlayıcısıyla kurduğu diyalogdaki soru-cevap pratiği bir gelişim sürecini de beraberinde getirir. Bu durumun diyalektik maddeci epistemoloji ile benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Diyalektik maddeci epistemoloji açısından kuram ve pratik söz konusu olduğunda bilginin gelişimi ardışık üç aşamadan oluşan döngüsel bir devinime sahip diyalektik bir süreçtir. İlk aşama algısal bilgi aşamasıdır. Dış dünyadaki nesnelerle bağ kurmak, bilgi sürecinin ilk adımıdır. Bu adım algılama aşamasıdır. Maddeci bilgi kuramına göre bilgi deneyim ile başlar. Bu aşamanın ardından ikinci aşama olan ussal bilgi aşaması gerçekleşir. Yani algı vasıtasıyla ulaşılan veriler bir araya getirilip yeniden düzenlenerek bir bütün oluşturulur. Bu aşama kavrama, yargıya varma ya da sonuç çıkarma olarak adlandırılabilir. Diyalektik maddeci bilgi kuramına göre ussal bilgi algı bilgisi üzerinde temellenmektedir. Algı bilgisi de ussal bilgiye vardırılmalıdır. Üçüncü ve son aşama ise, kuramdan yeniden pratiğe dönme aşamasıdır. Bilgi pratikle başlar. Kuramsal bilgi pratik içinde edinilir fakat sonra yeniden pratiğe dönmek zorundadır. Bu aşama kuramı sına ve geliştirme aşamasıdır. İnsan sürekli olarak değişen dünyadaki ve bilincine yansıyan olayları sadece durmadan yenilenen bir diyalektik devinim içinde kavrayabilir. Nesnel gerçeklik dünyasındaki değişim, devinim sonsuzdur. Bu bağlamda insanın pratik içinde hakikati öğrenmesinin de bir sonu yoktur.²⁵⁴ Dolayısıyla hakikate, hakiki anlama ulaşmaya dair bir süreç hermeneutik açıdan düşünüldüğünde sonlu bir etkinlik değildir. Bu bağlamda müzik bestelenmesi, icra edilmesi ve

²⁵⁴ Thomson, *İnsanın Özü*, 63-64.

alınlanması da böylesi bir sürece tabiidir. Yani herhangi bir müzikal esere dair yapılacak çözümleme sonlu bir etkinlik değildir.

Hermeneutiğin ne tür bir etkinlik olduğuna tarihsel açıdan bakıldığında, disiplinin modern anlamda kurucusu olan Friedrich Schleiermacher için hermeneutik “bir sanat”tır. Schleiermacher’e göre hermeneutiğin sanat olmasının nedeni, onun kesin kurallar olmadan yorumlara varma yeteneği olmasıdır. Yani hermeneutik sürecin, deterministik yasalara bağlı şekilde işletilen bir süreç olduğu düşünülmemelidir. Çünkü bir organizma olarak insan için geçerli olan alternatif eylem biçimleri arasında seçim yapabilme olanağı göz ardı edilmemelidir. Dil anlayışımız ve kullanımımızda herhangi bir doğal dil söz konusu olduğunda dilin kurallarının kabulüne dayalı “sınırlı” bir etkinlik ile bu sınırları aşmamıza izin veren “serbest” bir etkinliğe dair bir birliktelik mevcuttur. Anlama süreci her ikisini de kendi içinde barındırır. İhtimaller dahilinde her iki tarafa da yönelmek mümkündür. Dilin kendisi de başkalarıyla ilişkili olması bakımından bir birey olarak düşünülmelidir. Dili anlamak ya da bir konuşmacının söylediklerini anlamak mekanik bir şey değil, bir sanattır.²⁵⁵ Bu durum Wilhelm Dilthey’in tin bilimlerinin metodolojisine yaptığı katkılar ve hermeneutiği bir öğretiye dönüştürmesi için de söylenebilir. Böyle bir sanatın olup olmadığı tartışılabilir. Ya da aynı soru hermeneutiği farklı şekilde temsil eden diğer filozoflar için de sorulabilir. Ama cevap her ne olursa olsun, burada ulaşılmak istenen hermeneutiğin bir sanat olup olmadığı değil, anlamının dairevi olan fakat buna rağmen sonlu olmayan yapısının anlaşılmasıdır. Aynı şekilde bir müzikal eserin söylediklerini anlamak da mekanik bir şey değildir. Eğer müzikal eserin söylediğini anlama süreci mekanik bir forma indirgenebilecek bir yapıda olursa o müzikal eser estetik bir obje olmaktan çıkıp, basit bir tüketim

²⁵⁵ Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*, 10-11.

nesnesine dönüşür. Bu bağlamda Martin Heidegger'in Dasein'ın zamansallığı üzerinden anlamının dairevi yapısını ifşa etmesinin doğurduğu sonuçlar konumuz için araştırmaya değerdir. Hermeneutik daire kısır bir döngüye indirgenemez. Burada bir pozitif bilme imkânı mevcuttur. Heidegger'in hermeneutik daire ile anlatmak istediği anlama pratiğinin şemasını çıkarmak değil, yorumlayıcı anlamının gerçekleşme tarzını tasvir etmektir. Yani Heidegger böyle bir dairenin var olduğunu ispatlamanın peşinde değildir. Onun ispat etmek istediği bu dairenin ontolojik pozitif bir alana sahip olduğudur. Edebi ya da sanatsal bir metni anlamaya çalışan bir kişi, sürekli olarak bir tasarlama gerçekleştirir. Yüzleştiği metinden bir anlam doğar doğmaz bu ilk anlamı bir bütün olarak metnin tamamına yansıtır. Süjenin ulaştığı ilk anlam da onun metni belirli bir anlamla alakalı beklentileriyle okuduğu için doğmuştur. Söz konusu parçadan alınan anlamın bütüne yansıtılması işlemi, süje anlama nüfuz ettikçe ulaştığı anlama göre sürekli olarak yeniden gözden geçirilir. Buradaki tasvir anlama sürecinin kabaca bir ifadesidir. Anlama ve yorumlama sürecinin akışı, sürekli olarak yenilenen yansıtma üzerinden ilerler. Parçadan alınan anlamın bütüne yansıtılması müzikal metnin anlaşılıp yorumlanması sürecinde de geçerlidir. Lakin burada unutulmaması gereken bir husus vardır. Metnin söylediklerinin süjenin kendi anlamları ve beklentileri ile mükemmel bir biçimde uyumlu olması yönündeki genel bir beklenti yanlış bir tutumdur. Bir eserde, konuşmada, mektupta ya da kitapta diğer kişinin bana söylediği şeyin genellikle benim kanaatim değil, onun kanaati olduğu varsayımı üzerinden ilerlenir. Bu varsayım anlamayı kolaylaştıran değil, zorlaştıran bir şey olsa da benim oluşturduğum ön anlamalar tamamen yanlışlanabilir nitelikte olduğu için zorunlu olarak dikkate alınması gereken bir durumdur. Fakat daha yakından bakılacak olursa bu zorluk aslında olumlu bir duruma işaret etmektedir. Çünkü bu anlamların keyfi bir biçimde anlaşılamayacağını gösterir. Dolayısıyla

icracılar bir müzikal metni deşifre ederek metne ait eseri canlandırmak istediklerinde o metni keyfi bir biçimde çözümleyemezler. Müzikal metnin keyfi bir biçimde deşifre edilebileceğinin savunulması müzikal esere ait objektif zeminin reddedilmesi ve tek ölçütün bir estetik süje olarak icracının kendisi olduğu anlamına gelmektedir. Yani bir ben olmayanın anlamını anlamak istiyorsak kendi ön anlamamıza başka hiçbir şey görmezcesine yapışıp kalmamalıyız. Burada istenilen ötekinin anlamına açık kalmaktır. Böylece müzikal eserlerin çözümlenmesinin hermeneutik bir süreç olduğunun iddia edilmesiyle bu süreç kendiliğinden müzikal eserleri objektif bir şekilde sorgulamaya dönüşür. Dolayısıyla o sağlam bir temele yerleşir. Müzikal metinle yüzleşip onu anlamaya çalışan kişi kendi beklentilerini metne yansıtmaktansa metnin kendisine bir şeyler söylemesine yönelik bir hazırlık içinde olmalıdır. Süje objeyi anlamadan ya da yorumlamadan önce de o bir objedir. Süje onları daha baştan kendinden başka süjelerin anladığı tarzda bir obje olarak anlar. Fakat süjeler objeleri anlarken zihinleri boş, çıplak ya da nötr değildir. Süjenin zihni, kültüründen devraldığı algılama, düşünme ve anlama biçimleriyle yani ön kabulleri ve ön yargılarıyla doludur.²⁵⁶ Sanat eseriyle yüzleşen süje, temaşa yetisi sayesinde eseri yeniden üreterek ve yer yer benliğini eserde kaybederek dönüşüme uğrar. Söz konusu dönüşüm süreci eserle etkileşime giren tüm süjeler için geçerlidir. Bu değişim süreci sadece estetik süjeyi değil, estetik objeyi de dönüştürmektedir. Esere ait parçalardan elde edilen ön anlamaların bütüne yansıtılması ve bütünü dönüştürmesine dair ilişki eseri sürekli olarak farklı şekillerde inşa etmeyi mümkün kılar. Hem estetik süjede hem de estetik objede olan bu değişim diyalektik bir ilişki bağlamında oluşur. Eseri sürekli olarak farklı şekillerde inşa etme olanağından dolayı mutlak bir yorum oluşturmak ya da yorumlama sürecine bir nokta

²⁵⁶ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem 2. Cilt*, 4-9.

koyamak olanaksızdır. Eserlerin sürekli olarak yeniden inşa edilmesine örnek olarak bir Kızılderili halkı olan Navahoların gece hayvanları ile gündüz hayvanları arasında oynanan oyunun efsanesini anlatan “Ayakkabı Oyunu Şarkısı” ²⁵⁷nın 1994 yılında piyasaya sürülen yeniden düzenlemesi (remix) gösterilebilir. Alman müzik projesi Sacred Spirit şarkının bir bölümünü yaşlı bir Navaho olan Kee Chee Jake’e Navaho dilinde söyleterek şarkıyı yeniden kaydetmiş ve “Mutluluk ve Refah Dilekleri” ²⁵⁸ adıyla yayımlamıştır. Dolayısıyla efsanedeki devin (Navajo Ye'itsoh) baykuşun topu çalarak hile yapma girişimine yaktığı ağıtı anlatan şarkı, süreç içerisinde mutluluk ve refah dileklerine evrilmiştir. Bu bağlamda sanat eserlerinin ontolojik bakımdan zaman içerisinde anlam sferlerini genişletmeleri onların varoluşları açısından ilineksel değil, tözseldir.²⁵⁹ Sanat eserleri varoluş tarzı bakımından sabit yapıları aşan bir biçime sahiptir. Dolayısıyla onların yapısının çözümlenmesi için realizm ya da idealizm gibi sabit sistemler yeterli değildir. Bu bağlamda gerekli çözümleme bunlardan birine indirgenemez. Benzer şekilde estetik süje de değişmez değildir. Estetik süje tarihsel bir boyuta sahiptir. Yorumlama süreci asla sanat eserinin biricik yapısını dışarıda bırakacak şekilde gerçekleşmez. Estetik obje için her yorumlama canlı bir yaratma ilişkisidir. Dolayısıyla sanat eserini algılama ve anlama süreci sınırlanabilir ya da indirgenebilir bir yapıda değildir. Çünkü anlam asla tastamam elde edilebilecek bir şey değildir.



²⁵⁷  **Dinleme Önerisi:** Şarkıya ait bir kayıt için: <https://www.youtube.com/watch?v=L5mF6MQ4s08> (Erişim 30 Eylül 2023) İlgili linke sayfadaki karekodu okutarak gidebilirsiniz.

²⁵⁸  **Dinleme Önerisi:** Şarkıya ait kayıt için: <https://www.youtube.com/watch?v=XPd9be8R5bA> (Erişim 30 Eylül 2023) İlgili linke sayfadaki karekodu okutarak gidebilirsiniz.

²⁵⁹ Selami Varlık, *Paul Ricoeur'de Temellük ve Tahayyül* (İstanbul: Alfa, 2021), 317-318.

Sanat eserinin anlamı hem sürekli aranan nihai nokta hem de estetik süjenin sanat eseriyle yüzleşmesinde içinde bulunduğu ortamdır. Yani anlama, kapalı bir sistemden çok, hareket içeren bir diyalog gibidir. Dolayısıyla anlam son bir nokta değil, atmosfer gibi bir ortam ya da ışıktır. Anlam arayışı ise sorgulamanın sonluluğu ile sanat eserinin tüketilemezliği arasındaki bir gerilimdeki harekettir. Bu bağlamda sanat eserinin anlamı bir an önce ulaşılması gereken bir nokta değil, içinde bulunulan bir ortamdır.²⁶⁰ Hermeneutik daire kavramı bir daireselliğe, kapalılığa ya da sonluluğa işaret etmemektedir. Çünkü algılama ya da anlama sürecinde hem alımlayıcı hem de estetik obje değişime uğramaktadır. Bu yüzden hermeneutik daire kavramındaki daire terimi şekilsel anlamı üzerinden düşünülecekse geometrideki anlamından çok, bir sfere ya da atmosfere işaret etmektedir. Eğer hermeneutik sürece dair bir şekil ya da şema oluşturulmak istenirse, burada ilerlemeyi de içinde barındıran fakat yer yer yanlış algılama ya da anlamalardan da kaynaklı olarak geriye doğru olan adımları da içeren yatay helezonik ya da yatay durumda bir yaya benzer yapı ile süreci şematize etmek mümkündür. Söz konusu helezondaki yanlış algılar, anlamalar ya da geriye gidişler de aslında bir olumsuzluk teşkil etmez, çünkü bu adımlar yatay durumdaki inişli çıkışlı spiralın yukarı tırmanan hatlarını ifade eden diyalektik sürecin oluşmasında gerekli olan adımlardır. Örneğin Barok hem plastikte hem de müzikte helezonik yapının ve tekniğin uygulandığı bir dönemdir. Bu bağlamda hermeneutik daire sürekli olarak bir ilerlemeyi temsil etmez. O yapısı gereği geriye atılmış adımlar olarak nitelendirilebilecek yanlışlamaları da içinde barındırır. Fakat bu geriye atılan adımların geriye atılmış olarak nitelendirilmesi meselenin tek bir durum olarak değerlendirildiği için yapılmış bir belirlemedir. Genele

²⁶⁰ Varlık, *Paul Ricoeur'de Temellük ve Tahayyül*, 322-325.

bakıldığında hermeneutik daire ile kastedilen görülecek ve hermeneutik dairenin genişleyen ve ilerlemeci yapısı ile karşılaşılacaktır.

İkinci Bölümün Özeti

Asıl meselemiz olan müzik estetiğine dair araştırma yaparken estetik objenin estetik fenomen için zorunlu olması gibi estetik süje de aynı şekilde uğranılması zorunlu bir istasyondur. Dolayısıyla estetik varlığı tanımlamada objenin çözümlendiği gibi süjenin de çözümlenmesi gerekir. Sanatçıların ya da bilim insanlarının hangi psişik nedenlerle yaratma eylemine yöneldiği psikolojinin ya da psikanalizin sorduğu bir sorudur. Lakin bu soruya verilen cevaplar yaratıcı sanatsal etkinliği açıklamakta yetersizdir. Yaratmanın varlığa ve insana ilişkin anlamını açığa çıkarmada felsefi bir bakış tamamlayıcı olabilir. Çünkü bir insan eylemi olarak yaratmanın hem ontolojik hem de antropolojik bakış açısıyla çok yönlü olarak incelenmesi gerekir. Psikolojik ya da psikanalitik bazı kuramlar yaratıcı eylemi nevrozla bütünleştirmiş olsa da Otto Rank sanatçının normalden saptığı için nevrotik olarak tanımlanmasına karşı çıkmış ve yaratıcı tip ile nevrotik tip arasında ayrım yapmıştır. Nevrotik tip salt yıkıcılık düzeyindeyken sanatçı yapıcı ve yaşatıcıdır. Fakat sübjektivist-psikolojist estetik sadece sanatçının yaratıcı eylemi ile ilgilenmez, süjenin söz konusu olduğu her şey onun ilgi alanına girer. Psikolojik estetiğin başına özdeşleyim (*Einfühlung*) teorisi ile Theodor Lipps konabilir. Lipps'e göre bir obje kişide güzellik duygusu gibi özel bir duyguyu uyandırmaya yetkin olduğu için güzeldir. Söz konusu etki ise süjede meydana gelen psikolojik bir olgudur. Estetik bu etkiyi çözümlmek, özünü saptamak, sınırlarını belirlemek ve niteliğini ortaya çıkarmak ister. Bu durumu psikolojik bir ödev olarak tanımlayan Lipps estetiği bir psikoloji disiplini olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda psikoloji biliminin algı, bilinç ve duyuşal süreçlere dair tanımları ve nitelendirmeleri araştırmanın başlangıç

noktası olabilir. Müzikal eserlerin değişmez, sabit bir anlamı olduğu iddia edilse bile icra devreye girdiği andan itibaren icracının süje olmasından kaynaklı olarak esere dair yorumlarla karşılaşılır. Bunun nedeni icracıların esere dair temsili kendi tinini de esere katarak çıkarmasıdır. Eğer böyle bir durum olmasaydı icra süreci tamamen mekanik bir süreç olarak nitelendirilebilirdi. Yani icrayı ortaya çıkaranın bir makine olması ya da süje olup olmaması önemli olmazdı. Bu bağlamda her icracı temsil ettiği müzikal esere kendinden bir şeyler katmaktadır. Fakat icra mekanik bir sürece indirgense bile müzikal eserin icrasını algılayan bir bilinç söz konusu olduğu için süje ile karşılaşılacaktır. Dolayısıyla hem icracılar hem de dinleyiciler müzikal eserlerin canlılık sürecinin bir parçasıdır. İcracıların yaptığı bir yorum olsa da bestecilerin oluşturduğu partisyona ses olarak sadık kalmaları gerekir. Eğer öyle olmazsa icracının yaptığı esere dair yorum değil, başka bir şey olur. İcracılar bestecilere ait müzikal fikirleri kendi müzikal altyapıları ile harmanlayarak estetik kaygıları çerçevesinde temsil ederler. Dolayısıyla icra eylemi basit bir kopyalama değil, besteleme süreci gibi yaratıcı bir eylemdir. Bestecinin ürettiği müzikal kompozisyon teknolojik imkanlarla da dinleyiciye ulaştırılabilir fakat burada yaratıcı bir süreç söz konusu değildir. Kaydedilmiş bir eserin çalınması basit bir kopyayken, icra bestecinin sınırlarına sadık kalarak bestecinin sağladığından daha fazlasını dinleyicilere sunmaktır. Bu bağlamda kayıt ile icra birbirinden farklı iki şeydir. İcracılar müzikal notaları ne kadar tarafsız bir biçimde icra etmek isterlerse istesinler, psikolojik ya da toplumsal nedenlerle, bireysel ya da tarihsel oluşumlardan kaynaklı olarak duygusal ve ideolojik yapıları çerçevesinde açıklayarak icra ederler. Dolayısıyla sübjektivitenin başladığı noktanın icracı olduğu iddia edilebilir. Bu durum ontolojik bir düşüş değil, aksine yükseliştir. Çünkü böyle bir durum yani sübjektivitenin sanat eserine sunduğu canlılık onun defalarca

yorumlanabilmesine rağmen asla tüketilememesine yol açar. Sanat eserini basit bir nesneden farklı kılan durumlardan biri de burada ortaya çıkmaktadır. O basit bir nesneden farklı olarak zaman ve mekânda hapsolmuş, kolayca anlaşılıp tüketilebilir bir yapıda değildir. Çünkü o icralar vasıtasıyla kendini ifşa ettiği her anda yani her yeniden yorumlanışında tinsel alanını genişletir ve alımlayıcısına yeni şeyler sunar. İcra gibi algılamanın da subjektif bir yapıda olduğunu söylemek onu nitelik olarak değersizleştirmez. Müzikal seslere ve müzik teorisine dair insanlar tarafından oluşturulmuş bütün müzik türlerine dair objektif zemini oluşturur. Söz konusu objektif zemin ve bu objektif zemin üzerine kurulmuş nota yazımı sayesinde müzikal eserler icraya ya da icracılara ihtiyaç duymadan varoluşlarını nesillerden nesillere sürdürebilirler. Fakat icradan itibaren başlayan, ortaya çıkan sübjektivite sanat eserinin objektif temelini yok eden ya da ona zarar veren bir şey değildir. Buradaki objektivite ve sübjektivite bir karşıtlık içinde değildir, aksine birbirlerini tamamlarlar. Bu bağlamda zıt gibi gözüken bu iki alan sanatsal etkinlik için herhangi bir problem teşkil etmez. Çünkü zaten sanatsal etkinliğin yapısı gereği bu iki alan da olmak zorundadır. Dolayısıyla müziğin algılanma sürecinin çözümlenmesinde bütüncül yaklaşımlara yönelmek faydalı olabilir. Müziğin hem obje hem de süje tarafından incelenerek çözümlenmeye çalışılmasında süjeyi çözümlmek için psikoloji ya da ruh biliminden destek alınabilir. Müzik estetiğine dair yapılacak bir çalışmada farklı disiplinlerden destek alınmasının nedeni herhangi bir eksiklik değildir. Aksine, yeni imkânlar olana tanınması bakımından olumlu bir şeydir. Objektif ve subjektif yapıyı açıklamak adına psikoloji biliminin duyum ve algı tanımlarına bakılabilir. Psikolojiye göre duyum, çevredeki enerjinin etkisi altında uyarılan alıcı organlarda ortaya çıkan nörofizyolojik süreçlere verilen addır. Yapılan çalışmalarda duyu organlarına dair çeşitli eşik değerler bile belirlenmiştir. Dolayısıyla duyuma dair süreçleri

objektif olarak nitelendirmek mümkündür. Lakin bireylerin anlayışlarında çeşitli farklılıklar söz konusudur. Bu farklılıkların altında yatan neden ise onların olayları algılama şekilleridir. Duyu verilerini örgütleyip yorumlayarak insanların çevresindeki nesne ve olaylara anlam verme sürecine algı denir. Bu bağlamda algı denen süreç objektif bir zeminde temellenen subjektif bir durumdur. Algı süreci, beyin tarafından kişinin geçmiş yaşantısı, içinde bulunduğu duruma dair beklentisi ve toplumsal ve kültürel etkenlere göre şekillendirilir. Bu süreçte duyulardan gelen verilerin bazıları kuvvetlendirilip bazıları ise göz ardı edilebilir. Duyu organlarının beyne ilettikleri basit olsa da algılamada geçmişteki öğrenilmiş şeyler ve deneyimler işin içine dahil olduğundan, karmaşık bir süreçle karşılaşılır. Felsefe için de algı bir bütünün anlamlı biçimde kavranması şeklindeki temel bir bilgi aktıdır. Duyumlar anlamdan yoksundur. Anlam ilk olarak algıda görülür. Algı nesneleri anlamlı bir bütün halinde kavramaya yarayan yetidir. Yani algı subjektif olsa da felsefe için bir bilgi türüdür. Bu bağlamda algının subjektif yapısı onun bilgi olmasına karşıt değildir. O, farklı türden bir bilgidir. Algıya dair meseleleri dikkat, lokalizasyon, tanıma (*recognition*), soyutlama ve sabitlik (*constancy*) olarak beş kategoride toplamak mümkündür. Beş ana işlev üzerinden ilerleyen algı canlının içinde yaşadığı dünyanın tutarlı bir temsili ya da modelini kurmak için organlarından gelen ham duyuusal bilgiyi nasıl organize ettiğidir. Anlama dünyayı bize ait kılar. Özne ve nesne anlamının yoğunluğuna göre bir araya gelir ve birleşir. Dolayısıyla anlama bizim dışımızda olan şeyin dışsallığını yitirip içsel benliğimize eriştiği bir süreçtir. Her yorum anlamının gelişimine bir katkıdır ve yorumlama ile anlama farklı şeyler değildir. Eserle yüzleşen bilinç esere dair bazı anlamları keşfettiği anda bu anlamları eserin tamamına yansıtır. Anlamın içine girdikçe ön anlamalar ya da ön yargılar revize edilerek anlamın ne olduğu anlaşılmaya, kavranılmaya çalışılır. Anlamın ne olduğu kesinleşene dek

rakip ön yargılar birbirleri ile çatışma içinde olur. Yorumlama yanlış ön yargıların daha doğru olanları ile değiştirilmesidir. Sürekli revize etme süreci anlama ve yorumlama hareketini oluşturur. Bir eseri anlamak isteyen kişi kendi ön yargılarına körü körüne bağlı kalmamalı ve eserin anlamına açık kalmalıdır. Dolayısıyla kişi, eserin anlamına göre kendi ön yargılarını revize etmelidir. Anlama sadece geleceğe yönelik değildir. O aynı zamanda oluşturulan fikirleri kontrol etmektir. Bu bağlamda ön yargı terimi olumsuz bir biçimde değil, bir durumu belirleyen tüm unsurlar nihai olarak incelenmeden önce verilen bir yargı olarak nitelendirilmelidir. Dolayısıyla ön yargı yanlış bir yargı anlamına gelmemektedir. Hermeneutik, sanatın tüm alanlarını ve karmaşık sorunlarını kucaklayacak kadar kapsayıcı bir anlamda değerlendirilirse, sadece edebi metinler değil, her sanat eseri anlaşılmayı bekleyen metinler gibi düşünülmelidir. Böyle bir tutum hermeneutiğe estetiği de kapsayacak kadar geniş bir ölçüde alan sunar. Zaten anlama sadece metne dair değil, sanat ve diğer tüm ifade biçimlerine dair bir eylemdir. Estetik objeyle yüzleşen bilince dair çözümlemelerde estetik süje, estetik objeyi kendi dünyasına ait bir soyutlamaya tabi tutar. Hermeneutiğin bu soyutlamayla ilişkisi incelendiğinde Schleiermacher ve Hegel'in iki farklı yol önerdiği görülür. Her ikisinin yolunun da başlangıç noktası aynıdır fakat hermeneutik süreci farklı şekillerde işletirler. Schleiermacher sanat eserlerinin orijinal dünyalarından koparıldığı düşüncesi ile yola çıkarak yazarın orijinal üretim sürecini yeniden inşa etmeyi önerir ve sanatçının zihnindeki eseri keşfetmeyi amaçlar. Hegel de sanat eserinin orijinal dünyasından koparıldığına katılsa da onun için sanat eserini yeniden inşa etme çabası boşunadır. Dolayısıyla Hegel, kişinin sanat eserini kendi içinde yeniden temsil etmesine, yaşamasına dair bir entegrasyon önerir. Schleiermacher'ın görüşünün aksine Hegel'in görüşü estetik süje için dışsal bir keşif değildir. Hegel'in iddiası estetik süjenin kendine dair bir keşfini içerir. Bu bağlamda Hegel, Schleiermacher'ın tasarladığı anlama

sorununu daha ileri bir noktaya taşımaktadır. Yani Hegel'in kurgulamak istediği sanat eserinin geçmişte oluşturulduğu düşünce ile çağdaş dünya ve kültür arasında bir arabuluculuktur. Burada hem icracılar hem de alımlayıcılar arabuluculuk görevini üstlenir. Estetik süjeler estetik objeyi anlamaya dair girişimlerinde müzikal eserleri yeniden inşa etmeye çalışırken sahip oldukları olanak ve içinde bulundukları kültür doğrultusunda onları kendi anlam dünyalarına entegre edeceklerdir. Özneler hem kültürü oluşturur hem de onun bir parçasıdır. Bu bağlamda sanatçılar da kültürü oluşturmada rol alırken aynı zamanda kendi oluşumlarını da içinde bulundukları kültür üzerinden gerçekleştirirler. Sosyolojist bakış açısına sahip Ernst Fischer'e göre sanatçının kültürü oluşturmadaki rolü o kadar büyüktür ki, ona göre sanatçılar sadece toplumsal ilişkileri görmekle kalmamalı aynı zamanda onları diğer kişilerin de görebilmesi için açığa çıkarmalıdır. Dolayısıyla ona göre en öznel sanatçı bile toplum adına çalışmalıdır. Bu bağlamda Fischer'e göre sanatçı doğru sözlüyse çürüyen bir toplumda çürümeyi de ifşa etmelidir. Yani toplumsal görevinden kaçmayan sanatçı hem dünyanın değişebileceğini gösterir hem de değişmesine yardım eder. Sanatçı kendisindeki ve içinde bulunduğu toplumdaki çelişkileri sanat aracılığıyla aşmaya çalışır. Sanat eserleri kendilerini algılayanların kurgusal etkinlikleriyle somutluk kazanmaktadır. Karşılıklı bir estetik bildirilişimin ürünü olan estetik objeler, kendisini alımlayan kişilerin dünya görüşü ve kültürel durumuna göre o kişilerden bir yanıt alır. Bestecinin de estetik bildirilişime dahil olmasından dolayı bestecinin içinde bulunduğu ve müzikal eserin içine doğduğu kültüre dair ipuçları eseri anlamayı kolaylaştıracaktır. Lakin tek başına bu ipuçları eserin anlaşılması için yeterli değildir. Hem estetik obje hem de estetik süje kültürel bir altyapı üzerinden meydana gelmiş olsa da müzikal eserlere ya da onların tecrübesine dair çözümlemeyi eserin orijinalinin oluşturulduğu kültürün keşfine bağlamak indirgemeci bir tutumdur. Bu

bağlamda estetik obje ile estetik süje karşılıklı bildirişim içinde olduklarından estetik objeler estetik süjelerin yaşantısı üzerinden şekillenir ve onun yaşantısını şekillendirirler. Sanat eserinin tecrübesi genel bir deneyimden farklıdır. Çünkü sanat eserinin tecrübe edilmesi sürecinde deneyimlenen estetik objenin tamamlanması yönünde bir tecrübe söz konusudur. Dolayısıyla sanat eserinin tecrübesi yaşantı içerisinde diğer deneyimlerden ayrılır. Buradaki deneyim estetik süje ile sınırlı değildir, estetik obje ile de bütünleşmektedir. Yani estetik tecrübe kavramı süjenin estetik obje ile bütünleşmesine dairdir. Duyusal süreçlerde süjeler için ortak parametreler belirlenmiştir. Fakat estetik tecrübe söz konusu olduğunda ortaya mutlak bir şema koymak mümkün gözükmemektedir. Çünkü her süjenin kendi biricikliğini oluşturan deneyim ve tecrübelerinin toplamıyla şekillendirdiği bir yaşantısı vardır. Daha ileri bir boyutta aynı estetik öznenin müzikal eseri tecrübe etme biçiminin bir akış içinde devam eden yaşantısında zaman içerisinde değişebileceğini iddia etmek de mümkündür. Estetik objenin estetik süjenin yaşantısını ne kadar etkileyeceği ise onun sanat eseriyle kurduğu soru-cevap ilişkisi ile bağlantılıdır. Sanat eseri ile olan bildirişimde soru sormak bilgi edinme sürecine kılavuzluk eder. Sokrates örneğinde olduğu gibi bilmediğinin bilgisinde olan kişi sürekli olarak sorular sorarak bir sorgulama, yani düşünme sanatı gerçekleştirir. Bu bağlamda bilmek isteyen süjenin hermeneutik görevi estetik objeyle soru yoluyla diyalog kurmaktır. Sanatsal ya da felsefi metinler tüketilemez bir yapıda olduklarından her soru-cevap diyalektiğinde yeniden canlanarak anlamlarını güncellerler ve hakikatlerine dair yeni bir boyutu ifşa ederler. Soru-cevap diyalektiği estetik obje ile estetik süje arasında olabileceği gibi sanat eserinin kendi iç yapısında da gerçekleşebilir. Sanat eserinin algılanmasına dair sürecin hermeneutik çözümlemesini yaparken ortaya çıkan soru-cevap diyalektiği estetik obje ile estetik süjenin bir bildirişim içinde olduğunun kanıtıdır. Fakat cevabın bilindiği

ya da sabit formüllerle cevaba ulaşılmaya çalışılan süreçler hermeneutik süreçler olarak nitelendirilemez. Bunun nedeni hermeneutik sürecin, sanat eserini yazılı formundan dışarı çıkarmayı ve onu hayat dolu ortamına geri döndürmeyi amaçlayan bir soru-cevap süreci olmasıdır. Estetik objeler birer ifade oldukları için, onlar bir anlamda da bir sorunun cevabıdır. Aynı estetik obje zaman içerisinde süjenin farklı soruların cevaplarına ulaşmasına da yardımcı olabilir. İnsan sürekli olarak değişen dünyayı ve bilincine yansıyan olayları yenilenen bir diyalektik devrim içinde kavrayabilir. Nesnel gerçeklik dünyasındaki devrim ve değişim sonsuzdur. Dolayısıyla insanın pratik yaşamda hakikati öğrenmesinin bir sonu yoktur. Hermeneutik süreç deterministik yasalara bağlı şekilde işletilen bir süreç değildir. Çünkü insan alternatif eylem biçimleri arasında seçim yapabilme olanağına sahiptir. Örneğin doğal dil kullanımı sırasında dilin kurallarına dayalı bir sınırlılık ile bu sınırları aşmamıza izin veren serbest bir etkinliğe dair bir birliktelik vardır. Dolayısıyla dili anlamak da mekanik bir şey değil, bir sanattır. Bu bağlamda düşünüldüğünde hermeneutik daire kısır bir döngüye indirgenemez. Sanat eseri ile yüzleşen süjeler, temaşa yetileri sayesinde eseri yeniden üreterek ve yer yer benliklerini eserde kaybederek dönüşüme uğrarlar. Söz konusu değişim süreci sadece süjeyi değil, estetik objeyi de dönüştürmektedir. Esere ait parçalardan edinilen ön anlamaların bütüne yansıtılması ve bütünü dönüştürmesine dair ilişki sanat eserini sürekli olarak farklı şekillerde inşa etmeyi mümkün kılar. Hem estetik süjede hem de estetik objede meydana gelen bu değişim diyalektik bir ilişki bağlamında gerçekleşir. Eseri sürekli olarak farklı şekillerde inşa edebilme olanağından dolayı yorumlama sürecine bir nokta koymak ya da mutlak bir yorum oluşturmak olanaksızdır. Dolayısıyla anlama, kapalı bir sistemden çok, hareket içeren bir diyalog gibidir. Bu bağlamda anlam ulaşılabilecek son bir nokta değil, atmosfer gibi bir ortam ya da ışıktır. Anlam arayışı da sorgulamanın sonluluğu ile

sanat eserinin tüketilemezliği arasındaki gerilimdeki harekettir. Bu yüzden hermeneutik daire kavramındaki daire geometrideki şeklinden çok yer yer ilerleme ve gerilemeleri de içinde barındıran helezonik ya da yaya benzer bir yapıdadır. İlerleme sürecinde geriye doğru olan adımların da oluşu sürecin diyalektik bir süreç olduğunu göstermektedir.

Estetik süje söz konusu olduğunda insanı ve davranışını inceleyen psikoloji biliminden destek alınabilir. Zaten ilk başlarda estetik, psikoloji biliminin bir alt disiplini olarak konumlandırılmaktaydı. İnsana dolayısıyla estetik süjeye dair bazı temel parametreler genel olarak sabitlenebilir niteliktedir. Fakat deneyim, tecrübe, anlama ve yorum gibi kavramlar devreye girdiği andan itibaren her bireyin birbirinden farklı ve eşsiz olmasından ötürü, çeşitli farklılıklar ortaya çıkar. Yoksa bilim tarafından insanın algılamasına dair çeşitli eşik değerler bile belirlenmiştir. Algı birçoğunda benzer olmasına rağmen, anlamlandırma aşamasında farklılıklarla karşılaşılır. Bu bağlamda duyuşal süreç objektif bir zemine sahipken duyuşal süreçte farklılıklarla karşılaşılır. Müziğin ortaya çıkarken icracıya ihtiyaç duyması müzikal varlığa dair sübjektivitenin temelini oluşturur. Çünkü müziğin kendisini ifşa etmesine aracı olan icracı, aynı zamanda bir estetik süjedir. Estetik süje de yapısından ötürü objeye nazaran değışime daha yatkın bir yapıdadır. Fakat onun değışime açık yapısı, yine onun herhangi bir objektif zemini olmadığını göstermez. Buradaki objektif zemini kuran, bilim tarafından belirlenmiş duyuşal sürece dair eşik değerler ve duyu verileri olarak nitelendirdiğimiz şeylerin objektif bir biçimde ölçülebilir olmasıdır. Dolayısıyla algılama objektif zeminleri olmasına rağmen, bir üst basamağa çıkıldığında sübjektif bir eylemdir. Neyin, nasıl ve hangi niyetle algılanacağı estetik süjenin bilinçli tercihine bağlıdır. Estetik süjenin söz konusu bilinçli tercihinin nasıl olduğu, ya da bu tercihin nasıl olursa sanat eserinin sunduğu hakikate ulaşmanın daha mümkün

olacağına dair farklı yaklaşımlar vardır. Fakat bu konuda hangi yaklaşım doğru kabul edilirse edilsin, estetik obje olarak müzikal eserle, onu algılayan bilincin, yani estetik süjenin kurduğu diyalogda yaşayan bir soru-cevap diyalektiği mevcuttur.

II.KISIM: MÜZİKAL VARLIĞIN ÇÖZÜMLENMESİ

3. MÜZİKAL VARLIĞIN ÇÖZÜMLENMESİNE GİRİŞ: MÜZİĞİ ALGILAMA VE YORUMLAMAYA DAİR

3.1 Yönteme Dair

Müzikte biçimciliğin kurucularından biri olan Eduard Hanslick ile başlayan bu araştırma süreci, sübjektivist görüşleri de inceleyerek estetiğin temel kavramları üzerinden müzik varlığının diyalektik yapısını ifşa etmeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla araştırmanın başında Hanslick'e müracaat edilmesi özel bir gaye barındırmamaktadır. Hanslick'e başvurmanın nedeni Hanslick'in müzik estetiği üzerindeki tartışmalarda o güne kadar müziğe obje merkezli bakan ilk düşünür olmasıdır. Önce müziğin ne olduğunu genel olarak öğrenmek için Hanslick'e bakıldı. Sonra Hanslick'in çizgisinden ayrılıp başka hususlara değinildi. Buradaki araştırmanın sebebi müzik estetiğinin kuruluş sürecinin araştırılması ve müziğin algılanışının felsefi olarak bir çözümlemesinin yapılmasıdır. Araştırmaya zemin oluşturması açısından özellikle müziğin objesine dair hususlarda Hanslick, Hartmann, Ingarden gibi ve başka isimlerden yardım alınmış olabilir. Lakin bu isimler araştırmada merkezi bir konum teşkil etmemektedir. Benzer bir şekilde bu çalışmada müzik hermeneutik üzerinden ele alınırken kullanılan hermeneutik görüş herhangi bir filozofun hermeneutik

görüşü ile sınırlandırılmamış, hermeneutik yaklaşım tek bir filozofa indirgenmemiştir. Yani hermeneutik konusunda da bütüncül bir yaklaşım oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda sanat eserinin ya da müziğin çözümlemesinde kullanılan hermeneutik tutum romantik, tarihsel, fenomenolojik ya da felsefi hermeneutik gibi tek bir bakış açısına sahip değildir. Dolayısıyla hermeneutiğe dair hususlarda da Schleiermacher, Hegel, Dilthey, Heidegger, Gadamer, Ricoeur gibi isimlerin, elinizdeki bu çalışmaya destek olabileceği düşünülen görüşlerine başvurulmuştur. Söz konusu isimler ve hermeneutik, bu araştırma için amaç değil, sadece birer araçtır. Sadece müziğin objesi üzerine düşünerek de çeşitli felsefi araştırmalar yapılabilir. Hatta bunun ilk örneklerinden birini yukarıda kendisinden destek alınan filozof Eduard Hanslick yapmıştır. Ya da tek bir hermeneutik görüşle de müzik incelenebilir. Bu hususta örnek olarak, soruşturmasına sanat tecrübesinden başlayan Gadamer gösterilebilir. Ayrıca bu araştırmanın ulaştığı konulardan birisi olan müziğin algılanma süreci, doğa bilimlerinin yöntemleri ile de araştırılabilirdi. Bu aşamada Ayhan Zeren'in *Müzik Fiziği*²⁶¹ adlı kitabı doğa bilimlerinin klasik yöntemleri ile müziği ele almakta, hatta kitabın son bölümünün adı, müziğin algılanması olup, doğa bilimsel yöntemlerle müziğin algılanmasını açıklamaktadır. Bu noktada gelebilecek eleştirilerden birine cevap vermek gerekirse: Tezde özne, nesne, objektif, sübjektif gibi kavramların kullanılması elinizdeki çalışmanın sadece klasik fizik yöntemlerini dikkate aldığını, çağdaş görüşleri yok saydığını göstermemektedir. Özellikle kuantum fiziği ve posthümanizm dikkate alındığında, özne ile nesne, iç ile dış, objektivite ile sübjektivite arasında sabit ve keskin bir

²⁶¹ Zeren, *Müzik Fiziği*.

ayrım çizgisinin olduğu açıklamalardan kaçınmak gerekiyor. Çünkü kuantum fiziği söz konusu olduğunda madde ne sabittir ve verilidir ne de çeşitli süreçlerin nihai sonucudur.²⁶² Madde üretilir. Fenomenler söz konusu olduğunda gözlemci ve gözlemlenen epistemolojik bir ayrılığa sahip değildir. Aksine onlar iç içe işleyen bir ayrılmazlık, dolaşıklık içindedir.²⁶³ Dolayısıyla bu çalışmada kullanılan özne ile nesne kavramları keskin bir sınırlandırmayı ifade etmemektedir. Söz konusu kavramların kullanılma amacı anlamayı kolaylaştırmaktır. Zaten bu çalışmanın iddiası müzik sanatı bakımından hem estetik süjeyi hem de estetik objeyi dinamik bir yapıda tanımlamaktadır.

Fizik söz konusu olduğunda durum böyle özetlenebilir. Çünkü estetik bir fenomen olarak müzik ele alındığında müziğin algılanması gibi bir süreci, estetik objeye ya da estetik süjeye dayanan metotlara ya da görüşlere göre açıklamaya çalışmak tek yanlı bir tutum olacaktır. Bilgiye dair yapılacak araştırma özne ya da nesne ile sınırlı kalmamalıdır. Oktay Taftalı'nın konuya dair açıklaması şöyledir:



Öncelikle biz, bilgi nedir? sorusuyla, epistemolojinin kurulmasına yol açan, bu temel ve ilk soru ile işe başlarsak: en klasik ve genel tanımıyla “bilgi: özne ile nesne arasındaki ilgidir”. Bilgi fenomeninin oluşması için, bilen bir özne ile bilinebilirlik konumunda bir nesneye gereksinim vardır. Bilinebilirlik konumu öncelikle, empirik olarak duyular aracılığıyla algılanabilir olmayı yani zaman ve mekân içerisinde “bir varolan olarak (real ya da irreal) varolmayı gerektirir. İşte bu varolana ilgisini yönelten özne

²⁶² **İzleme Önerisi:** Refik Anadol - Quantum Memories. Refik Anadol'un yapay zekâ aracılığıyla yaklaşık 200 milyon doğa ve manzara görüntüsünü işleyerek paralel bir dünyanın olasılığını keşfetmek için kuantum hesaplama araştırma verilerini ve algoritmalarını kullanan bu çalışması kuantum fiziğindeki Çoklu Dünyalar Yorumu'ndan hem ilham almaktadır hem de onun bir temsilidir. İlgili çalışmaya sayfadaki karekodu okutarak gidebilirsiniz. <https://refikanadol.com/works/quantummemoies/> (Erişim 21 Ocak 2024).

²⁶³ Karen Michelle Barad, *Meeting the Universe Halfway, Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham, N.C.: Duke University Press; Chesham: Combined Academic [distributor], 2007), 136-140.

empirik olarak onu algılamaya başladığı andan itibaren bilginin oluşum süreci başlamış demektir.²⁶⁴

Estetik söz konusu olduğunda da etkileşimin her iki ucu da düşünülmelidir. İsmail Tunalı bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Her estetik olay, bir süje-obje bağıllığına dayanır. Bir yanda estetik kaliteleri ile bir estetik obje, öte yanda bu objeye bütün psişik akları ile yönelmiş, onu estetik olarak algılayan, ondan zevk alan bir süje bulunur. Estetik olay, bunlar arasındaki relation'da ortaya çıkar ve bilgi olayı ile bu bakımdan büyük bir yakınlık gösterir. Bu yakınlık, onların çözümleri bakımından da görünür. Hatta diyebiliriz ki, onların o r t a k bir problem kaderi vardır.²⁶⁵

Bu bağlamda eğer elinizdeki çalışmada müziğin algılanma sürecine dair çözümleme estetik disiplininin çatısı altında yapılıyor ise, doğal olarak hem estetik obje hem de estetik süjeye temas etmelidir. Bu fikir estetik objeyi ya da estetik süjeyi merkeze alan düşünce ya da çalışmaları azımsamamaktadır. Dikkat çekilen nokta, estetik söz konusu olduğunda ontolojik bir çözümlemeye, değinilen obje-süje bağıllığının önemine dairdir. Yoksa estetik ya da başka disiplinler altında yapılan müziğe dair çalışmalar da alana katkı sağlayabilir. Fakat estetiğe dair yapılan ontolojik bir araştırmada estetik obje ya da süjeden birine değinmemek eksik bir tutum olacaktır. Burada dikkatimizi çeken bir diğer husus: bir sanat türü olarak müziğin diğer kimi sanatlara göre -teknolojik imkanlar dışarıda bırakılırsa- varoluş bakımından bir farkı olduğudur. Müzik, var olabilmek, potansiyelini açığa çıkarabilmek için bir icracıya, yorumcuya ihtiyaç duymaktadır. Yani müzik zaman ve mekânda kendini var edebilmek için diğer kimi sanat türlerinden farklı olarak, bir icracıya ihtiyaç duyar. Örneğin resim söz konusu olduğunda ressam tablosunu bitirdikten sonra, estetik özne doğrudan tablo ile temasa geçebilir. Fakat müzik söz konusu olduğunda besteleme sürecinin bitirilmesi, estetik

²⁶⁴ Taftalı, *Medya Çağında Düşünce*, 84.

²⁶⁵ Tunalı, "İntegral Bir Estetik Olarak Ontolojik Estetik", 155.

öznenin müzikal çalışma ile temasa geçmesi için yeterli değildir. Müzik var olabilmek için icracıya ihtiyaç duyması bakımından resim, edebiyat, mimari ve heykel gibi diğer sanat türlerinden farklılaşmaktadır. Burada kendisi de bir estetik özne olmasına rağmen icracıya ihtiyaç duyulmaktadır. Başka bir sanat türü olan tiyatronun da benzer bir kadere sahip olduğundan bahsedilebilir.

3.2 Müzikal Anlam ve Biçim İlgisi

Biçim kavramı 19. yüzyıla kadar sanat yapıtlarındaki mantıksallığın ya da daha geniş anlamda tutarlılığın özü olarak düşünülmüştür. Fakat Adorno'ya göre kurguladığı biçimlerinin titizliği ile herkesten çok övülen besteci Mozart, nispeten kopuk veya karşıt unsurları yan yana getirerek biçim kavramının kendisiyle ustaca oynamaktadır.²⁶⁶ Biçimci inanışa göre mutlak müzik anlamsal ya da temsili içeriğe sahip değildir. Yani o herhangi bir şey ile ilgili değildir. Hiçbir teoriyi temsil etmez, hiçbir argüman sunmaz ve hiçbir felsefeyi benimsemez. Onlara göre müzik “saf” ses yapısıdır. O halde formalizm, müziğin temsili ya da semantik içeriği olmadığı görüşüdür. Müzik bir ses yapısıdır. Ancak yalnızca biçimiyle değil, müzikal açıdan da ilgi çekici olan bir yapıdır. Dolayısıyla biçimciliğe göre, müzikal olarak müzik eserinin tüm “duyusal” özellikleri ile ilgileniriz. Müzikal eserin biçimi ise bunlardan biri, belki de en önemlisidir. Dinlediğimiz müziğin hoşumuza giden biçimsel ve duyumsal özellikleri olduğunu kimse inkâr etmez. Müziğin yapısal ve duyusal özelliklerinin ötesinde temsili veya anlamsal özelliklere sahip olduğuna inansanız bile, tıpkı temsili resimlerin formları ve renkleri gibi yapısal ve duyumsal özelliklerinden de zevk alındığına inanmak gerekir. Fakat bununla birlikte, müzikal eserler anlatılan veya tasvir edilen kurgusal olaylar olmayıp saf, anlamsız ses olayları olsa da onları algılayıp onlardan zevk almamız, kurgusal olayları anlamamız ve onlardan zevk almamızla bazı ortak özellikleri paylaşmaktadır. Süje asla pasif bir seyirci, dinleyici değildir.²⁶⁷ Çünkü

²⁶⁶ Adorno, *Aesthetic Theory*, 140–141.

²⁶⁷ Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 67–70.

her estetik olay bir obje-süje bağıllığına dayanmaktadır. Bu bağlamda herhangi bir estetik olayda süjeyi pasif bir biçimde konumlandırmak ya da bağlam dışında tutmak sorunun yarısını dışarda bırakmak anlamına gelir. Hermeneutiği teknik bir disiplin olarak tanımlayan Schleiermacher'e göre bile, yorumlama eğer sanat eseri hakkında yapılıyorsa, subjektif bir boyuta da sahiptir. Bir ifade biçimi olarak nitelendirilebilecek konuşma eylemi, objektif bir konuşma bağlamının bir parçası olsa da subjektif bir eylemdir. Söz konusu subjektif konuşma kendinden önce var olan dil ile yaşar, onu geliştirir ve zenginleştirir.²⁶⁸ Bu durum müziğe şöyle tatbik edilebilir. Objektif yapı olarak nitelendirilebilecek müzikal eserin yazılı formu, kendini ifade edebilmek, konuşmak için bir icracıya ihtiyaç duymaktadır. İşte bu aşamada sübjektivite ortaya çıkar. Müzikal eser alımlayıcıları için de farklı koşullarda farklı tarzlarda konuşabileceği için sübjektif bir boyuta sahiptir. Söz konusu farklı konuşma tarzlarının ortaya çıkışı, müzikal eserin kendini ifşa tarzı ile, icracı ile ya da dinleyici ile bağlantılı olabilir. Bu iddianın olanakları daha da detaylandırılabilir. Fakat şu aşamada aranan bu değildir. Burada dikkat çekilmek istenen müzikal eserin farklı tarzlarda dile gelme, konuşma imkânı müzikal eserin anlam sferini her dile gelişinde, her konuşmasında daha da genişletip geliştirebilmesine dair bir olanak sunduğudur. Müzikal eser her konuşmasında hem kendi varoluşunu ifşa eder hem de bu varoluşunu derleyip toparlayarak eksikliklerini giderir ve anlam sferini genişletir. Öteki türlü, yorumlamanın subjektif yapısı dışarıda bırakıldığında müzikal eserin anlam sferi de sabit bir nokta ya da çerçeve ile sınırlandırılmış olur.

Sözlü müzik, bir anlatısı olması bakımından temsil kuramıyla örtüşmektedir. Ancak enstrümantal müziğin ayrıntılı biçimleri ele alındığında temsil teorilerine karşı bir pozisyonda olduğu

²⁶⁸ Abdurrahman Aliy, *Teolog Filozof Schleiermacher: Yaşamı, Eserleri, Felsefesi* (Ankara: Elis Yayınları, 2011), 132-133.

görülmektedir. Çünkü enstrümantal müzik, örneğin bir senfoni ya da bir yaylı quartet ele alındığında bunların neyi temsil ettiğine dair çeşitli sorunlar ortaya çıkabilir. Dolayısıyla temsil uzak bir ihtimal gibi düşünülebilir. Fakat Schopenhauer, modası geçmiş bir alternatif olarak düşünülen temsil kavramı üzerinde durmuştu. Haydn, Mozart ve Beethoven çağında, müziğin temsil edeceği “yeni” bir şey bularak, temsil bakımından müzik kavramının daha akla yatkın bir hale gelmesini sağladı.²⁶⁹ Genel kanaatin aksine, Schopenhauer’a göre, güzel sanatlar fenomenal dünyayı, yani bize dış duyarlar tarafından verilen dünyayı değil, daha çok “Platonik idealar”ı temsil eder.²⁷⁰ Schopenhauer müziği diğer güzel sanatlardan farklı bir konuma yerleştirmiştir. Ona göre müzik ve felsefe aynı şeyi ifade eder. Çünkü müzik de felsefe de Schopenhauer için fenomenin gerçek veya içsel doğasını dile getirir.²⁷¹ Schopenhauer müzikle ilgili görüşlerini şöyle anlatıyor:

Müzik bütün diğer güzel sanatlardan tamamen ayrı durmaktadır. Müzikte idrak ettiğimiz, dünyanın özüne dair herhangi bir ideanın kopyası ya da tekrarı değildir. Bununla birlikte müzik, insanın en içlerine çok güçlü etkisi olan muazzam ve son derece şahane bir sanattır ve müzik, apaçıklığı algısal dünyanın kendisini bile aşan tamamen evrensel bir dil olarak, derinden ve mükemmel şekilde anlaşılır. Leibniz müzik için *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi* tanımını yapmıştır. Fakat, her ne kadar Leibniz müziğin yalnızca dolaysız ve dış anlamı, yani müziğin dış kabuğu söz konusu olduğu sürece tamamen haklı olsa da çok daha fazlası bu sanatta bulunabilir. Eğer müzik, bu tanımın ötesinde bir şey olmasaydı, o zaman sunduğu tatmin de bir hesap yaparken doğru sonuca ulaştığımız zamanki tatmine benzer olup özümüzün en derinliklerinin dile gelişini gördüğümüz içsel neşe olmazdı. Dolayısıyla bize göre müziğin estetik etkisi göz önüne alınırken ona dünyanın ve bizlerin en derinine işaret eden daha öz ve ciddi bir anlam atfedilmelidir.²⁷²

²⁶⁹ Peter Kivy, *Antithetical Arts, On the Ancient Quarrel Between Literature and Music* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 184.

²⁷⁰ Kivy, *Antithetical Arts*, 185.

²⁷¹ Abdullah Onur Aktaş, *Schopenhauer's Philosophy of Music and The Possibility of Self-Transformation Through Aesthetic Understanding of the World* (Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2013), 66.

²⁷² Schopenhauer, *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*, 387.

Anlaşıyor ki, müzik Schopenhauer için diğer güzel sanatlardan ayrıcalıklı bir konumdadır. Senail Özkan, Schopenhauer'ın müziğe dair görüşlerini şöyle yorumluyor:

Ona göre müzik, en derin, en etkileyici ve en gerçek dildir. Hatta şunu cesaretle söyleyebiliriz ki filozofun, müzik estetiği ve felsefesi hakkında kaleme aldığı düşünceler onun felsefesinin özü ve özetidir. Schopenhauer varoluşun yükünü taşıyan irâde ile mûsikî arasında bir benzerlik, hattâ daha derinlere inildikte bir aynılık olduğunu savunur. Ona göre mûsikî varlığın görüntüsü, taklidi, terkibi ve dolaylı yollardan tasviri değil, bizzat doğrudan doğruya kendisidir; mûsikî varlığın özüdür.²⁷³

20. yüzyıl Türk Edebiyatı şair ve yazarlarından müziği önemseyip eserlerinde işleyen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın müziğe dair görüşleri de Schopenhauer'un görüşleri ile örtüşmektedir. Tanpınar'a göre en yüksek ruhanî zevk olan müzik, medeniyetimizin bütünüdür.²⁷⁴ Dolayısıyla biçimciliğin, karşısında durduğu temsil teorisi kabul edilse bile, müzikal eserlerin anlam sferlerini ifşa etmek için klasik temsil teorileri dahi sınırlayıcı bir etkiye sahiptir. Müzik nesnesini doğadan almaması ve sanat türleri içerisinde en soyutlardan biri olması bakımından, temsil teorisinin sınırlarını da genişletmektedir. Schopenhauer'ın göstermeye çalıştığı şey budur.

19. yüzyılın başlarında Alman felsefesinin görece belirsiz bir dalı olarak başlayan, 20. yüzyıl edebiyat eleştirisi ile bağlantılı biçimde giderek daha fazla önem kazanan hermeneutik hem yorumlama kuramı hem de "anlama sanatı" olarak tanımlanmaktadır. Hermeneutik, kurucusu Friedrich Schleiermacher tarafından tasarlandığı şekliyle metne dayalı bir disiplindi. Yani müzik ile alakasızdı. Lakin tam anlamıyla üzerinde uzlaşılmamış olsa da müzikal eserleri metin statüsünde değerlendiren

²⁷³ Senail Özkan, *Schopenhauer* (İstanbul: Ötüken, 2006), 253.

²⁷⁴ Nurettin Albayrak, *Tanpınar'ın Türküsü, Tanpınar'dan Anadolu'nun Yazılmamış Romanlarına* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2016), 35-37.

görüşler de mevcuttur. Burada uzlaşa olmamasının başlangıç noktası müzikal metinlerin müzikal formdan kelimelere tercüme edilememesidir. Bu bağlamda kelimelerin anlamı anlamında müziğin bir anlamı yoktur.²⁷⁵ Bu durumun bir eksiklik olarak değerlendirilebilmesi gibi, bir avantaj ya da potansiyel olarak değerlendirilmesi de mümkündür. Aynı durum müzik ve temsil teorisi arasındaki ilişki için de geçerlidir. Dolayısıyla müziğin temsil gücünü Schopenhauer'ın yaptığı gibi klasik temsil teorisinden farklı bir yere taşımak çeşitli avantajlara yol açabilir. Müzik tarihine bakıldığında, müzik kavramına ve müzik alanına sürekli bir tanımlama girişimi olduğu görülmektedir. Bu konudaki hareket ettirici nedenin, var olan düzendeki üst kademelere dair belirli müzikal uygulamaların daha saygın ve medeni olduğuna dair ikna etme çabası olduğu söylenebilir. Belirli bir müzik biçimine saygınlık tahsis etmek için, bu tür müziğin müzik olarak neleri kapsadığı açıkça belirtilmelidir. Bu konudaki tartışma günümüzde de aynı yoğunlukta devam ediyor.²⁷⁶ Sanata dair yapılan her tanım onun yeni bir özelliğini ortaya çıkarır fakat buna rağmen sanat, uzun süre bir kalıba ya da tanıma bağlı kalamaz. Husserl gibi, kapalı sisteme dayanan felsefelerin bunalıma girdiğini düşünen İtalyan düşünür Antonio Banfi'nin sanatı tanımlama, kalıplara sığdırma konusundaki düşüncelerini Bedrettin Cömert şöyle aktarmaktadır:

Bu nedenle sanatı tanımlamak boştur, çünkü sanat, özelliği uyarında, tanımı reddeder, çünkü sanat hiçbir zaman uzun süre bir tanım kalıbına bağlı kalamaz. Sanat, yalnızca yapılır. O, ancak yapıldıktan sonra bir şeydir. "Sanat nedir?" sorusu Galilei öncesi bir sorudur. Bu soruyu yanıtlamaya yeltenmek, sanatçılar ve eleştirmenler karşısında kural koyucu bir tavır takınmak olur. Bu da, sanatın yaşantısına saygısızlık demektir.²⁷⁷

²⁷⁵ Lawrence Kramer, *Musical Meaning, Toward a Critical History* (Berkeley: Univ. of California Press, 2002), 11-12.

²⁷⁶ Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 70.

²⁷⁷ Cömert, *Croce'nin Estetiği*, 14.

Müzikal yapıları tanımlamaya çalışmak boş bir çaba değildir. Fakat müziğe dair araştırmaların sadece onların yapısına dair çözümlemeler olarak kalması yetersiz bir yaklaşım olarak görülebilir. Çünkü müzikal seslendirmelerin işitsel sonuçlarının neden estetik süreyi etkilediği de üzerine çalışılabilecek bir sorudur. Bu sorunun cevabının bir kısmı müziğin ifade gücünde, yani onun objektif yapısında ve bu yapının duygu yaşamıyla olan ilişkisinde yatmaktadır.²⁷⁸ Müzik gerçekten de kendi biçimsel yapısı olmadan var olamaz.²⁷⁹ Hatta müziğin biçimsel yapısına dair onun “kültürel olarak kabul edilen ses modelleri” olduğunu söylemek makul bir tanım oluşturmada anahtar unsur olarak kullanılabilir. Fakat burada bile, bir var olan olarak müziğin dinamik yapısı ortaya çıkmaktadır. Çünkü kültürün kendisi ve kültürel yapılar canlı varlıklardır.

²⁷⁸ Peter Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell philosophy guides (Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 2004), 255.

²⁷⁹ Tomoo Thomas Oda, *Many Spheres of Music: Hermeneutic Interpretation of Musical Signification* (Coventry, Birleşik Krallık: Warwick Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2006), 150.

3.3 Müzikte Her Anlamanın Bir Tür Yorumlama Olması

Bir sanat türü olarak müziği her ele alışımızda, müziğin kendini açığa çıkarabilmesi, zaman ve mekânda dinamik bir biçimde var olabilmesi için icracıya ihtiyaç duymasına değinmek zorunda kalıyoruz. Böylece müziğin subjektif yapısı daha ilk aşamada kendisini gösteriyor. Çünkü müzikal eseri seslendirmek isteyen her bir icracı, esere kendi tininden bir şeyler katarak icra faaliyetini gerçekleştirir. Yani müzik kendini her ortaya çıkarmasında, her dile gelişinde bir yorum olarak ortaya çıkar. Fakat müziğin subjektif yapısı sadece bu basamakla sınırlı değildir. İcra basamağında icracının içinde bulunduğu pozisyon tamamen objektif bir zemine oturtulsa bile yine de subjektif yapıdan söz etmek mümkündür. Müzikal eserlere dair her anlama, özünde bir yorumlamadır ve her yorumlama da objektif temellere sahip olsa da içinde sübjektiviteyi barındırır. Çünkü anlama tüm parametreleri sabitlenebilecek bir mekanik süreç değildir. Süje icra basamağında dışarıda bırakılsa dahi, algılama aşamasında söz konusudur. Hermeneutik görüş tarafından da desteklenen bu iddia önceki bölümlerde süjeyi anlamaya dair bir soruşturma irdelenmişti. Hem anlama süreci hem de anlama sürecinin öznesi olan insan sabit mekanizmalarla açıklanamaz. Burhanettin Tatar'ın bu konuya dair yorumu şöyledir:

Hermenötik kısaca anlama sanatı olarak tanımlanmaktadır. Burada anlamanın bir yöntem ya da usul değil, sanat olarak ele alınmasının sebebi, anlamanın genelleştirilebilecek bazı boyutlarına rağmen temelde her akıllı insanın içinde bulunduğu zaman-mekân dilimi içinde gerçekleştirdiği özel bir durum olarak kalmasıdır. Akıllı her insanın kendisi için gerçekleştirmek durumunda kaldığı orijinal bir eylem olduğu için anlama, bütün süreçleri kontrol eden bir mekanizmaya dayalı olarak başkalarına öğretilecek bir husus değildir. Bu sebeple anlama, her akıllı insanın kendi hayatını

anlamlandırarak biçimlendirme hedefi doğrultusunda gerçekleştirmekte olduğu bir sanattır.²⁸⁰

Yani her anlama süjenin kendi hayatını anlamasına ve biçimlendirmesine yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla her alımlayıcının alımlama süreci fizik kanunları ile açıklansa bile onun alımlama sürecinin psişik boyutu da göz ardı edilmemelidir. Çünkü her anlama süje için onun yaşantısıyla bağıntılı bir biçimde şekillenen yeniden üretimdir. Dilthey bu durumu şöyle açıklamıştır:

Her anlama bir yeniden üretimdir. Ve yeniden üretme ve anlama sürecini aydınlatmak için *iç deneyimden*, kişiye özel durumların *yaşantısından* yola çıkmak zorundayız. Ve açıktır ki şurada burada, parça parça yaşadığımız hallerin içsel bağlamı, hatta iç deneylerin birbiri içine geçmişlikleri yaşantıda ortaya çıkar. Kişiye özel bir halin yaşantısı ile diğer kişi ve halin yeniden üretiminin yaşantısı, sürecin çekirdeğinde artık türdeşirler. Yaşamın gerçekleşmiş, idrak edilmiş her ânında psişik güçlerimizin tümü faal haldedir, öyle ki, yaşanan an geçmişten ve gelecekte, zaten güçlerimizin tümünün faal halde olduğu an olmasıyla ayrılır. Buna karşılık geçmiş ve gelecek sadece, başka psişik eğilimlerin ve heyecanların, dolaylı olarak yaşanan ânın kendi içinde, yaşantıda geride kalmış şeyler olarak muhafaza edildiği ve ileriye projekte edildiği tasarımsal şeylerdir. Ve bu yaşantı hali, muhakkak ki, bir yüklem bir özneye bağlı olması gibi, bizim kişiliğimize/kişiselliğimize bağlıdır. Bu hal daima, belli belirsiz de olsa, içinde bulunduğumuz yaşama ortamına bağlıdır ve aynı ortam içerisinde yerini bulur. Yaşantının bu karakteristiği, diğer kişilerin hallerinden ve tavırlarından onların yaşantılarını yeniden kendimizde üretme sırasında tekrarlanır.²⁸¹

Dolayısıyla her anlama süjenin yaşantısıyla, kişiliğiyle bağlantılı ve kişiseldir. Bu durumu açıklamak için temel estetik kuramlarından çeşitli örnekler verilebilir. Söz gelimi Baumgarten'ın temel tezi veri olarak alınabilir. Baumgarten'ın estetiğe dair teorisinin ilk maddesi Latince aslından Berk Özcangiller tarafından şöyle çevrilmiştir:

²⁸⁰ Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, 7.

²⁸¹ Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, 38–39.

Estetik (özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi bilimi, güzel olarak / üzerine düşünme sanatı, akıl yürütme benzeri bir sanat olarak) duyusal bilmenin bilimidir.²⁸²

Buradan anlaşılacağı üzere estetik, Baumgarten'a referansla duyular bilgisi bilimi olarak ele alınabilir. Eğer duyum söz konusuysa, felsefe tarihine bakıldığında Hume'un duyum kavramını bilginin orijinal ve temel taşıyıcısı olarak anladığını söylemek mümkündür. Ona göre varlıkla olan ilgimiz duyular üzerinden meydana getirilir. Algıdan ya da tasavvurdan tamamen başka olan duyum, daha öncelikli ve ruhsal yaşam için daha temeldir. Fakat Hume'un kastettiği anlamda duyum bugün kullanılan anlamdan farklıdır. Onun kastettiği sadece dış duyum değildir. Hoş, nahos ve istek gibi yalın bilinç durumları da dış duyu verileri olmasalar bile duyumun içine girerler. Dolayısıyla duyum sadece dış duyu verisi değildir. O aynı zamanda iç duyu içeriği anlamına da gelir. Psikolojist bir bilgi anlayışını temellendiren Hume, farklı bilgi kuramlarına kılavuzluk eder. Ernst Mach'ın bilgi kuramı da bunlardan biridir. Gerçi Mach, ilk felsefi çalışmalarını yaptığı esnada Hume'u tanımadığını ama kendi görüşünün Hume'un temel görüşünden pek farklı olmadığını söylemektedir.²⁸³

Bu bağlamda empirist ve duyumcu bilim anlayışı söz konusu olduğunda hem fiziğe hem de psikolojiye hâkim olup duyularını ön plana çıkaran Ernst Mach'a göre "ben" in ne olduğunu açıklamak, Mach'ın her iki taraftan da meseleyi irdelemiş olmasından dolayı tezimiz açısından işlevsel olabilir. Mach'a göre ben iki tabakadan meydana gelir. İlk olarak dar anlamda ben, direkt olarak duyulara dayalı olan bendir. Diğer ben ise söz konusu duyuların çeşitli karışımlarından meydana gelen, geniş anlamda bendir. Geniş anlamda benin sahip olduğu bütünlük psikik yaşamı da içine almaktadır. Dolayısıyla dar anlamda ben, basit duyuların meydana getirdiği bir alt tabakadır. Geniş anlamda ben, bu

²⁸² Gamze Keskin (ed.), *Estetik Üzerine Yazılar* (İstanbul: Alfa, 2019), 11.

²⁸³ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 15–17.

tabakanın üzerine inşa edilir. Duyu organları da ruhun bir kısmıdır; elde ettikleri verileri bilince verirler ve psişik yaşama dair bir kısım etkinliği sağlarlar. Dar anlamdaki ben, bütün ruhsal yaşamın tek taşıyıcısı olsa da bütün ruhsal yaşam ondan ibaret değildir. Temel ruhsal yaşamın üzerinde yüksek çeşitten bir ruhsal tabaka daha vardır. Söz konusu yüksek ruhsal tabaka soyut düşüncelerin ve tasavvurların oluşturduğu bir tabakadır. Bu iki tabaka öz bakımından birbirlerinden ayrılmazlar. Onlar homojen bir yapıya sahiptir. Sadece yapı bakımından birbirlerinden farklıdır.²⁸⁴ Yani süjeler duyular bakımından ölçülebilir, objektif temellere sahip olsalar da onların bu temel üzerinde yükselen psişik bir yaşantısı vardır. Bu noktada duyudan duyguya geçmek mümkün olabilir. Böyle bir durumda yorumlamanın algıda mı, ya da ifadede mi, yoksa her ikisinde mi baş gösterdiği sorulabilir. Hepimiz aynı algılayıp, aynı şeyi algılayıp farklı mı ifade ediyoruz, yoksa hepimiz farklı şey algıladığımız için mi farklı ifade ediyoruz ve ortaya yorum çıkıyor, bu aşamada sorulabilecek bir felsefi sorudur. Beri yanda müziğin algılanma süreci fizik vasıtası ile de çözümlenebilir. Böyle bir yaklaşımda yani doğa bilimlerinin merkeze alındığı bir pozisyonda, aynı algıladığımız fakat bu aynı algıladığımız şeyi farklı ifade ettiğimiz söylenebilir. Lakin sosyal bilimlerin merkeze alındığı bir pozisyonda kültürün ve yaşantının algıya etki edeceği iddia edilebileceği için, farklı süjeler olarak aynı şeyi algılamamıza rağmen aynı nesneyi farklı şekillerde algıladığımız ileri sürülebilir. Daha ileri bir aşamada aynı süjenin aynı nesneyi farklı zaman ya da mekânlarda farklı şekillerde algıladığı da söylenebilir. Çünkü süreç içerisinde süje değişime uğrayabilir, estetik obje ile kuracağı diyalogdaki beklentisi değişebilir. Bu bağlamda estetik obje ile estetik süje arasındaki soru-cevap ilişkisi kurucu bir unsurdur. Sanat eserinin tamamlanmasında onu algılayan bir

²⁸⁴ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 24.

estetik süje olması şarttır. Bu aşamada algılayan süjenin önemi ortaya çıkmakta, sanat eserinin tamamlanmasını onu algılayan süje sağlamaktadır. Fakat farklı süjelerin sanat eserine katkısı da farklı olacaktır. Dolayısıyla eser her yeni açığa çıkmada farklı şekilde tamamlanacaktır. Lakin bu bir problem değildir. Aynı sanat eserinin farklı somutlaştırılmalarında çeşitli farklılıklar olabilir. Hatta aynı süjenin aynı sanat eserini farklı zamanlarda algılamasında da farklılıklarla karşılaşmak mümkündür.²⁸⁵ Çünkü hem estetik obje hem de estetik süje canlı birer varlıktır ve anbean değişmektedir. Dolayısıyla kurulan ilgide de ortaya çıkan somutlaştırmada da farklılık söz konusu olabilir. Sanat eserini kapalı bir sistem olarak düşünmek, onun dinamik yapısını ortadan kaldırmakla beraber, aynı zamanda yorum olanağını, yorum zenginliğini de ortadan kaldırmaktır. Çünkü bu durumda sanat eserini algılamak isteyen estetik süje basit bir tekrarlayıcı niteliğinde olacaktır. Estetik süjenin böyle yaratıcılıktan yoksun olduğu bir senaryoda estetik süje edilgin bir varlık olacaktır. Fakat estetik süje edilgin bir varlık değildir. O sanat eseri ile yüzleşmesinde, onu algılamasında etkin bir pozisyonadadır. Estetik süjenin sanat eseri ile yüzleşmesi belli bir bireysel perspektif çerçevesinde gerçekleşir. Kişinin kendi benliğinden kopabilmesi mümkün olmadığı için, sanat eserini algılayan estetik süjelerin sanat eserini tam anlamıyla yaratıcısının onu oluşturduğu biçimde kavraması imkansızdır. Her süje farklı perspektife sahip olduğu için süjelerin aynı sanat eseri ile kurdukları bağ da farklı olacaktır. Dolayısıyla aynı sanat eseri farklı süjeler karşısında farklı biçimler kazanacaktır. Ama tüm bu farklı biçimler aynı sanat eserine aittir. Her algılama bir yorumlamadır ve her yorumlamada sanat eseri farklı bir biçimde canlanır.²⁸⁶ Her algılama sanat eserinin anlam sferine ulaşmaya yöneliktir. Fakat bu ulaşma çabası sonu olmayan bir uğraşıdır.

²⁸⁵ Tunalı, *Estetik*, 170-171.

²⁸⁶ Tunalı, *Estetik*, 183-184.

Çünkü sanat eserleri canlı birer varlık olduklarından zaman içerisinde her farklı biçimde dile gelişleriyle anlam sferlerini genişletirler. Bu olumsuz bir duruma işaret etmez, çünkü burada aranan, doğa bilimlerindeki gibi sanat eserine dair kusursuz ya da formülleştirilebilir bir açıklama oluşturmak değildir. Zaten eğer sanat eserleri söz konusu olduğunda böyle bir açıklamaya ulaşabilmek mümkün olsaydı, bu sanat eserlerinin tüketilebilir objeler olmasına neden olurdu. Dolayısıyla sanat eserine yönelen, onunla yüzleşmek isteyen bilinç için her algılama bir tür başarılı ya da başarısız anlama girişimidir. Söz konusu anlama girişimi ise, süjenin bireyselliği perspektifinde gerçekleşen birer yorumlamadır.

Üçüncü Bölümün Özeti

Bu araştırmada kendisine başvuru alan isimler araştırma için bir amaç değil araçtır. Dolayısıyla araştırma için merkezi bir konum teşkil etmemektedir. Yine aynı şekilde sıklıkla başvuru alan klasik fizik kavramları tezin güncel bilimi dikkate almadığı anlamına gelmemektedir. Bu kavramların kullanım amacı anlamayı kolaylaştırmaktır. Söz konusu kavramlar keskin bir sınırlandırmayı ifade etmemektedir. Estetik bir fenomen olarak müzik ele alındığında yapılacak araştırma estetik objenin ya da estetik süjenin merkeze alındığı araştırmalarla sınırlandırılmamalıdır. Estetik söz konusu olduğunda etkileşimin her iki ucu da çözümlemeye dahil edilmelidir. Çünkü her estetik olay, onların ortak bir problem kaderi olduğu için, bir obje-süje bağıllığına dayanmaktadır. Özellikle ontolojik bir çalışmada söz konusu bağıllık önem taşımaktadır.

Biçimci inanışa göre müzik temsili ya da anlamsal bir içeriğe sahip değildir. Yani müzik herhangi bir şey ile ilgili değildir, o saf bir ses yapısıdır. Bu bağlamda biçimciliğe göre biz müzikal olarak müzikal eserin duyuşsal özellikleri ile ilgileniriz. Fakat müziğin yapısal ve duyuşsal özelliklerinin ötesinde temsili ve anlamsal özellikleri de vardır. Estetik bir olaydaki obje-süje bağıllığında süje asla pasif bir alıcı konumunda değildir. Dolayısıyla süjeyi pasif bir konuma yerleştirmek indirgemeci bir tutumdur. Hermeneutiği teknik bir disiplin olarak oluşturmaya çalışan Schleiermacher için bile sanat eseri söz konusu olduğunda yorumlama subjektif bir boyuta sahiptir. Müzikal eserin yazılı formu objektif bir yapı olarak nitelendirilse bile bu objektif yapının canlandırılmasında icracı yer aldığı için sübjektivite ortaya çıkar. Buradaki sübjektivite ontolojik bir düşüşü temsil etmez. Çünkü farklı

tarzlarda dile gelme imkânı müzikal eserin anlam sferini genişletmesine olanak tanır, onun ilerlemeci yapısına katkıda bulunur. Diğer türlü yorumlamanın subjektif yapısı dışarıda bırakıldığında müzikal anlam sferi sabit bir nokta ya da çerçeve ile sınırlanmış olur. Sözlü müziğin bir anlatısı olduğu için temsil kuramıyla örtüştüğü söylenebilir. Fakat enstrümantal müziğin temsil teorilerine karşı bir pozisyonda bulunduğu görülmektedir. Çünkü enstrümantal müziğin neyi temsil ettiği gibi bir problemle karşılaşmıştır. Buradaki problemi Schopenhauer o zamanlar modası geçmiş bir kavram olarak düşünülen temsil kavramının sınırlarını genişleterek aşmıştır. Schopenhauer'a göre güzel sanatlar dış duyular tarafından verili olan dünyayı değil, daha çok Platonik ideaları temsil eder. Müziği diğer güzel sanatlardan farklı bir konuma yerleştiren Schopenhauer için müzik ve felsefe aynı şeyi ifade etmektedir. Dolayısıyla Schopenhauer biçimciliğin karşısında durduğu klasik temsil teorisinin sınırlarını genişletmiştir.

Sanata dair yapılan her tanım onun yeni bir özelliğini ortaya çıkarsa da sanat uzun süre bir kalıba bağlı kalmaz. Dolayısıyla sanatın ne olduğuna dair yapılan tanımlamalar, sanat nedir sorusunu yanıtlamaya çalışmak, Antonio Banfi'ye göre sanatçılar ve eleştirmenlerin karşısında kural koyucu bir tavır takınmaktır ve sanatın yaşantısına saygısızlık demektir. Müziğin tanımları aşan, subjektif yapısının icrada ortada çıktığı daha önce belirtilmişti. Fakat icra basamağı objektif bir zemine oturtulsa bile müziğin subjektif yapısı değişmez. Çünkü müziğe dair subjektif yapı sadece bu basamakla sınırlı değildir. Süjelere ait her anlama bir yorumlama sürecidir ve her yorumlama objektif zeminlere sahip olsa da sübjektiviteyi içinde barındırır. Çünkü anlama tüm parametreleri sabitlenebilecek mekanik bir süreç değildir. Anlama bir yöntem ya da usul değil, sanattır. Anlamaya dair genelleştirilebilecek bazı boyutlar olmasına rağmen, anlama her insan için içinde bulunduğu zaman ve mekân dilimi içerisinde gerçekleştirdiği özel bir durumdur. Her süjenin

kendi hayatını anlamasına ve biçimlendirmesine yardımcı olan anlama, fizik kanunları ile açıklansa dahi alımlama sürecinin psişik boyutu göz ardı edilmemelidir. Anlama süjenin yaşantısıyla bağıntılı bir biçimde şekillenen bir yeniden üretimdir. Bu bağlamda her anlama süjenin kişiliğiyle ve yaşantısıyla bağlantılı ve kişiseldir. Süjenin ne olduğuna bakıldığında da Ernst Mach'a göre "ben" in iki tabakadan meydana geldiği görülebilir. Dar anlamda ben direkt olarak duylara dayalıdır. Fakat geniş anlamda benin sahip olduğu bütünlük psişik yaşamı da içine almaktadır. Bu bağlamda dar anlamda ben basit duyumların meydana getirdiği bir alt tabaka iken, bu tabakanın üzerine inşa edilen geniş anlamda ben elde ettiği verileri bilince verir ve psişik yaşama dair bir kısım etkinliği sağlar. Öz bakımından birbirinden ayrılamayan bu iki tabaka homojen bir yapıya sahiptir, sadece yapı bakımından birbirlerinden farklıdırlar. Dolayısıyla süjeler objektif temellere sahip, ölçülebilir duylara sahip olsalar da süjelerin bunun ötesinde, bu temel üzerinde yükselen psişik bir yaşantısı da vardır. Duyudan duyguya geçmek bu noktada mümkün olabilir.

Sanat eserinin tamamlanması için onu algılayan bir estetik süje olması şarttır. Algılayan süjenin önemi bu noktada ortaya çıkar. Çünkü süje sanat eserinin tamamlanmasını sağlamaktadır. Süje olmadan birliktelik yarım kalacaktır. Fakat farklı süjelerin aynı sanat eserine katkısı da farklı olabilir. Bu bağlamda sanat eseri her yüzleşmede farklı bir eksiğini tamamlayacaktır. Aynı süje aynı sanat eserini farklı zamanlarda farklı şekillerde de tamamlayabilir çünkü hem estetik obje hem de estetik süje zaman içerisinde anbean değişmektedir. Bu yüzden kurulan ilgiden ortaya çıkan somutlaştırmalarda farklılıklar söz konusu olabilir. Bu yorum zenginliği sanat eserinin diğer nesnelerden farklı olarak dinamik yapısını ortaya çıkarmaktadır. Estetik süjenin yaptığı da her seferinde tekrar edilen basit bir algılama değildir. Onun yaptığı edilgin bir eylem

değildir. Onu edilgin olarak konumlandırmak estetik süjenin yaptığı eylemi yaratıcılıktan yoksun bir şekilde nitelendirmek olacaktır.

Her estetik olay bir obje-süje bağıllığına dayanır. Obye, süje, objektif, subjektif gibi kavramlar günümüzde zaman zaman modası geçmiş olarak tanımlansalar da anlamayı kolaylaştırması için hala kullanılabilirler. Kuantum fiziği ve mekaniğinin ortaya çıkışı, klasik fiziği ve onun yöntemlerini tamamen yanlışlamaz. Sadece onun eksik yanlarını açığa çıkarır ve onun ortaya koyamadığı yeni bazı gerçeklikleri gözler önüne serer. Yöntemin obje-süje bağıllığı üzerinden kurulması, araştırmanın klasik kavramlar çerçevesinde gerçekleştiğini ve modern yaklaşımların tamamen reddedildiğini göstermez. Bilimin sahip olduğu ilerlemeci ve veya birikim oluşturunca niteliği doğrultusunda, henüz tam anlamıyla yanlışlanmamış kavramlar merkeze konularak, yeni görüşlerden de destek alınan bir yapı oluşturulmaya çalışmıştır. Zaten tezde kullanılan objektif kavramı değişmeyi, subjektif kavramı da sabit bir zemini içinde barındırmaktadır. Örneğin her anlamının yeni bir yorum olmasına rağmen bu yorum rölativizme düşecek kadar kaygan bir zeminde değildir. Hem müziğin biçimi ve objektif temelleri hem de süjenin duyum sürecine dair bilimin sunduğu objektif zemini, temelinde bulundurmayan bir yorum, anlamlı bulunamayacağı gibi, patolojik bile addedilebilir. Bu bağlamda kurulmuş olan sistemin parçalarından biri olan sübjektivite müzikal anlamın bir kısmının müzikal biçimde gizli olduğu iddiasını dışlamaz. Aynı şekilde müzikal biçimin müzikal anlama dair bilgiler içerdiği iddiası da müziğin subjektif ya da duygusal anlamları olduğunu yanlışlamaya yeterli değildir. Her iki parça da birbirini tamamlayan bir bütün olarak diyalektik bir süreç içerisinde işler. Çünkü her anlamının yorumlama olmasını sağlayan süje, anlamasını duyumlar üzerinden kurar ve duyumlar da doğa bilimlerinin üzerinde çalışabileceği sınırlamalara sahiptir. Fakat bu sınırları belirlenebilir duyumlar çeşitli bilişsel süreçlere tâbi olarak yoruma

dönüştürölmek istendiğinde, süjenin bireyselliğı üzerinde kurulan farklı anlamalarla karşılaşılr.

4. SONUÇ

Buraya kadar yapılan araştırmada hem estetik obje çözümlemesi hem de estetik süje çözümlemesi bakımından müzik ele alındı. Müzikal varlık incelenirken, var olanlardan yola çıkılacak olursa: Müziğin yazılı formu, müzikal yazı yani (kâğıda dökülmüş) nota ve onun dinamik boyutu olan icradan söz etmek mümkündür. Dolayısıyla var olan olarak müzik dendiğinde iki şeye işaret edilir: Nota ve icra. Nota ve müzik teorisi daha durağan, değişmez bir zemine sahip olduğundan müziğe dair objektif yapının kurucu unsurlarıdır. Müzikal varlığın bir başka var olan formu olarak icra söz konusu olduğunda ise öncelikli olarak icracıya, süjeye ihtiyaç olması bakımından müziğin subjektif yönü ile yüzleşilir. Fakat bu iki yapı birbirinden tamamen ayrı ya da bağımsız değildir. Onlar karşılıklı bir ilişki içerisindedir. Dolayısıyla bu araştırmada Hartmann'ınki gibi iki yönlü bir çözümleme önerilmektedir. Objektif ve subjektif olarak mevcut olan bu iki farklı varoluş sferini bir Varlık olarak müzikal varlık sferi kapsar. Müzikal varlığın her iki varoluş sferine sahip olduğu iddiası müziğin bir anlamının olup olmadığına dair yapılan araştırmalara da katkı sağlayabilecek niteliktedir. Müzikte bir anlam var mı sorusu sorulduğunda, öncelikle burada anlamdan kastedilenin epistemolojik bir şey mi yoksa psişik bir şey mi olduğu netleştirilmelidir. Eğer aranan epistemolojik bir şey ise obje merkezli, psişik bir şey ise süje merkezli yaklaşımlardan destek almak daha kolay yol katetmeyi sağlayabilir. Fakat yapılacak araştırmaların bunların herhangi biri ile sınırlı kalması, indirgemeci bir tutum olacaktır. Çünkü Varlık olarak

müzikal eser, epistemik ya da duygusal anlamı dışarıda bırakmayacak bir yapıdadır. Hatta bu anlamların da ötesinde, duygusal anlam gibi yine sanat eserinin maddi malzemesi üzerinde yükselen fakat onu aşan tinsel bir anlama da sahiptir. Bu tinsel anlam aynı zamanda süjelere ait duygusal anlamı da aşmaktadır. Çünkü tinsel anlam bireysel boyutu aşmaktadır. Dolayısıyla burada kültürel bir unsur söz konusudur. Yani müzikal eserlerin varoluşları tek tek icralarla ortaya çıkmaları bakımından kendilerini saf estetik bilince sunan zamansal olarak sınırlı bir yapıya sahip olsalar da varlık olarak müzikal eser, bunun ötesinde kendisini tarihsel bakımdan birikimli bir şekilde anlamlandıran tinsel, geleneksel bir yapıya sahiptir. Bildirişim içinde olan objektif ve subjektif yapı hem tinsel alanı besler hem de bu alandan beslenir. Müzik insanın bir ürünü olduğu, doğada herhangi bir kopyası olmadığı için, doğanın müziğe sağlayabileceği tek malzeme de sestir. Müziğe elverişli sesler fizik ya da başka doğa bilimleri tarafından tanımlanabilir, bir kimliğe kavuşabilir. Seslere ait kimlik oluşturma çalışması, müziğe dair objektif zeminin oluşturulması bakımından gereklidir. Birbirinden farklı süjelerin ortak bir icra gerçekleştirmesi için ortak, objektif bir zemine ihtiyaçları vardır. Bu zemin, sesler üzerinden kurgulanan müzik teorisi ile oluşturulur. Müzik teorisi seslere kimlik kazandırır. Fakat kimliklendirilmiş, belirli bir frekansa sabitlenmiş notalar fiziksel olarak her zaman aynı şeye işaret etse de müzikal anlamda her zaman aynı şeye işaret etmezler. Bir ses ya da nota içinde bulunduğu tema sayesinde bir düşünceye ya da farkındalığa dönüşerek bir bütünün parçası olur ve anlamını bütünün kendisinden alır. Çünkü o belirlenmiş bir frekans olsa da bükülme potansiyeline sahip, elastik bir noktadır.²⁸⁷ Fakat ses ya da notanın bu potansiyelini gerçekleştirmesi için temaya, yani bütüne ihtiyacı vardır. Bu bağlamda parça olarak düşünülen ses, kendine ait bir

²⁸⁷ Ekren, *Felsefenin Perspektifinden J. S. Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*, 63.

kimliğe sahipken, bu ses bir temanın, bütünün kurucu unsuru haline geldiğinde kişilik kazanır denilebilir. Kişilik kazanması sesin kimliğini değiştirmez, sadece kimliğinde bulunan gizli bir potansiyeli açığa çıkarmasını sağlar. Dolayısıyla seslerin hem kimliklerinin hem de içinde bulundukları bağıntılar bakımından kişiliklerinin olduğunun söylenmesi mümkündür. Fakat söz konusu olan müziğin objektif boyutunu oluşturan kimliklerin ve bağıntı içindeki kişiliklerin algılanması ya da yorumlanması süreci sübjektiviteye açıktır. Bu durum algılama ya da yorumlamayı gerçekleştiren süjenin sahip olduğu müzikal altyapı ile ilişkilidir. Müzisyenler müzik teorisinin sahip olduğu objektif zemin sayesinde kendi sübjektif tavırlarını kullanarak, ortak bir noktada buluşabilir ve beraberce icra eylemini gerçekleştirebilirler. Müzisyenin eğitim aldığı kaynakla ilişkili olan bu durumun, müzisyenin sahip olduğu kültürün bir parçası olduğu söylenemez mi? Kültür denilen şey sadece coğrafyaya bağlı bir sınırlama mıdır? Aynı topraklarda yaşayan iki farklı müzisyen iki farklı kültürel altyapıya sahip olamaz mı? Kültür konusundaki argümanların daha derinine inmeden müzik teorisinin objektif bir zemine sahip olduğuna dair gelebilecek eleştirilerden birine bir yanıt vermek için şu hatırlatma yapılabilir. Müzik teorisi objektif bir zemine sahip olsa da o, her zamanda ve mekânda aynı değildir. Geçmiş zamanlarda uyumsuz olarak belirlenmiş bir aralık zamanla fazlaca maruz kalınarak, kulakları rahatsız etmeyen uyumlu bir hale dönüşebilir.²⁸⁸ Bu durum, müzik teorisinin objektif zemine sahip olmadığına dair bir delil değildir. Çünkü müzik teorisi objektif bir zemine sahip olsa da zaman içerisinde gelişime açıktır. Geçmiş dönemlerden günümüze doğru gelindiğinde teoride çeşitli değişiklikler olması, onun objektifliğine zarar vermez. Değişime uğramış olsa da müzik teorisi icracıların ortak bir zeminde icra eylemini birlikte

²⁸⁸ Ekren, *Felsefenin Perspektifinden J. S. Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*, 131-132.

gerçekleştirmesini mümkün kılar. Geçmişte yazıya dökülmüş bir nota bugünün kuramıyla icra etmeye elverişli olmasa dahi, yapılacak çeşitli tarihsel çalışmalar o notanın bugün de canlandırılıp icra edilmesini mümkün kılabilir. Müzikal eserlerin kültürel boyutuna ve ilerlemeci yapısına dair sunulabilecek bir diğer gerekçelendirme ise onların tinsel anlam sferlerinin zaman içerisinde genişleyebildiğidir. Bu durum müzikal eserin anlamının bestecinin niyetinden uzaklaşabileceği anlamına gelir. Böyle bir şeyin gerçekleşmesinin müzikal eserlerin niteliği bakımından bir eksiklik olup olmadığı tartışmaya açık bir sorudur. Fakat burada dikkat çekilebilecek husus, bestecinin niyetinin sınırlarını aşan bir müzikal eserin, varoluş sınırını genişletmesiyle bestecisinden bağımsız, müstakil bir var olana dönüşebileceğidir. Müzikal eserin kültür içerisinde anlam sferini genişletebileceğine dair bir örnek, 4 Nisan 1953'teki Dumlupınar Denizaltı Faciası ile ilişkilendirilen “Ah Bir Atas Ver” adlı anonim türküdür. Günümüzde bu türküyü dinleyip anlamına dair araştırma yapan bir kişi ele alınırsa, bu kişi türküyü dair çeşitli iddialara ulaşabilir. Örneğin çeşitli kaynaklarda, Ah Bir Atas Ver türküsü, Dumlupınar Denizaltı Faciası üzerine yazılmış bir ağıt olarak nitelendirilmektedir.²⁸⁹ Fakat detaylı bir araştırma yapıldığında Dumlupınar Faciası 1953 yılında meydana gelmesine rağmen, basımları 1937, 1943 ve 1947 olan üç kitapta türkünün sözlerine ait ipuçlarına ulaşabiliyoruz.²⁹⁰ 1937 yılında basılmış Halil Kadri Erdem'in *Kütahya Mesireleri: Gezmeler, Oyunlar, Türküler* adlı kitabında “Yemen” başlığıyla geçen türkünün sözleri şöyledir:

²⁸⁹ Ayşen Alptüzün, “Dumlupınar’dan geriye kalan son şarkı: Ah bir atas ver...”, <https://www.yeniasir.com.tr/pazar/2023/01/08/dumlupinardan-geriye-kalan-son-sarki-ah-bir-atas-ver> (Erişim 28 Nisan 2023).

²⁹⁰ Malumatfurusorg, “Dumlupınar Faciası ve “Ah Bir Atas Ver” Türküsü Hakkında Yanlış Aktarımlar”, <https://www.malumatfurus.org/ah-bir-atas-ver-turkusunun-hikayesi/> (Erişim 28 Nisan 2023).

Bir incecik yolum gider Yemene
İlgıt ılgıt kanım damlar çimene
İmana gel a imansız imane!..

Dalgın uykulardan uyanamadım
Dostum düşman imiş ben bilemedim.

Bir ataş ver cıgaramı yakayım
Sen salın gez ben ardından bakayım
Ak parmağa elmas yüzük takayım.²⁹¹

Burada sondan ikinci ve üçüncü dize ah bir ataş ver türküsü ile örtüşmektedir. Bir diğer örnek olarak Ahmet Caferoğlu'nun 1943 yılında basılmış olan *Anadolu Ağızlarından Toplamalar* adlı kitabının "Amasya Vilayeti Ağızı" olan dördüncü bölümündeki kaynak kişisi Memet Akdaş, yöresi Amasya, Çoran olan Seferberlik Türküsü'nün eksik dizeleri olan altıncı kıtası yine bazı ipuçları barındırmaktadır:

Yeşil olur gemilerin diregi
Yangın olur anaların yüregi
Gine gabil oldu dusmannarın dilegi²⁹²

Son örnek ise 1947 yılında basılmış Sait Uğur'un *İçel Folkloru* adlı kitabının ilk cildinde "Vak'a Anlatan Türküler" bölümünde yüz on sekizinci türkü olup "1316 tarihinde söylenmiş asker türküsü" başlığıyla yayımlanan türkünün ikinci kıtası dikkate değerdir:

²⁹¹ Halil Kadri Erdem, *Kütahya Mesireleri: Gezmeler, Oyunlar, Türküler* (Kütahya: Kütahya Vilâyet Matbaası, 1937), 83.

²⁹² Ahmet Caferoğlu, *Anadolu Ağızlarından Toplamalar: Kastamonu, Çankırı, Çorum, Amasya, Niğde İlbaylıkları Ağızları, Kalaycı Argosu ve Geygelli Yürüklerinin Gizli Dili* (İstanbul: Bürhaneddin Basımevi, 1943), 158.

İllerin mektubu gelir okunur
Sanki yüreğime hançer sokulur
Ata hasreti bana dokunur
Ol sebepten arzularım sılayı

Uzun olur gemilerin direği
Yanık olur anaların yüreği
Tarlayı kazdım vurdum küreği
Ol sebepten arzularım sılayı

Kışlanın önünde serildim yattım
Zabitim geliyor kan tere battım
Ben tatlı canımı devlete sattım
Ol sebepten arzularım sılayı

Göğde yıldız az kaldı
Tel kırıldı saz kaldı
Merak etmeyin askerler
Harpler de az kaldı.²⁹³

Farklı yörelerle ve tarihlerle örneklenen bu durum anonim olan bu türkünün ortaya çıkışının 1953'ten önce gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Ah Bir Ataş Ver türküsü, Dumlupınar Faciası üzerine yazılmış bir ağıt değildir. Fakat onun söz konusu facia üzerine yazılan bir ağıt olmasının yanlışlanması, türkünün facia ile olan ilişkisini yok etmemektedir. Bestelenen bir müzikal çalışmanın tam anlamıyla bestecisinin ifade etmek istediği anlamı yansıtmamasının gerekip gerekmediği üzerine düşünülebilecek bir sorudur. Lakin eğer müzikal çalışmaları bestelendikleri andan itibaren müstakil bir varlık olarak

²⁹³ Sait Uğur, *İçel Folkloru, 1. Cilt* (Ankara: Ulus Basımevi, 1947), 126.

değerlendirmek gerekirse, onlar bestecilerinin ifade etmek istediklerinin daha ötesine de ulaşabilirler. Ah Bir Ataş Ver, Dumlupınar Faciası üzerine bestelenmemiş olabilir. Fakat zaman içerisinde onun varoluşu süjelerin zihninde ve icralarında bu facia ile örtüşmüş, dolayısıyla subjektif anlamını ve tinsel anlamını bu yönde genişletmiştir. Müzikal ilerlemenin diyalektik yapısı bu örnek kapsamında görülebilir: yani bir bakıma o hâlâ aynı türküdür, fakat öte yandan yeni bir boyut kazandığı için aynı türkü değildir. Bu bakış açısında Hanslick'in müzikal eserde güzel olan şeyin zihinsel akış süreci olduğu fikri daha sağlam bir pozisyon kazanıyor. Eğer dinlenen her defasında aynı müzikal eserse, müziğe dair güzel, ilk dinlemeden sonra yok olacaktır. Çünkü müzikal eserle yüzleşen bilincin doğru ya da yanlış tahminleriyle zihninin felç olması durumu, dinlenenin her defasında aynı şey olması durumunda mümkün gözükmemektedir. Fakat müzikal eserler canlanmak istedikleri anda icracıya ihtiyaç duymalarıyla ve icracılar aynı öznelersalar bile zaten zamanla değişime uğramış olacaklarından, her defasında aynı icracılar değildir. Bu bağlamda zihnin felç olması durumu müzikal eserle sadece ilk yüzleşmede değil, eserin farklı yorumlarıyla yüzleşilmesinde de ortaya çıkabilir. Zaten müzikal eserlerin her zaman aynı şey olduğunu ve değişip, gelişime uğramadığını iddia etmek onları tüketilebilir objelere dönüştürmek demektir. Müzikal eserlerin anlam sferleri bestecilerinin onları ürettiği andan itibaren kapanmış ve değişmez bir yapıda değildir. Müzikal eserler anlamlarını içinde bulundukları kültüre, varoluşlarına dahil olan icracılara ve dinleyicilere bağlı olarak geliştirirler. Bu bağlamda onların anlam sferlerine dair bir tamamlanmışlıktan söz etmek mümkün değildir. Çünkü böyle bir iddianın gerçekleştirilebilmesi için, hem müzikal eserlerin geleceğe dair tarihsel varoluşlarının, hem de süjelerin müzikal eserlere dahil olma sürecinin sonlanması gerekir. Ancak böyle bir durumda kapanmış bir anlam sferinden bahsedilerek müzikal eserler

bir tüketim nesnesi haline dönüştürülebilirler. Fakat müzikal esere böyle bir yaklaşım onu tüketilebilir bir obje ya da sıradan bir nesne haline getirirken, aynı zamanda onu estetik biliminin çalışma alanının dışında konumlandırır. Dolayısıyla müzikal eserlerin anlamının tamamlanamaz ve gelişmeye açık yapısı, onlar için bir olumsuzluk ya da ontolojik düşüş değildir. Müzikal eserlerin anlamının tamamlanamaz oluşu, yani anlam sferlerini sürekli olarak genişletmeleri ister icracı ister dinleyici olsun, onlarla yüzleşen süje için onları tüketilemez bir pozisyona yerleştirir. Bu durum, aslında ilk bakışta olumsuzluk gibi gözüken, anlamın tamamlanamaz yapısının, obje olmak bakımından müzikal eserin sıradan bir obje değil de estetik bir obje oluşuna zemin hazırladığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla onun tüketilemezliği ve estetik pozisyonu, süjeler ile kurduğu bildirilişim sayesinde, anlam sferinin tarih içerisinde genişlemesinden kaynaklı olarak tamamlanamazlığında ve dolayısıyla ilerlemeci yapısında yatmaktadır. Bu bağlamda müzikal eserle yüzleşen bilincin aldığı haz da aynı müzikal eserle yüzleşse bile her yüzleşmede farklı bir biçimde yeniden tekrarlanır.

4.1 Sonuca Dair Bazı Öneriler ve Cevaplanmayı Bekleyen Sorular

Sonuç olarak müzikal eserin diyalektik formunun ilerlemeci yapısının Hanslick'in müzikte güzeli ararken yapmış olduğu soruşturmayla örtüştüğü belirtilmişti. Bu hususta getirilebilecek eleştirilerden biri Hanslick'in zihinsel akış süreciyle kastettiği şeyin aslında tonal olarak hareket eden sesler üzerinden kurgulandığıdır. Fakat bir süje müzikal eser ile yüzleşmesi esnasında tavrı ne kadar entelektüel ya da analitik olursa olsun, süjenin kendi psişik, duygusal varoluşundan tam anlamıyla sıyrılması mümkün değildir. Süjenin psişik varoluşundan sıyrılabileceği iddiası onu basit bir ses algılama makinesiyle özdeşleştirir. Öte yandan süjenin müzikal esere sadece duygusal olarak yaklaşması durumunda da müzikal objenin varoluşunun temel yapı taşları olan seslerden ve ritimden tam anlamıyla soyutlanmış ya da bağımsız bir durumdan söz etmek patolojik haller hariç mümkün değildir. Bu bağlamda müzikal eserin sahip olduğu iki yönlü objektif ve subjektif yapı ve bunun üzerinde yükselen tinsel anlam sferi tekrar kendine ait meşru zemini tesis etmiş olur. Dolayısıyla bu tez, bilgi sunması açısından müzikal eserin hem epistemik hem de duygusal bir etkiye / etkinliğe işaret ettiği iddiasındadır. Epistemik anlamın varoluşu rölativizme düşmeyi engellerken, duygusal anlamın varoluşu ise estetik obje ile estetik süje arasındaki karşılıklı iletişimi, bildirişimi açığa çıkarır. Burada tez içerisinde kısmen cevap verilmiş olsa da hâlâ sorulabilecek bir soru vardır. Bu soru, bir sanat türü olarak müziğin diğer sanat türlerinden farkı ve diğer sanat türleriyle benzerliğinin ne olduğudur. Dahası müzik,

tiyatro ve dansın birleşimi olan müzikallerin sanat türü olarak hangi başlık altında değerlendirilmesi gerektiği, üzerine çalışılabilecek bir sorudur. Sanat türlerinin birbirleriyle kesiştiği türleri neye göre ve nasıl sınıflandırmak gerekir? Öte yandan sanat taklit, sanatçı taklit edici olarak tanımlandığında, doğada besteciye haykırmaya itecek neyin olduğu, müziğin neyin taklidi olduğu sorusu belki de Platon'un *Devlet*'inden şairleri kovarken müziğe farklı bir pozisyon sunmasına dair yeni bir bakış açısı kazanmamıza yardımcı olabilir. Bir diğer husus ise müziğin neyin taklidi olduğu sorusuyla birlikte ortaya çıkan, müziğin, müzikal eserin aslında orijinal haliyle tam olarak ne olduğu sorusudur. Eğer böyle bir orijinal real dünyada varsa, sanatçı olarak icracıların zaten var olan bir şeyi farklı bir biçimde yeniden var kılmasının nedeni nedir? Ki müzik söz konusu olduğunda sanatçı kavramı da tartışmaya açık bir pozisyonadadır. Çünkü müzikte bir yaratıcı olarak besteci, canlandırıcı olarak ise icracı mevcuttur. Yaptıkları eylem bakımından her ikisi de birbirinden farklıdır. Fakat sanatçı olmak bakımından besteci de icracı da aynı pozisyonda mıdır? Eğer öyle değilse, müzik sanatında icracının pozisyonu nedir? Onun rolü ne kadar yaratıcıdır? Ayrıca bu tezde değinilmemiş olsa da günümüz teknolojik koşullarında icracının pozisyonu tartışmaya açık bir zemine sahiptir. Örneğin günümüzdeki teknolojik şartlar düşünüldüğünde icracının hünerli olması artık hâlâ önemli midir? Çünkü kayıt teknolojileri mükemmellik algısını geçtiğimiz yüzyıla göre farklı bir konuma taşımıştır. Bu bağlamda günümüz koşullarında müziğin yazılı bir metne, kâğıda dökülmüş bir notaya ihtiyacının olup olmadığı da tartışılabilir. Bu aşamada sorulabilecek bir diğer soru da müzikal kompozisyonları kaydetmenin iyi bir fikir olup olmadığıdır. Bu sorunun cevaplanmasında araştırılması gereken temel husus ise, müziği canlı olarak ya da kayıttan dinlemenin farkının ne olduğudur. Dinleme merkezli düşünüldüğünde ortaya çıkan bir diğer soru ise müzikal eserin cevap aradığı soru ile süjenin

yaşantısının örtüşmediği durumda ne olduğudur. Söz konusu örtüşme durumuna dair de beyne dair yapılan çalışmaların gelişimi, psikolojist estetiğin özdeşleyim teorisini ne yönde ve ne kadar etkileyebilir? Bir diğer husus ise bu tezde yer yer hermeneutik yöntem kullanılmış olsa da dili hareket noktası biçiminde kabul eden diğer modeller arasından, semantik ya da semiyotik düşünme modelleri de referans noktaları olarak kullanılabilir, bunun yanı sıra müzik ve dil sorunu semiyotik ve psikanaliz ilişkisi üzerinden de tartışılabilirdi. Dolayısıyla müzikal eserlerin bestecisinin ifade etmek istediğini yansıtmak zorunda olup olmadığı da araştırılabilecek bir sorudur. Üstelik bu soru müzikal eserlerin niteliğine dair yeni keşiflere yol açabilecek niteliktedir. Müzikal eserin anlamının keşfinde, eserin anlamının bestecinin niyetinden uzaklaşması bir eksiklik olarak mı değerlendirilmelidir? Son olarak müzik ve kültür ilişkisini nasıl tanımlamak gerekir? Hem estetik objeleri hem de estetik süjeleri, dolayısıyla müzisyenleri ve dinleyicileri değerlendirmede kültür nasıl bir rol oynamaktadır?

BİBLİYOGRAFYA

MÜZİK TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

Adagio: Müziğin yavaş tempoda çalınacağını gösteren İtalyanca işaret.

Akor: İki veya daha fazla notanın (genellikle üç) aynı anda çalınmasıdır. En yaygın iki akor türü majör ve minör akorlardır.

Akustik: Ses ve ses dalgalarıyla uğraşan fizik dalı.

Allegro: Müziğin hızlı tempoda çalınacağını gösteren İtalyanca işaret.

Andante: Müziğin orta tempoda çalınacağını gösteren İtalyanca işaret.

Armoni: Müzikte farklı notaların aynı anda çalınması (tınlaması) ile ortaya çıkan ses uyumudur.

Frekans: Bir sesin birim zamandaki (1 saniye) titreşim sayısıdır.

Füg: Sesler arasındaki kontrpuan üzerinden kurulan çok sesli bir müzik formudur.

Gam: Bir sesten başlayıp aynı sesin oktavında sonlanan ses dizisidir.

İcra: Bir müzik parçasını seslendirmek, çalmak.

Kompozisyon: Ritim, melodi, armoni gibi unsurları kullanarak yapılan müzik oluşturma sürecidir.

Kontrpuan: Bağımsız hareket eden fakat birbirini tamamlayan iki ya da daha fazla melodinin birbirini tamamladığı kompozisyon tekniğidir.

Melodi: Belli bir ifadeyi yansıtmak için yan yana getirilen notalar dizine denir.

Meşk: Tekrar ve hafıza temelli ustadan çırağa öğretilen bir eğitim biçimi.

Müzikoloji: Müziği bilimsel olarak ele alıp inceleyen bilim dalı, müzik bilimi.

Nota: Seslerin zaman içindeki uzunluğunu ve temel frekansını gösteren, müziğin okunup yazıya dökülmesini sağlayan şekillerdir.

Opera: Konusunu genellikle mitolojiden, tarihten ya da güncel olaylardan alan sözlerinin çoğu ya da tümü müzikle bestelenmiş içinde güzel sanatların tamamını barındırabilen tiyatral form.

Ritim: Notaların ve sessizliklerin (susların) zaman içindeki tekrarını ifade eder.

Rondo: Bir veya daha fazla zıt temayla dönüşümlü olarak çalınan ana temayı içeren bir müzik biçimidir.

Senfoni: Genellikle orkestralar için bestelenmiş uzun müzik yapıtıdır.

Ses: Bir kulağın duyabileceği frekans ya da özellikteki titreşim.

Sonat: Bir ya da daha fazla çalgı için yazılmış, üç ya da dört bölümden oluşan, çalgı ile seslendirilen müzik yapıtı.

Tema: Bir bestedeki başlıca müzikal ifade

Tempo: Müzikte bir parçanın yorumlanma hızı.

Ton ya da Tonalite: Müzikal kompozisyonun bir merkez nota etrafında düzenlenmesidir. Ton kelimesi aynı zamanda ses ya da nota anlamına da gelmektedir.

Uvertür: Opera, bale ya da konçertonun açılışındaki parçadır.

Vuruş: Müzikte ya da müzik teorisinde ölçüyü oluşturan eşit aralıklı zamanların her biri.

DİNLEME ÖNERİLERİ 🎵

Dinleme Önerisi: John Cage - 4'33" Çalışmanın Berlin Filarmoni

Orkestrasına ait kaydı:

<https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpUd>



Dinleme Önerisi: Plevne Marşı'nın Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni

Mızıkası'na ait kaydı:

<https://www.youtube.com/watch?v=Oovg2fzn9vo>



Dinleme Önerisi: Navahoların gece hayvanları ile gündüz hayvanları arasında oynanan oyunun efsanesini anlatan Ayakkabı Oyunu

Şarkısına (Shoe Game Song) ait bir kayıt için:

<https://www.youtube.com/watch?v=L5mF6MQ4s08>



Dinleme Önerisi: Alman müzik projesi Sacred Spirit “Ayakkabı Oyunu Şarkısı”nın bir bölümünü yaşlı bir Navaho olan Kee Chee Jake’e

Navaho dilinde söyleterek şarkıyı yeniden kaydetmiş ve “Mutluluk ve Refah Dilekleri” adıyla yayımlamıştır. Şarkıya ait kayıt için:

<https://www.youtube.com/watch?v=XPd9be8R5bA>



İZLEME ÖNERİLERİ

İzleme Önerisi: Refik Anadol - Quantum Memories. Refik Anadol'un yapay zekâ aracılığıyla yaklaşık 200 milyon doğa ve manzara görüntüsünü işleyerek paralel bir dünyanın olasılığını keşfetmek için kuantum hesaplama araştırma verilerini ve algoritmalarını kullanan bu çalışması kuantum fiziğindeki Çoklu Dünyalar Yorumu'ndan hem ilham almaktadır hem de onun bir temsilidir.
<https://refikanadol.com/works/quantummemories/>



KAVRAMLAR ve ADLAR DİZİNİ

A

<i>Adagio</i>	22
Adorno	16, 58, 79, 126, 127, 178, 216, 229
<i>aesthesis</i>	144
ahenk	27, 52
akıl	64, 89, 186
akor	24, 61
akustik	38, 54, 137
Alfred Adler	109
algı	10, 78, 83, 106, 110, 113, 114, 124, 156, 163
<i>Allegro</i>	22
an xi, 23, 34, 78, 80, 82, 91, 99, 101, 105, 161, 185, 216	
<i>Andante</i>	22
anlam.vii, 11, 14, 19, 30, 37, 45, 53, 56, 63, 70, 74, 106, 110, 113, 116, 118, 127, 129, 131, 138, 139, 151, 153, 158, 166, 179, 181, 189, 191, 195, 201, 203	
anlambilim.....	28
antihümanizm	108
Antonio Banfi	182, 191
Aristoteles	9, 38, 70, 87, 102, 123, 217
aritmetik.....	27, 123
armoni	11, 24, 44, 54, 61, 96
astronomi	27
Auto-telos.....	53
Avner Ziss.....	124
Ayhan Zeren.....	21, 34, 174

B

Baumgarten	9, 46, 47, 65, 185, 186
------------------	-------------------------

Bedrettin Cömert.....	80, 182
Benedetto Croce.....	78, 79, 88, 124, 218
beste	24, 57, 82, 99
biçim .	13, 14, 39, 40, 41, 59, 63, 73, 76, 81, 98, 136, 178
bildirişim	140, 169, 202
Burhanettin Tatar	5, 84, 117, 184

C

canlı. vii, 36, 47, 57, 62, 70, 83, 86, 87, 99, 101, 118, 121, 132, 134, 137, 160, 183, 188, 204	
Carl Jung.....	109
Cassirer	16
Cevad Memduh Altar.....	38, 39
Christian Wolff	68, 69
<i>contemplation</i>	45, 48, 60, 96

D

dans.....	22, 105
Darwin.....	12, 26
deneyim.....	46, 47, 79, 105, 143, 156, 169, 171
Descartes	113, 123, 219, 226
deşifre	29, 35, 159
dil 10, 15, 26, 27, 32, 33, 56, 94, 157, 170, 179, 180, 205	
Dilthey	89, 90, 143, 144, 157, 174, 185, 219, 230
diyalektik.. vii, 20, 59, 150, 156, 159, 170, 173, 193, 201, 203	
diyalog.....	146, 150, 152, 161, 169
duygu	12, 16, 42, 43, 44, 47, 48, 53, 57, 58, 64, 78, 87, 105, 110, 124, 135, 183

duygudaşlık..... 6, 44, 90, 112
duyum.....48, 58, 110, 165, 186, 193
düalizm 111
düşünce . 25, 38, 53, 71, 78, 130, 147, 168, 176

E

Eduard Hanslick . 2, 13, 18, 37, 38, 39, 40, 64,
66, 95, 173, 222
Einfühlen 90
Einführung 6, 44, 90, 104, 163, 217
empathy 90
empati..... 6, 44, 89, 90, 112, 144
empresyonist 34, 76
energia 76
entegrasyon 131, 167
ereği kendinde..... 53, 87, 88, 99
Ernst Fischer 59, 134, 168
Ernst Mach..... 27, 186, 192
eser.... 24, 28, 34, 42, 66, 73, 75, 76, 81, 82, 85,
91, 92, 95, 98, 105, 115, 122, 125, 126, 133,
138, 151, 158, 179, 188, 196, 203
estetik.....vii, 7, 9, 10, 14, 15, 18, 24, 39, 40, 44,
46, 49, 53, 55, 57, 58, 60, 64, 65, 66, 71, 76,
78, 79, 80, 81, 83, 87, 91, 94, 96, 97, 100,
102, 104, 105, 107, 115, 116, 118, 119, 124,
125, 127, 128, 131, 134, 136, 138, 139, 141,
143, 148, 150, 152, 153, 154, 158, 163, 171,
175, 176, 179, 181, 183, 185, 186, 187, 190,
192, 193, 195, 202, 203
estetik özne 45, 81, 92, 177
ezgi..... 26, 79

F

Felix Mendelssohn 10
fenomenoloji..... 18, 65, 66, 110
form xi, 33, 75, 76
Frankfurt Okulu 16
frekans 52, 123, 197
Freud 109, 122, 226

G

Gadamer . 5, 6, 85, 92, 108, 117, 130, 132, 136,
138, 150, 151, 153, 154, 159, 174, 221, 227
gam..... 24
Gauguin..... 104
geometri..... 26, 123
Georg Lukàcs 91
göstergebilim 28
gürültü..... 21
güzel.. 37, 38, 39, 42, 43, 48, 50, 51, 55, 62, 65,
66, 84, 95, 131, 180, 181, 186, 191, 201

H

Hartmann . 2, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 97,
173, 195, 218, 222, 226
hayal gücü..... 45
Hegel..... 11, 63, 131, 132, 167, 174, 222
Heidegger..... 128, 129, 146, 158, 174, 222
hermeneutik.... 5, 30, 128, 130, 138, 150, 153,
155, 156, 157, 167, 173, 181, 205
heykel..... 33, 48, 62, 83, 97, 105, 177
Husserl..... 14, 15, 65, 146, 182, 220
hümanizm 108

I

Ingarden 2, 15, 67, 68, 73, 74, 97, 115, 173,
223

İ

icra 16, 23, 28, 33, 35, 41, 52, 57, 75, 76, 81, 82,
92, 95, 99, 117, 118, 120, 124, 127, 137,
139, 157, 164, 184, 191, 195
ideal..... 35, 45, 73, 84, 97, 121, 145
ifade 8, 10, 11, 19, 23, 27, 32, 33, 40, 42, 43,
50, 53, 54, 55, 63, 67, 71, 76, 81, 82, 94, 98,
105, 107, 116, 118, 130, 134, 145, 154, 161,
167, 175, 179, 180, 183, 187, 190, 191, 201,
205

imagination..... 49, 63, 96, 97
integration 131
 irreal.....73, 74, 83, 98, 176
 İsmail Tunah.. 5, 6, 7, 9, 34, 69, 71, 73, 78, 87,
 102, 176, 217, 218, 230
 İtalyan..... 21, 182

J

John Searle 110
 John Stuart Mill 107

K

Kant63, 87, 88, 142, 223
katharsis..... 102, 144
 kolektif bilinç.....vii, 37
 kompozisyon.....19, 37, 74, 85, 99, 114, 164
 kontrpuan 56
 konuşma.....26, 56, 150, 154, 179
 kuantum fiziği 175
 kültür vii, 15, 134, 136, 139, 142, 147, 168,
 198, 205, 221

L

Latince 28, 33, 186
 Leibniz..... 27, 180

M

madde.....5, 61, 71, 88, 175
 mantık..... 54, 107
 Marc-André Souchay..... 10
 matematik 26, 62
 mekân vii, 51, 76, 79, 80, 83, 98, 100, 103, 144,
 176, 184, 191
 melodi..... 11, 20, 23, 38, 44, 52, 54, 61, 96
mental streaming..... 46
 Merleau-Ponty..... 125
 meşk..... 35
 metafizik 12, 30, 45, 59, 69, 72, 84

metronom.....22
 mimari 12, 62, 63, 137, 177
mimesis 64, 102
Missfühlen90
Missföhlung.....90
 mizantropi.....50
 monolog.....150
musical score..... 25, 76
 müzik estetiği....9, 13, 17, 39, 40, 46, 173, 181
 müzik teorisi195
 müzikal eser25, 28, 34, 75, 81, 82, 92, 99,
 115, 122, 133, 196
 müzikal yazı..... 28, 32, 33, 34, 95, 195
 müzikal zaman 77, 98
 müzikoloji 26

N

Nachfühlen.....90
Nachföhlung90
 nesne16, 27, 36, 43, 46, 48, 62, 70, 78, 92, 100,
 107, 110, 128, 146, 166, 175, 176, 202
 nesnel.....24, 32, 42, 43, 46, 47, 49, 146
 nicelik.....71
 Nietzsche..... 14, 88, 89, 225
 nota 1, 23, 28, 33, 34, 63, 76, 82, 86, 94, 98,
 121, 165, 195

O

obje vii, 6, 18, 57, 64, 66, 73, 77, 83, 94, 95, 97,
 102, 104, 107, 126, 133, 136, 139, 141, 143,
 151, 153, 154, 158, 163, 172, 173, 176, 179,
 187, 190, 192, 193, 195, 202, 203
 objektif vii, 24, 33, 36, 42, 44, 51, 78, 81, 87,
 94, 95, 101, 110, 113, 124, 126, 159, 165,
 171, 175, 179, 183, 184, 187, 190, 191, 193,
 195, 203
 Oktay Taftalı ii, iii, v, vii, xi, 7, 74, 85, 134, 176
 opera43
 orijinal.....28, 63, 131, 167, 185, 186, 204

osiloskop 20
Otto Rank 104, 163
oyun 36, 86, 87, 88, 91, 95, 99, 145

Ö

ön yargı 130, 167
öz 59, 64, 111, 181, 187
özdeşleşim . 6, 44, 90, 104, 107, 113, 125, 163,
205

P

paradigma 5, 111
perception 110
performance 76
perspektif 188
Phineas Gage 111
Piaget 110
Platon 26, 27, 38, 60, 64, 65, 66, 113, 123, 150,
204, 226
Poe 104
poesis 144
posthümanizm 108, 175
psikoloji 104, 107, 125, 163, 171

R

rasyonel 34
reconstruction 131
renk 34, 48, 82
reprodüksiyon 57
resim 24, 45, 48, 62, 76, 97, 105, 177
Ricoeur . 29, 105, 138, 160, 161, 174, 226, 227,
229
ritim 11, 20, 22, 35, 44, 53, 54, 61, 96
Rollo May 104
Romantikler 10, 48
rondo 62
Rousseau 21, 24, 26, 27, 38, 56, 63, 226
Rudolf Goclenus 68

S

saat zamanı 77, 98
sanat vii, 9, 10, 16, 33, 49, 50, 53, 57, 59, 62,
64, 65, 66, 68, 72, 74, 76, 78, 79, 80, 81, 83,
85, 87, 88, 89, 91, 97, 100, 102, 105, 109,
117, 122, 123, 125, 130, 134, 136, 139, 144,
149, 150, 153, 155, 157, 164, 172, 174, 177,
178, 181, 182, 184, 186, 188, 190, 191, 192,
196, 203
Schelling 11, 227
Schiller 88, 227
schizoid 104
Schleiermacher . 131, 157, 167, 174, 179, 182,
190, 216, 220
Schopenhauer ... 10, 12, 84, 85, 180, 181, 182,
191, 216, 226, 227
Schönberg 14
sempati 89, 90, 144
senfoni 43, 58, 180
sensation 48, 110
ses 13, 19, 20, 21, 34, 39, 48, 50, 53, 54, 56, 62,
63, 73, 74, 78, 94, 98, 114, 115, 118, 120,
125, 135, 137, 164, 178, 183, 190, 196, 203,
223
sezgi 78, 125
sezgisel zaman 77, 98
simetri 55
somut 45, 47
sonat 62
soyut 58, 76, 101, 116, 187
Spencer 13, 228
stil 57
Stravinsky 14, 228
subjektif vii, 25, 36, 51, 110, 113, 123, 165,
171, 179, 184, 190, 191, 193, 195, 201, 203
subjektivizm 44, 72
süje vii, 7, 18, 57, 66, 94, 97, 101, 102, 104,
105, 107, 118, 125, 132, 136, 139, 141, 144,

148, 150, 153, 158, 163, 171, 176, 179, 185,
187, 190, 192, 193, 195, 202, 203
sympathy 90

Ş

şiir 26, 32, 43, 45, 48, 50, 62, 97, 152

T

taklit öğretisi 64
tasavvur 49
tecrübevii, 36, 77, 78, 79, 83, 84, 88, 91, 92,
96, 98, 143, 148, 151, 153, 169, 171
tema 63, 196
temaşa45, 48, 60, 78, 159, 170
tempo 22
temsil 12, 14, 25, 27, 44, 50, 51, 53, 55, 74, 76,
86, 92, 94, 98, 109, 114, 117, 119, 132, 139,
146, 157, 164, 178, 180, 181, 182, 190
Theodor Lipps 104, 163
tin 71, 90, 107, 136, 157
tinsel vii, 20, 21, 71, 74, 84, 85, 89, 94, 98, 120,
134, 139, 165, 196, 201, 203
tiyatro35, 89, 100, 105, 119, 204
töz 64
tragedya 88, 103
trajedi 12
transhümanizm 108
Türk 21, 29, 138, 140, 141, 142, 152, 181, 208,
216, 221, 226, 229

U

Uğur Ekreniii, 108, 109
Umberto Eco 108

uvertür62

V

Van Gogh104
var olan47, 61, 68, 69, 75, 76, 92, 97, 100,
101, 103, 126, 179, 182, 183, 195, 204
varlık . 20, 32, 33, 36, 48, 65, 66, 68, 69, 71, 73,
74, 77, 78, 83, 84, 94, 97, 102, 111, 113,
118, 134, 136, 188, 195, 201
Virginia Woolf 104
vuruş 22

W

Wagner12, 56, 89, 109, 197, 220, 225
William Hogarth10
Wittgenstein 15, 230

Y

yeniden inşa 131, 153, 160, 167
yorum25, 75, 118, 129, 155, 160, 164, 171,
184, 187, 192, 193

Z

zaman..vii, ix, 10, 14, 21, 29, 33, 34, 41, 43, 44,
50, 51, 52, 65, 70, 71, 74, 76, 78, 79, 80, 82,
84, 85, 91, 94, 95, 98, 100, 103, 105, 110,
113, 122, 124, 125, 126, 131, 135, 139, 144,
148, 153, 160, 165, 176, 177, 180, 182, 184,
187, 191, 192, 193, 196, 201
zevk 10, 43, 46, 49, 53, 60, 87, 96, 176, 178,
181
zihinsel akış 46, 201, 203

KAYNAKÇA

- Abdurrahman Aliy. *Teolog Filozof Schleiermacher: Yaşamı, Eserleri, Felsefesi*. Ankara: Elis Yayınları, 1. Basım, 2011.
- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory: Philosophy of Modern Music*. Londra: Athlone, 2003.
- Agamben, Giorgio. *Infancy and History: The Destruction of Experience*. çev. Liz Heron. Londra: Verso, 1993.
- Agamben, Giorgio. *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme*. çev. Betül Parlak. İstanbul: Kanat Kitap, 2010.
- Ak, Ahmet Şahin. *Türk Musikîsi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 3. Basım, 2014.
- Aktaş, Abdullah Onur. *Schopenhauer's Philosophy of Music and The Possibility of Self-Transformation Through Aesthetic Understanding of the World*. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2013.
- Albayrak, Mevlüt. *Estetik'in Serüveni*. Ankara: Akçağ Basım Yayım, 1. Basım, 2012.
- Albayrak, Nurettin. *Ruhsatî*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2001.
- Albayrak, Nurettin. *Tanpınar'ın Türküsü: Tanpınar'dan Anadolu'nun Yazılmamış Romanlarına*. İstanbul: Kapı Yayınları, 1. Basım, 2016.
- Alperson, Philip. "'Musical Time' and Music as an 'Art of Time'". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38/4 (1980), 407.
<https://doi.org/10.2307/430322>
- Alptüzün, Ayşen. "Dumlupınar'dan geriye kalan son şarkı: Ah bir ataş ver...".

- <https://www.yeniasir.com.tr/pazar/2023/01/08/dumlupinardan-geriye-kalan-son-sarki-ah-bir-atas-ver>. Erişim 28 Nisan 2023.
- Altar, Cevad Memduh. *Sanat Felsefesi Üzerine*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1. Basım, 1996.
- Arato, Andrew – Gebhardt, Eike (ed.). *The Essential Frankfurt School Reader*. Oxford: Blackwell, 1978.
- Aristoteles. *Metafizik*. çev. Ahmet Arslan. İstanbul: Sosyal Yayınları, 2. Basım, 1996.
- Aristoteles. *Politika*. çev. Mete Tunçay. İstanbul: Remzi Kitabevi, 11. Basım, 2009.
- Aristoteles. *Poetika*. çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 25. Basım, 2017.
- Augustinus. *İtirafılar*. çev. Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Alfa, 2. Basım, 2019.
- Aydemir, Gamza. “Einfühlung: Estetiğın Zengin ve Muammalı Kavramı”. *Idil Journal of Art and Language* 9/66 (2020).
<https://doi.org/10.7816/idil-09-66-01>
- Balkuv, Ece. *Beyniniz Hayatınızı Nasıl Şekillendirir?* İstanbul: Müptela Yayınları, 2. Basım, 2020.
- Barad, Karen Michelle. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, N.C.: Duke University Press; Chesham : Combined Academic [distributor], 2007.
- Beasley-Murray, Tim. *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin: Experience and Form*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
<http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0804/2007046011-d.html>

- Benedetto Croce. *Estetik: İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak*. çev. İsmail Tunah. Ankara: Fol Kitap, 1. Basım, 2019.
- Bonds, Mark Evan. *Absolute Music*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Bowman, Wayne D. *Philosophical Perspectives on Music*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Bunt, Leslie. *Music Therapy: An Art Beyond Words*. Londra: Routledge, 1. Basım, 1994.
- Caferoğlu, Ahmet. *Anadolu Ağızlarından Toplamalar: Kastamonu, Çankırı, Çorum, Amasya, Niğde İlbaylıkları Ağızları, Kalaycı Argosu ve Geygelli Yürüklerinin Gizli Dili*. İstanbul: Bürhaneddin Basımevi, 1943.
- Caudwell, Cristopher. *Yanılsama ve Gerçeklik*. çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi, 2. Basım, 1988.
- Caygill, Howard. *Walter Benjamin: The Colour of Experience*. Londra: Routledge, 1998.
- Chang, Liangtang vd. "Mirror-Induced Self-Directed Behaviors in Rhesus Monkeys After Visual-Somatosensory Training". *Current biology : CB* 25/2 (2015), 212–217.
<https://doi.org/10.1016/j.cub.2014.11.016>
- Chapin, Keith Moore – Kramer, Lawrence. *Musical Meaning and Human Values*. New York: Fordham University Press, 1. Basım, 2009.
- Cicovacki, Predrag. *The Analysis of Wonder - An Introduction to the Philosophy of Nicolai Hartmann*. Londra: Bloomsbury, 2015.
- Cook, Nicholas – Everist, Mark. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

- Cook, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Cook, Nicholas. *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Cömert, Bedrettin. *Croce'nin Estetiği*. Ankara: De Ki Yayın, 2. Basım, 2015.
- Cüceloğlu, Doğan. *İnsan ve Davranışı*. İstanbul: Remzi Kitapevi, 17. Basım, 2008.
- Dalgıç, Ceren. “Ölümün Karşısında “Yaşam”, “Yaşantı” ve “Deneyim”i Düşünmek, <https://viraverita.com/olumun-karsisinda-yasam-yasanti-ve-deneyimi-dusunmek/>”. Erişim 13 Eylül 2023. <https://viraverita.com/olumun-karsisinda-yasam-yasanti-ve-deneyimi-dusunmek/>
- Davies, Stephen. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Desblache, Lucile. *Music and Translation*. Londra: Palgrave Macmillan UK, 2019.
- Descartes, René. *Duygular Ya Da Ruh Halleri*. çev. Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Alfa, 3. Basım, 2017.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: First Perigee Printing, 1950. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=6047119>
- Dikeçligil, F. Beylü. *Ontolojiyi Hatırlamak*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2017.
- Dilthey, Wilhelm. *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*. çev. Doğan Özlem. İstanbul: Notos Kitap, 2. Basım, 2012.

- Doğan, D. Mehmet. *Büyük Türkçe Sözlük: Türkçe, Osmanlıca, Yabancı Dillerden Türkçeye Geçen ve En Çok Kullanılan Kelimeler*. Ankara: Ülke Yayın Ltd. Sti, 10. Basım, 1994.
- Dufrenne, Mikel. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press, 2. Basım, 1989.
- Edmund Husserl. *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time*. çev. John B. Brough. Dordrecht, Hollanda: Kluwer Academic Publishers, 1991.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Understanding Music: The Nature and Limits of Musical Cognition*. çev. Richard Evans. Farnham: Ashgate, 2010.
- Ekren, Uğur. *Felsefenin Perspektifinden J. S. Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*. İstanbul: Sentez Yayıncılık, 1. Basım, 2016.
- Erdem, Halil Kadri. *Kütahya Mesireleri: Gezmeler, Oyunlar, Türküler*. Kütahya: Kütahya Vilâyet Matbaası, 1937.
- Feder, Georg. *Music Philology*. çev. Bruce C. Macintyre. Londra: Pendragon Press, 2011.
- Ferris, Jean. *Music: The Art of Listening*. Boston, Mass., Londra: McGraw-Hill, 7. Basım, 2008.
- Fischer, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*. çev. Cevat Çapan. İstanbul: Sözcükler Yayınları, 7. Basım, 2018.
- Fischer, Steven Roger. *Yazının Tarihi*. çev. A. Handan Konar. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Basım, 2022.
- Friedrich Schleiermacher. *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*. çev. Andrew Bowie. Cambridge: Cambridge University Press, 1. Basım, 1998.
- Fubini, Enrico. *History of Music Aesthetics*. Londra: Macmillan, 1990.

- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. çev. Joel Weinsheimer - Donald G. Marshall. Londra: Continuum Publishing, 2. Basım, 2004.
- Gadamer, Hans-Georg. *Hakikat ve Yöntem 1. Cilt*. çev. Hüsametdin Arslan - İsmail Yavuzcan. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 1. Basım, 2008.
- Gadamer, Hans-Georg. *Hakikat ve Yöntem 2. Cilt*. çev. Hüsametdin Arslan - İsmail Yavuzcan. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 1. Basım, 2009.
- Gauldin, Robert. *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York: W.W. Norton, 1. Basım, 1997.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett, 2. Basım, 2008.
- Göher, Feyzan. *İslamiyet'ten önce Türklerde kültür ve müzik: Hun, Kök Türk ve Uygur devletleri*. İstanbul: Ötüken, 2016.
- Grimes, Nicole vd. (ed.). *Rethinking Hanslick: Music, formalism, and expression*. Rochester, NY, Woodbridge, Suffolk: University of Rochester Press Boydell & Brewer Limited, 2013.
- Hahn, Werner. *Symmetry as a Developmental Principle in Nature and Art*. Londra, UK: World Scientific Publishing, 1998.
- Hand, Ferdinand. *Aesthetics of Musical Art*. çev. Walter. E. Lawson. Londra: William Reeves, 1880.
- Hanslick, Eduard. *The Beautiful in Music*. çev. Gustav Cohen. Londra: Novello, 1891.

- Hanslick, Eduard. *Vienna's Golden Years of Music, 1850-1900*. çev. Henry Pleasants. New York: Simon and Schuster, 1950.
- Hanslick, Eduard. *Eduard Hanslick's On The Musically Beautiful*. çev. Lee Allen Rothfarb – Christoph Landerer. New York, NY: Oxford University Press, 2018.
- Hartmann, Nicolai. *New Ways of Ontology*. çev. Reinhard C. Kuhn. Chicago: Henry Regnery Company, 1953.
- Hartmann, Nicolai. *Aesthetics*. çev. Eugene Kelly. Berlin: De Gruyter, 2017.
- Hartmann, Nicolai. *Ontology: Laying the Foundations*. çev. Keith R. Peterson. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019.
- Hecker, Pierre. *Turkish Metal: Music, Meaning, and Morality in a Muslim Society*. Burlington, VT: Ashgate, 2012.
- Hegel. *Phenomenology of Spirit*. çev. A. V. Miller, J. N. Findlay. ABD: Oxford University Press, 1979.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on Fine Art - Vol 2*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Heidegger, Martin. *Being and Time: A Translation of Sein und Zeit*. çev. Joan Stambaugh. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1996.
- Hindemith, Paul. *The Craft of Musical Composition: Vol. 1: Theoretical Part*. çev. Arthur Mendel. Londra: Schott, 1949.
- Hogarth, William. *The Analysis of Beauty: Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*. Londra: Printed by J. Reeves for the author, 1753.
- Hogarth, William. *Güzelliğin Analizi: Zevk konusunda değişip duran fikirleri tespit etmek amacıyla kaleme alınmıştır*. çev. Atilla Erol. İstanbul: Janus Yayıncılık, 2020.

<https://refikanadol.com/works/quantummemories/>. Erişim 21 Ocak 2024.

<https://www.internethaber.com/dunyanin-en-eski-ses-kaydi-134627h.htm>. Erişim 25 Kasım 2023.

<https://www.militaryrifles.com/theplevnadelay>. Erişim 25 Eylül 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=L5mF6MQ4s08>. Erişim 30 Eylül 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=Oovg2fzn9vo>. Erişim 25 Eylül 2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=XPd9be8R5bA>. Erişim 30 Eylül 2023.

Ingarden, Roman. *Work of Music and the Problem of Its Identity*. Londra, UK: Palgrave Macmillan, 1986.

İlyasoğlu, Evin. *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 9. Basım, 2009.

Jauss, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. çev. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. çev. Nicholas Walker. Oxford: Oxford University Press, 2007.
<http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy0723/2007001270-d.html>

Karataş, Yaylagül Ceran. *Posthüman: Şehir ve Beden*. Ankara: Siyasal Kitabevi, 2022.

Kerchner, Jody L. *Music Across the Senses: Listening, Learning, and Making Meaning*. New York: Oxford University Press, 2014.

- Keskin, Gamze (ed.). *Estetik Üzerine Yazılar*. İstanbul: Alfa, 2019.
- Keskin, Gamze. *Kant Estetiği ve Romantizm*. İstanbul: Alfa, 2019.
- Kiesewetter, Raphael Georg. *History of the Modern Music of Western Europe*. çev. Robert Muller. New York: Da Capo Press, 1973.
- Kivy, Peter. *Thomas Reid's Lectures on the Fine Arts*. Lahey: Martinus Nijhoff, 1973.
- Kivy, Peter. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca, USA: Cornell University Press, 1998.
- Kivy, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Kivy, Peter (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell philosophy guides. Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 2004.
- Kivy, Peter. *Music, Language, and Cognition: and Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon, 2007.
- Kivy, Peter. *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel Between Literature and Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Kramer, Lawrence. *Music as Cultural Practice: 1800 - 1900*. Berkeley, California: Univ. of California Press, 1990.
- Kramer, Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: Univ. of California Press, 2002.
- Kramer, Lawrence. *Interpreting Music*. Berkeley, Calif., Londra: University of California Press, 2011.
- Kramer, Lawrence. *The Thought of Music*. Oakland, California: University of California Press, 2016.

- Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key: A Study of the Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 3. Basım, 1957, 1993 Printing.
- Lukács, Georg. *Estetik II*. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi, 2. Basım, 1992.
- Lukács, Georg. *Estetik*. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi, 3. Basım, 1999.
- Lukács, Georg. *Estetik III*. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi, 2. Basım, 2001.
- Malumatfurusorg. “Dumlupınar Faciası ve “Ah Bir Atas Ver” Türküsü Hakkında Yanlış Aktarımlar”.
<https://www.malumatfurus.org/ah-bir-atas-ver-turkusunun-hikayesi/>. Erişim 28 Nisan 2023.
- McAuley, Tomás vd. (ed.). *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, Oxford handbooks. New York NY: Oxford University Press, 2021.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, Londra: University of Chicago Press, 1956.
- Mill, John Stuart. *A System of Logic*. New York: Harper & Brothers, Publishers, 8. Basım, 1882.
- Mimaroğlu, İlhan. *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları, 2014.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Richard Wagner Bayreuth'ta*. çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Basım, 2020.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Tragedyanın Doğuşu*. çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 16. Basım, 2022.

- Nolen-Hoeksema, Susan vd. *Atkinson and Hilgard's Introduction to Psychology*. Andover: Cengage Learning, 15. Basım, 2009.
- O'Hara, Kenton – Brown, Barry. *Consuming Music Together*. Dordrecht, Londra: Springer, 2006. <http://www.springer.com/gb/BLDSS>
- Önal, Özay. “Ses, Dil ve Müzik”. *Dil Dergisi* Sayı 155 (2012), 7–23.
- Özkan, İsmail Hakkı. *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: Ötüken, 8. Basım, 2006.
- Özkan, Senail. *Schopenhauer*. İstanbul: Ötüken, 1. Basım, 2006.
- Palmer, Richard E. *Hermenötik*. çev. İbrahim Görener. İstanbul: Düşün Yayıncılık, 1. Basım, 2015.
- Platon. *Diyaloglar* 6. Basım. ed. Mustafa Bayka. İstanbul: Remzi Kitabevi, 6. Basım, 2009.
- Platon. *Devlet*. çev. Sabahattin Eyuboğlu – M. Ali Cimcoz. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 41. Basım, 2020.
- Poli, Roberto – Scognamiglio, Carlo. *The Philosophy of Nicolai Hartmann*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- Rene Descartes. *Meditasyonlar: Metafizik Üzerine Düşünceler*. çev. Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Alfa Yayınları, 4. Basım, 2020.
- Ricœur, Paul. *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*. Londra: Yale University Press, 1970.
- Ricoeur, Paul. *Yorum Teorisi: Söylem ve Artı Anlam*. İstanbul: Paradigma, 1. Basım, 2007.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*. çev. Ömer Albayrak. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 10. Basım, 2020.

- Rūta Stanevičiūtė, Nick Zangwill and Rima Povilionienė (ed.). *Of Essence and Context: Between Music and Philosophy*. Cham, İsviçre: Springer, 2019.
- Rychlak, Joseph F. *Introduction to Personality and Psychotherapy: A Theory-Construction Approach*. Boston: Houghton Mifflin, 2. Basım, 1981.
- Said, Edward W. *Müzikal Nakışlar*. çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Agora Kitaplığı, 1. Basım, 2006.
- Savage, Roger W. H. *Hermeneutics and Music Criticism*. New York, Abingdon: Routledge, 2010.
- Savage, Roger W. H. "Aesthetic Experience, Mimesis and Testimony". *Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies* 3/1 (2012), 172–193. <https://doi.org/10.5195/errs.2012.114>
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. *The Philosophy of Art*. çev. Douglas W. Stott. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Schiller, Friedrich. *Estetik Üzerine*. çev. Melahat Özgü. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999.
- Schopenhauer, Arthur. *Parerga and Paralipomena: Short Philosophical Essays*. çev. E. F. J. Payne. Oxford, New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 2000.
- Schopenhauer, Arthur. *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*. çev. A. Onur Aktaş. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2. Basım, 2020.
- Searle, John R. *Zihnî Yeniden Keşfi*. çev. Muhittin Macit. İstanbul: Litera, 2014.
- Sepp, Hans Rainer – Embree, L. *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Dordrecht: Springer Netherlands, 2010.

- Sherman, Bernard D. "Bach's Notation of Tempo and Early Music Performance: Some Reconsiderations". *Early Music* 28/3 (2000), 454–466.
- Shusterman, Richard – Tomlin, Adele. *Aesthetic Experience*. Londra: Routledge, 2008.
- Soysal, Deniz. *Conceptual Background Of Truth Content Of Art In Gadamer's Truth And Method*. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2008.
- Sözer, Yasemin. "Lisansüstü Eğitimde Yer Alan Uygulamalı Çalışmalarda Auto-Telos (Bir Tavr Olarak) Oyunun Düşünsel Dayanakları ve Önemi". *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi* 17 (2005), 171–175.
- Spencer, Herbert. "The Origin Of Music". *Mind* 15/60 (1890), 449–468. <https://doi.org/10.1093/mind/os-XV.60.449>
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. "History of Western Philosophy of Music: since 1800". Erişim 18 Kasım 2023. <https://plato.stanford.edu/entries/hist-westphilmusic-since-1800/>
- Stravinsky, Igor – Craft, Robert. *Expositions and Developments*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Taftalı, Oktay. *Anti Postmodern Bakış, Şiirin Mikroestetik Eleştirisi: Denemeler*. İstanbul: Era Yayıncılık, 1. Basım, 1994.
- Taftalı, Oktay. *Medya Çağında Düşünce*. İstanbul: Era Yayıncılık, 1995.
- Taftalı, Oktay. *Şiirin Mikro Estetik Eleştirisi: Ahlak Estetik ve Şiir*. İstanbul: Gendaş, 1998.
- Tamer, Eren. *Müzik ve Doğaçlama İlişkisi: Zaman ve Kültür Bağlamında Diyalektik Bir Çözümleme*. İstanbul: İstanbul

- Medeniyet Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,
Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2022.
- Tatar, Burhanettin. “Müzikte Anlam Sorunu”. *İslâm Araştırmaları Dergisi* 22 (2009), 59–70.
- Tatar, Burhanettin. *Felsefî Hermenötik ve Yazarın Niyeti*. İstanbul: Vadi Yayınları, 2. Basım, 2016.
- Tatar, Burhanettin. *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*. İstanbul: İsam Yayınları, 2. Basım, 2020.
- Thomas, Downing A. *Music and the Origins of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Thomson, George Derwent. *İnsanın Özü: Bilimin ve Sanatın Kaynakları*. çev. Celal Üster. İstanbul: Payel, 5. Basım, 1998.
- Tomoo Thomas Oda. *Many Spheres of Music: Hermeneutic Interpretation of Musical Signification*. Coventry, Birleşik Krallık: Warwick Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2006.
- Tunalı, İsmail. “İntegral Bir Estetik Olarak Ontolojik Estetik”. *Felsefe Arkivi* 3/3 (1957), 155–167.
- Tunalı, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 7. Basım, 2008.
- Tunalı, İsmail. *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 3. Basım, 2014.
- Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 18. Basım, 2018.
- Tunalı, İsmail. *Grek Estetik'i*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 10. Basım, 2018.
- Tunalı, İsmail. *Estetik Beğeni*. Ankara: Fol Kitap, 1. Basım, 2020.
- Uğur, Sait. *İçel Folkloru, 1. Cilt*. Ankara: Ulus Basımevi, 1947.

- Ülger, Emir H. *Bir Müzik Felsefesi Olanağı Olarak Adorno'nun Estetik Kuramı*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2009.
- Varlık, Selami. *Paul Ricoeur'de Temellük ve Tahayyül*. İstanbul: Alfa, 1. Basım, 2021.
- Vural, Timur. "Türk Askeri Müziğinin Savaşlardaki Yeri ve Önemi". *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi* 4/13 (2012), 66–74.
- Wade, Bonnie C. *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York, N.Y., Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Wilhelm Dilthey vd. (ed.). *Poetry and Experience*. New Jersey: Princeton University Press, 1985.
- Wilhelm Worringer. *Soyutlama ve Duyumsama*. çev. Özkan Eroğlu. İstanbul: Tekhne Yayınları, 2. Basım, 2017.
- Wilhelm Worringer. *Soyutlama ve Özdeşleyim*. çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 1. Basım, 2017.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. çev. G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 3. Basım, 2000.
- Yetişken, Hülya. *Estetiğin ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.
- Zeren, Ayhan. *Müzikte Ses Sistemleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2. Basım, 2008.
- Zeren, Ayhan. *Müzik Fiziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 7. Basım, 2018.
- Ziss, Avner. *Estetik*. çev. Yakup Şahan. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 1. Basım, 2016.