

MÜZİK ESERİ VE PERFORMANSI ÜZERİNE

Ekin ÇORAKLI*

Başvuru Tarihi: 02.12.2015; Kabul Tarihi: 18.01.2016

ÖZ

Müzik, ses ve titreşim yoluyla gerçekleştirilen ve dinleyicilere ulaşabilen yegâne sanat dalıdır. Dolayısıyla, fiziksel varlığı, performans aracılığıyla kulağa erişebilme özelliği ve icracıya sağladığı nitelikler bakımından oldukça özgün bir felsefi boyuta sahiptir. Bu makalede, müziğin kendine özgü özelliklerinden yola çıkılarak geçmişteki fikirler belirtilecek ve tartışılacaktır. Müzik eserinin fiziksel belirsizliği, eser-performans ilişkisi ve müzik eserini ortaya çıkarma aşamasında icracıların kazandığı erdemler makalenin irdelediği ana konular olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik eserinin ontolojisi, Eser ve performans ilişkisi, Değerler ve müzik, Müzik felsefesi.

ON MUSICAL WORK AND PERFORMANCE

ABSTRACT

Music is the only branch of fine arts that reaches to the listeners via sound and vibration. Therefore, it possesses a notable philosophical profundity in terms of its physical existence, its availability to reach to the ear by means of performance and the virtues it provides for the performer. In this paper, ideas from the past concerning these features of music will be explained and discussed. The main themes the paper discusses include the physical ambiguity of music, the relationship between musical work and performance, and the virtues attained in the process of bringing the musical work out.

Key Words: The ontology of the musical work, The relationship between work and performance, Virtues and music, Philosophy of music.

1. Müzik Eserinin Ontolojisi

* Yrd. Doç. Dr., Abant İzzet Baysal Üniversitesi Müzik Eğitimi Bölümü
e-posta: ekincorakli@gmail.com

Müzikal bir eserin fiziksel olarak ne olduğu sorusu, müzik felsefesinin en önemli konularından birisidir. Zira, notaya dökülmüş herhangi bir eserin varlığı, performans haline dönüşmedikçe aslında bir şey ifade etmemektedir. Dolayısıyla söz konusu fiziksel varlık, bir grup felsefeci tarafından daha çok ‘performans’ta aranmaktadır. İkinci grup felsefeciler ise müziğin bir fiziksel varlık olduğu düşüncesini reddetmektedirler.

Eserlerin fiziksel varoluşu konusu ile ilgili düşünce üreten filozoflardan birisi Goodman’dır. Goodman (1982, s.281-282), eserin gerçekleştirilmesi ile tamamlanması arasında kesin bir çizgi koymaktadır. Eserin gerçekleştirilmesi, eser fikrinin ilk olarak ortaya çıkmasından onu tamamlayana kadar olan zaman dilimini kapsar. Bu süreçte eser, icra edilecek seviyeye ulaşır, ama varlıksal olarak tamamlanmış değildir. Tamamlanma aşaması, sadece performans ile olur. Zira performans yolu ile eser estetik fonksiyonlarını yerine getirerek sanat yapıtı olduğunu kanıtlar. Bar-Elli (2004, s.7) de benzer bir bakış açısı ile müzikal bestenin oluşturulmasındaki kavram ve özelliklerin tamamen performans ile bağlantılı olduğunu düşünmektedir. Başka bir ifade ile, müzik eserini oluşturan temel özellikler besteci tarafından sadece performans yolu ile anlam kazanacak şekilde oluşturulur.

Kivy (2003, s.203-205) ise müzikal eserin iki fiziksel varlığının olabileceğini belirtmektedir. Bunlar, müzik notaları ve müzikal performanslardır. Ancak müziğin bir performans sanatı olması nedeniyle ikinci fiziksel varlık olan performans öne çıkmaktadır. Müzikal eserin fiziksel niteliğini belirlemek için geliştirdiği argümanda bir adım daha ileriye giden Kivy, Platonik düşünceden yardım alan ilginç bir düşünceden daha bahsetmektedir (s.213-214). Bu düşünceye göre, eser uzam ve zamandan bağımsız bir obje iken, performans onun fiziksel olarak varlık bulmuş halidir. Ancak, bu görüşe göre hiçbir şey yaratılamaz, sadece *keşfedilebilir*. Dolayısıyla Kivy, ilk bakışta şaşırtıcı ve imkansız gibi duyulduğu halde, bestecinin eserini yoktan var etmek yerine aslında keşfettiği ihtimalini mümkün görmektedir. Bir diğer deyişle, müzikal eser, idealar dünyasında bulunan ve akli yolu ile keşfedilebilir bir niteliğe sahip olabilir. Besteci bu keşfi deneme-yanılma yöntemi ile gerçekleştirir ve eseri uzamsal-zamansal bir fiziksel nesneye dönüştürmenin ilk adımını atar. Diğer tamamlayıcı adım ise ‘performans’ ile gerçekleştirir.

Müzikal eserin aslında bir fiziksel varlığı olamayacağını savunan felsefeciler de bulunmaktadır. Örneğin Popper’a göre (1983, s.449-450), müzik eseri insan aklının ürünüdür ve yine bir insan aklı tarafından algılanma potansiyeline sahiptir. Ancak bu müzikal eser

hiçbir yerde bulunamaz. Onun varlığı, başka insan akılları tarafından bir daha yorumlanma ihtimalinde bulunmaktadır. Davies ise (1991, s.37), müzikal eserlerin ontolojisinin sabit bir karakteri olmadığını düşünmektedir. Buna yazıldıkları kültür ve zaman dilimi neden olabilmektedir. Ayrıca, bazı eserler doğaları gereği performans odaklı iken ve her seslendirilişte farklılık ihtiyacı taşıırken bazıları sabit bir özellik gösterir ve her seslendirilişleri benzer ve belli şekillerde olur. Kramer de (2007, s.23-24) müziğe fiziksel bir varlık yüklemenin gerekli olduğuna inanmamaktadır. Müzikal eser, sabit bir fiziksel objeden çok bir *idea* olarak kabul edilebilir. Bu yüzden, bir klasik müzik eseri tekrar tekrar dinlediğimiz ama aslında hiçbir zaman duymadığımız bir şeydir. Ancak, bu tamamlanmamışlık, klasik müzik için hem icracı hem de dinleyici açısından yaratıcılık ve canlılık ortaya çıkaran bir faktördür. Bunun temel nedeni, klasik müzik eserinin deneyim ve ifade açısından değişik ihtimalleri içinde barındırarak icracının ve dinleyicinin onu kendi yaratıcılığını kullanarak şekillendirmesine izin vermesidir.

Soyut yanı göz ardı edilmemekle birlikte, müziğe yüklenen fiziksel niteliğin genel olarak ‘performans’ olduğu söylenebilir. Bu nedenle aşağıdaki bölümde performansın eser ile ilişkisi konusu irdelenecektir.

2. Eser ile Müzikal Performans Arasındaki Uyum

Çalgı performansının bestecisi ve icracısı açısından dile getirilişindeki farklılık düzeyinin sınırları, müzik filozoflarınca çok tartışılan bir konudur. Zira yukarıda da belirtildiği üzere, bestenin oluşmasında besteci ilk planda iken, bu bestenin fiziksel olarak gerçekleştirilmesi sadece icracı ya da icracılara bağlıdır. Bu durum, icracıya performans sırasında söz düşmesine neden olabilmektedir. Fakat bunun sınırları ne olmalıdır? Ya da performansı gerçekleştiren kişi, çaldığı eseri sadece bestecinin eseri olarak mı kabul etmelidir?

Bu konuyu irdeleyen felsefecilerden birisi olan Dipert (1980, s.206-211), bestecinin hedeflerini üçe ayırmıştır. Bunlardan ilki düşük düzeydeki hedefler, ikincisi orta düzeydeki hedefler, üçüncüsü ise yüksek düzeydeki hedeflerdir. Düşük düzeydeki hedefler çalgının tipi ya da parmaklandırma gibi sesin ilk aşamadaki üretimine yönelik hedefleri, orta düzeydeki hedefler tını, perde ve vibrato gibi istenen ses niteliği ile ilgili hedefleri, yüksek düzeydeki hedefler ise biçimsel ilişkiler ve duygular gibi bestecinin dinleyicide uyandırmak istediklerini kapsamaktadır. Dipert, bir performansın uygunluğunun düşük düzeydeki amaçların değil yüksek düzeydeki amaçların gerçekleştirilmesine bağlı olduğunu, dolayısıyla bazen düşük düzeydeki amaçların üst düzeydeki amaçları engelleme durumunda olması nedeniyle

atlanabileceğini savunmaktadır. Dolayısıyla, besteci tarafından notada belirtilmiş olan parmak numaraları veya çalgı tipi değişikliğe uğrayabilir. Zira günümüzde de birçok nota basımında, bestecinin önerdiği orijinal parmak numaralarının yanı sıra editörün parmak numaraları yer almakta, ya da herhangi bir çalgı için yazılmış eserlerin başka çalgılara uyarlandığı görülmektedir. Dipert, daha da ileriye giderek, amaç estetik odaklı ise, üst düzey hedeflerin bile gerçekleştirilmeme ya da bestecinin arz ettiğinden farklı olarak gerçekleştirilme durumunun olabileceğini düşünmektedir. Ana teması *dinleyiciyi etkilemek* olan üst düzey amaçların gerçekleşmesinde performansı gerçekleştiren kişinin yeni düşüncelerinin yardımı olacaksa, bunun sakıncası yoktur.

Levinson (1987, s.77-87) ise, performans problemindeki ana öznelerin besteci ve icracının yanı sıra *dinleyicileri* de kapsadığını düşünmekte ve dinleyicileri performans algıları açısından üç tipe ayırmaktadır. Birinci tipler besteyi ilk defa dinleyenleri, ikinci tipler besteyi önceden dinlemiş olanları ve üçüncü tipler ise bıkkın dinleyicileri içermektedir. Performansın değeri belirlenirken, performansı sadece müzikal eserlerin idealize olarak gerçekleştirilmesi olarak algılamak yerine onun sosyal ve pratik bir etkinlik olduğu unutulmamalıdır. Elbette ki dinleyiciler ve icracılar aynı noktalarda birleşmeyebilir ve bu farklılıklar iki grup açısından farklı estetik doyumlara neden olur. Özetle, eser tek bir varoluşken, performans besteci, icracı ve dinleyici unsurlarının farklılığına dayanan çoklu bir niteliğe sahiptir ve eserin doğru nitelikteki icrasının ne olduğu sorusuna tek bir yanıt vermek mümkün değildir.

Konuya kişisel gelişim açısından bakan O’dea (1994, s.366-373), performansın ‘kişisel gerçekliği geliştirme’ açısından önemine değinmektedir. O’dea, Nietzsche’nin değerlerin, davranışların ve kararların başka bir kişi veya topluluğun etkisinde kalmaksızın yalnızca kişiye ait olması gerektiği fikrinden yola çıkarak, icracının performansındaki niteliği kendi görüşleri ile şekillendirmesi gerektiğini düşünmektedir. Müzisyenin amacı, müziğin anlamını bulmaktır ve müzisyen bu amaç ışığında neyin doğru neyin yanlış olduğuna kendisi karar verecek, yaptığı seçimlerin ahlaki değerini de (örn. herhangi bir pasajda yaptığı yavaşlama daha kolay çalmak için midir, yoksa tamamen estetik nedenlerden dolayı mıdır?) kendisi sorgulayacaktır. Daha da önemlisi, icracının performansında öncelikle sanatçılık yönünü iletmesidir. Bestenin kendi gerçekliğiyle performansı gerçekleştiren kişinin gerçekliği arasındaki boşluk ancak bu şekilde dolabilir ve sınır budur.

Edidin ise (1998, s.83-89), performans probleminde hem bestecinin isteklerine hem de icracının yaratıcılığına eşit mesafeden bakmaktadır. Bir yandan besteciliği performans için bir çeşit plan üretme işi olarak görmekte olan Edidin, diğer yandan da bestecinin isteklerine saygı

göstermenin önemini vurgulamaktadır. Performansın aslında bestecinin yazdığı eserin başka bir versiyonu olduğunu düşünen Edidin, buna bağlı olarak, performansta sanatsallığın bu versiyonların uygun şekilde iç içe geçmesiyle gerçekleşeceğini savunmaktadır.

Kivy de (2003, s.230-247), performans özgürlüğüne ağırlık veren bir görüşe sahiptir. Çünkü bestecilerinin yazdığı müzikal notalar üstünde başka şekillerde asla çalınamayacaklarına dair kesin bir ifade yoktur. Hatta bestecilerin eserlerinin seslendirildikleri daha modern zaman diliminin özellikleri göz önüne alınarak çalınmasını isteyebilme ihtimali de vardır. Bu düşüncelerin yanı sıra geçmiş dönemlerde icracı rollerini tartışan Kivy, özellikle Klasik Dönem öncesinde performans sanatçılarının eserin düzenlenmesine katkı sağladıklarını, hatta esere yeni notalar ekleyebildiğini belirtmektedir. Diğer yandan, daha modern zamanlarda ve günümüzde icracılar kendi tuşeleri, tonları ve anlatım tarzları ile esere katkıda bulunmaktadır. Ancak Kivy'ye göre performansın esere katkısının bir sınırı vardır. Bu sınırı, Kivy, 'besteci ve icracı arasında gizli bir antlaşma' olarak nitelendirmektedir. Eserin yaratıcı gücü ve icracının yorumu bu gizli antlaşmayla bir denge içinde birleşmektedir. Bestelenen müziğin sanatsal ve estetik özelliklerini içerek müzikal 'sound'unu ortaya çıkaran her performans, Kivy'ye göre, doğru olarak kabul edilebilir.

Bar-Elli (2004, s.13-14), performansın değerlendirilmesinde 'doğruluğunun' ve 'güzelliğinin' yerine 'muhteşemliğinin' temel alınması gerektiğini düşünmektedir. Bu muhteşemlik, eserin analiz veya bilgiyle ile anlaşılması mümkün yönünü değil ancak performans yolu ile ortaya çıkan *gizli* yanını kapsar. Bir diğer ifade ile, bir performansın en üst düzey hali temiz, doğru veya kesin olma özelliklerine sahip olması ile değil, bestenin zor idrak edilebilen derin yanının ortaya çıkarılması ile olur.

Kramer ise (2007, s.87-89), nota ve performans arasındaki ilişkinin klasik müziğin neden hala değerli olduğu sorusuna yanıt verebileceğini düşünmektedir. Üretken ve enerji ortaya çıkaran bir süreç olan performans, ideal olan notayı hayatın boyutlarını içeren bir 'anlam'a dönüştürür. Dolayısıyla, değişik performans yorumları insan anlayışını, duygularını ve değerlerini sembolize ederek hayatın ideal değil kusurlu bir kavram olduğunu ortaya koyar. Özetle, performans müzikle yaşamın bir yoludur.

Yukarıdaki fikirler, eseri kulaklara ulaştırmak ile yükümlü olan icracının ne kadar önemli bir rolünün olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir. Aynı zamanda, eseri hem teknik hem de yorumsal olarak üst noktada icra etmek için çalışma süreci, kişiye değişik nitelikler kazandırabilir. Hatta performansın ortaya çıkışı, icracıya bireysel özelliklere ek olarak

topluma yararı olan bazı nitelikler de kazandırabilir. Son bölümde performansın erdem kazandırma boyutu açıklanacak ve tartışılacaktır.

3. Müzikal Performansın İcracıya Kattığı Değerler

Schopenhauer (1969, s.257-263), yüzyıllar öncesinde müziğin yaşamın özünde yatan gerçeğin bir kopyası olduğunu söylemiştir. Notaların müzikal eserin başından sonuna kadar tansiyon ve karar verme ile dolu olan yolculuğu, hem hayatın hem de insanın doğasına benzemektedir. Dolayısıyla müzik dinleyicisi, müzik dinlerken bir yandan da gerçekliği tecrübe etmekte ve farkında olmadan felsefe yapmaktadır. Besteci ise mantığın algılayamayacağı başka bir boyutta, üst düzey bir derinlikteki bilgeliği dilini kullanır. Gelebileceği en üst boyut ise bu evrensel ve soyut dili en iyi şekilde kullanmak ve yaşamın özünü en net şekilde yansıtmaktır. Bu düşüncelere dayanarak icracının rolünün önemi de kavranabilir. Zira icracı müzik eserini en iyi şekilde sunmak için hem eseri en dikkatli şekilde dinleyerek onun içindeki hayatla birebir örtüşen dalgalanmaları yansıtabilmeli hem de bestecinin bilgeliği dilini en iyi şekilde kullanmalıdır. Bunun ona kendine özgü bir yaşam bilgeliği kazandırması kaçınılmaz bir sonuçtur.

Günümüze yaklaştığımızda ise felsefecilerin bu konuya özel olarak eğildiği ve çok çeşitli düşünceler ürettiği görülmektedir. Müzik filozofu O’dea (1993, s.60-62), müzikal performans eğitimi ile ahlaki gelişim arasında bir ilişki olduğunu savunmaktadır. Tartışmasına temel olarak Aristoteles’in ‘pratik bilgeliği anlayışı’ını alan O’dea, müzik notalarında yazan bilgilere ve çalgı profesörünün talimatlarına rağmen icracının kendi özgün ‘sound’unu yakalamak için hayal gücünü ve yargı gücünü kullanacağı bir noktaya geldiğini düşünmektedir. İcracı bu noktaya çalgı pratiği yaparken ve icra esnasında ortaya çıkan cesaret, sabır, kararlılık, fedakarlık, alçakgönüllülük, empati ve mantık gibi erdemleri kazanarak ulaşmaktadır. Dolayısıyla müzisyenin virtüöz karakteri manevi muhakeme yeteneği kullanmayı da beraberinde getirmektedir. Dahası, performans sırasında ortaya çıkan keyif duygusu Aristoteles’in erdemlerle keyfin birbirinden ayrılmaz olduğu iddiasını da doğrulamaktadır.

Kramer’e (2007, s.11-12) göre klasik müzik performansı aynı zamanda bir dinleme pratiği olma özelliğine sahiptir. Dolayısıyla klasik müzik icracısı, bir yandan eseri şekillendirme, cümleleme, ifadeleme, hızlandırma, vurgulama, saklama, gösterme ve iletme etkinliklerini gerçekleştirirken bir yandan da müzik dinleme ile kazanılan değerleri özümsemektedir. Bu değerler, özneliği keşfetmeyi, zaman ve ölümlülüğün zaferini, insanlığın ve teknolojinin uyumunu, dikkatin beslenmesini ve insan enerjisinin özgürleşmesini kapsamaktadır.

Yaylı çalgılar için alanında çığır açan bir öğretme metodu yaratan Suzuki'nin de konu ile ilgili özgün düşünceleri mevcuttur. Suzuki, insan ruhunun doğasının üretilen müzikal ton ile ifade edilebileceğine inanmaktadır. Hatta performans yolu ile üretilen tonlar o kadar bireyseldir ki bir kişinin çalışından kişiliği anlaşılabilir. Performans eğitimi öğrencileri, asil bir zihne, yüksek değerlere ve yüksek beceriye ulaştırabilme gücüne sahiptir. Kişinin doğruyu, güzelliği, iyiyi ve sevgiyi bulma arayışı da bu eğitim sayesinde gelişmiş olur. Dahası, müziği anlama ve içselleştirme kabiliyeti insan kalbini anlamayı da sağlamaktadır. Özetle, performans eğitimi aynı zamanda iyi bir karaktere ulaşma eğitimidir (Hendricks, 2011, s.137-146).

Yenilikçi müzik eğitimi felsefesi yaklaşımı olan uygulamalı (praxial) müzik eğitimini savunan müzik eğitimi felsefecileri, sözlü müziğin icrasının müzik eğitiminde önemini vurgulamışlardır (Elliott, 1995; Goble, 2010; Regelski, 2013). Elliott, bu düşünceyi bir adım daha ileriye götürerek sözlü müziğin performansının tüm bunlarla birlikte başka bir misyonu daha olduğunu öne sürmektedir. Bu misyon, müziğin *sosyal adalet anlayışı geliştirme* rolüdür. Elliott, müziğin önceden tartışılmamış bu yönünü örneklerle açıklamaktadır. Bu örneklerden bir tanesi küçük bir Kanada köyünde azınlık olarak yaşayan Inuit topluluğunun Kanada hükümetince kültürlerini korumalarının engellenişine duyulan tepkinin müzik yolu ile dile getirilmesidir. Müzik eğitimcisi Mary Piercey, bu topluluğa sosyal adalet, müzakere ve grup transformasyonu anlayışını destekleyici müzik eğitimi vermiştir. Onun katkıları ile bu grup aktif müzik etkinlikleri gerçekleştirmiş ve hükümete üzüntülerini ve kaygılarını aktarabilmişlerdir (Elliott, 2007, s.75-78). İrlanda'da teröristlerce bir arabaya yerleştirilen bombanın 200 insanı öldürmesinden sonra, olayın gerçekleştiği yerde öğretmenlik yapan Darlyn Simpson ise yöredeki tüm genç Katoliklerin ve Protestanların performans ve besteleme yolu ile birbirlerini anlamalarını ve acılarını paylaşmalarını sağlamaya çalışmıştır. Bu genç insanların oluşturduğu koro ülkede o kadar ünlü olmuştur ki barış ve birleşme mesajları tüm ülkece algılanmış ve saygı görmüştür. Sovyet güçlerinin hakimiyeti altında olan Estonya'da da koro müziği özgürlüğe duyulan özlemin simgesi olmuş ve bu korolar yoluyla barışçıl tepkiler verilmiştir (Elliott, 2012, s.8-9). Elliott, bu örneklerden yola çıkarak, sosyal adalet anlayışını geliştirmek için öğrencilere müzik eğitimi yolu ile 'sanatsal vatandaşlık' (artistic citizenship) kazandırılmasının mümkün olduğunu düşünmektedir. Müzik yapmak sosyal adalet için bir etik etkinliktir ve koro müziği icrası kişinin kendi ve içinde bulunduğu sosyal ortamın sağlığını etik bir dikkatle önemsemesine yardım etme fonksiyonuna sahip olabilir (Elliott, 2007, s.87-89).

SONUÇ

Müzik, salt işitsel olma ve saf halinin herhangi bir kavramı temsil etmeme özellikleri ile özgünleşen bir sanat dalıdır. Müziğin kendine özgü bu özellikleri, birçok felsefi tartışmaya olanak sağlamaktadır. Bunlardan ilki, onun fiziksel niteliğiyle ilgilidir. Zira müzik sanatının kulağa ulaşması için gerekli olan performansın her seferinde farklı olarak ortaya çıkması yeni tartışmalara zemin hazırlamaktadır. Genel olarak performansı müziğin fiziksel varlığı olarak kabul eden düşünürler, bu fiziksel varlığın değişken ve özgün niteliğine vurgu yapmışlardır. Bir grup düşünür ise müziğin bu değişken ve soyut niteliğine bağlı olarak, ona fiziksel bir varlık yüklemenin gerekli olmadığına inanmaktadırlar.

Tüm bu düşüncelerle bağlantılı olarak, performansın doğası ve müzik notası ile performans uyumu ile ilgili tartışmalar da devam etmiştir. Bestecinin yazdığı müzikal notaya performansı gerçekleştiren kişinin ne kadar bağlı kalması gerektiği çok önemli bir problemdir. Çünkü, yukarıda da belirtildiği gibi, müziğin kulağa erişebilmesi için performans birincil önem taşımaktadır. Ancak bu seslendirilişin her seferinde farklı nitelik taşımasının yanı sıra öznel yapısı, icracının da bestede belli bir derecede ‘pay’ının olduğu fikrini beraberinde getirmektedir. Düşünürler genel olarak müzikal esere anlam verme açısından icracının rolünü göz ardı etmemiş ve bunun sınırlarını mümkün olduğunca geniş tutmuşlardır.

İracının müziğin gerçekleştirilmesindeki bu misyonu, onun eserin ortaya çıkış sürecindeki bireysel kazanımları ile ilgili tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Zira, nota üzerinde yazan eseri ortaya çıkarma süreci icracının kendi başına çalıştığı uzun ve emek dolu bir zaman dilimini kapsamaktadır. Bu süreç, icracıdaki hayal gücü, sabır, dikkat, muhakeme gibi unsurların gelişmesi için zemin hazırlamaktadır. Bir grup düşünür ise toplu şarkı söyleme performansı konusu üzerinde durmuş ve bunun sadece bireysel değil toplumsal olarak da yararlarına değinmiştir.

Eser ve performans konusu, hakkında çok şey yazılmasına rağmen düşünülme ve tartışılmaya açık birçok alt konuyu halen içinde barındırmaktadır. Özellikle performansın icracıya kattığı değerler konusu daha spesifik özellikler göz önüne alınarak ve irdelenerek iletilebilir. İleriki zamanlarda tartışmaların derinleşerek ve değişik boyutlarda kollara ayrılarak hem müzik felsefesine hem de müzik eğitimine katkıda bulunacağı umulmaktadır.

KAYNAKLAR

- Bar-Elli, G. (2004). Evaluating a Performance: Ideal vs. Great Performance. *Journal of Aesthetic Education*, V:38.2, pp. 7-19
- Davies, S. (1991). The Ontology of Musical Works and the Authenticity of Their Performances. *Noûs*, V:25.1, pp. 21-41.
- Dipert, R. R. (1980). The Composer's Intentions: An Examination of Their Relevance for Performance. *The Musical Quarterly*, V:66.2, pp. 205-218.
- Edidin, A. (1998). Playing Bach His Way: Historical Authenticity, Personal Authenticity, and the Performance of Classical Music. *Journal of Aesthetic Education*, V:32.4, pp: 79-91
- Elliott, D. J. (1995). *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press.
- Elliott, D. J. (2007). Socializing Music Education. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, V:6.4, pp. 60-95.
- Elliott, D. J. (2012). Music Education as/for Artistic Citizenship. *Music Educators Journal*, V:99.1, pp.21-27.
- Goble, J. G. (2010). *What's So Important About Music Education?* Routlage: New York.
- Goodman, N. (1982). Implementation of the Arts. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V:40.3, pp. 281-283.
- Hendricks, K. S. (2011). The Philosophy of Shinichi Suzuki: "Music Education as Love Education". *Philosophy of Music Education Review*, V:19.2, pp. 136-154.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.
- Kramer, L. (2007). *Why Classical Music Still Matters?* USA: University of California Press.
- Levinson, J. (1987). Evaluating Musical Performance. *Journal of Aesthetics Education*, V:21.1, pp.75-88.
- O'dea, J. W. (1993). Virtue in Musical Performance. *Journal of Aesthetic Education*, V:27.1, pp. 51-62.
- O'dea, J. W. (1994). Authenticity in Musical Performance: Personal or Historical? *British Journal of Aesthetics*, V:32.4, pp. 363-375.
- Popper, Karl R. & Eccles, John C. (1983). *The Self and Its Brain*. Boston: Routledge.
- Regelski, T. A. (2013). Another Perspective: A Response to "Toward Convergence". *Music Educators Journal*, V:99.37, pp. 37-42.
- Schopenhauer, A. (trans. 1969). *The World As Will and Representation*, translated by E. F. J. Payne, Colorado: The Falcon's Wing Press.