



MÜZİKTE ANLAM ARAYIŞI SORUNSALI ÜZERİNE BİR İNCELEME¹

Arif Bora ATEŞYAKAN*

Öz

Bu çalışmada, çeşitli düşünür, besteci ve araştırmacıların görüşleri ışığında “Müziğin bir anlamı var mıdır ve varsa bu anlama nasıl ulaşılabilir?” sorularından yola çıkılmış ve müzikte anlam arayışında önemli olduğu düşünülen birtakım zorlukların irdelenmesi amaçlanmıştır. Bunlar; “Tanımlama”, “Anlamlandırma ve Anlam Aktarımı”, “İşitme ve Dinleme”, “İcra ve Yorum”, “Sözlü Müzik ve Anlam” başlıkları altında belirlenmiş, bu odak noktalarından hareketle varılan çıkarımlar doğrultusunda bu zorlukları aşmanın mümkün olup olmadığı sorgulanmıştır. Eleştirel bir bakışla, müziğin kurallı bir temsil gücünün olup olmadığı, müziğe yüklenen anlamların aslında atıflardan mı oluştuğu, besteci, icracı ve dinleyici üçlüsünün farkındalığını etkileyen unsurların neler olduğu sorularına yanıtlar aranmıştır. Çalışmada model olarak esas alınan fenomenolojik yaklaşımın temel varsayımı, öze ulaşmada olup bitenin yalnızca deneyimle bilinebileceğidir. Bu düşünceden hareketle müziksel anlam arayışında da müzik dinlemenin yerini hiçbir şeyin tutamayacağı ön kabulüyle, müziksel anlama ulaşmada yaşantı ve deneyimlerin anlamlandırmadaki etkisi, yüklenen anlamların algıda nasıl şekillendiği, duysal bağlamı ve müziğin bir anlamı nasıl iletebildiği konuları irdelenmiştir. Genel kanıda müziğin bir anlam taşıyıcı olduğunun kabul edilmesine rağmen, bu anlamların değişken ve muğlak olduğu, yalnızca bireysel ve/veya toplumsal kabuller ve sosyal-kültürel koşulların etkileriyle şekillenebildiği sonuçlarına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Anlam, Tanımlama, Anlamlandırma, Dinleme.

A Study in the Problematic of the Search for Meaning in Music

Abstract

In this study, in the light of the views of various thinkers, composers and researchers, the questions "Does music have a meaning and if so, how can this meaning be achieved?" were set out and it was aimed to examine some of the difficulties that are important in the search for meaning in music. These were identified under the titles of "Definition", "Signification and Meaning Transfer", "Hearing and Listening", "Performance and Interpretation", "Vocal Music and Meaning", and it was questioned whether it was possible to overcome these difficulties in line with the conclusions drawn from these focal points. With a critical perspective, answers were sought to the questions of whether music has a rule-based representation power, whether the meanings attributed to music actually consist of ascriptions, and what factors affect the awareness of the composer, performer and listener trio. The basic assumption of the phenomenological approach, which is taken as a model in the study, is that what happens in reaching the essence can only be known through experience. Based on this idea, with the presupposition that there is no substitute for listening to music in the search for musical meaning, the effect of experiences and experiences on interpretation in reaching musical meaning, how the attributed meanings are shaped in perception, the sensory context and how music can convey a meaning were discussed. Although it is generally accepted that music is a carrier of meaning, it is concluded that these meanings are variable and ambiguous and can only be shaped by the effects of individual and/or social assumptions and social-cultural conditions.

Keywords: Music, Meaning, Definition, Signification, Listening.

¹ Bu çalışma, yazarın Dr. Öğr. Üyesi Oya ÜNLER BAYKA danışmanlığındaki “Béla Bartók’un “Out Of Doors” Adlı Piyano Süitinin İncelenmesi” isimli devam eden Sanatta Yeterlik tez çalışmalarından üretilmiştir.

* Öğr. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Piyano Anasanat Dalı, boraates@hacettepe.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-2759-1093s>

1. Giriş

“Eğer sanatın anlamı, görünürde temsil ettiği şeyden ayrı olarak duyuşsal algının kendisine aitse, o zaman bu tür salt sanatsal anlam, en çok müzik eserleri yoluyla erişilebilir olmalıdır” (Langer, 1948, s.169) İnsan, yaşantısındaki önemli etkisinin farkındalığıyla her dönemde müziğe bir anlam atfetme eğiliminde olmuştur. Müziksel anlam konusu, tarih boyunca düşünürler ve müzik insanları tarafından tartışılmış, Platon’dan Adorno’ya, Schopenhauer’dan Oliver Sacks’a kadar birçok besteci, icracı, araştırmacı, düşünür, eleştirmen ve müzikolog için müziğin insan üzerindeki etkisi ve anlamının ne olduğu derinlikli araştırmalara konu olmuştur. Müziksel anlam üzerine yapılan araştırmaların çoğunlukla müziğin gücünün kaynağını ortaya çıkarmaya ve örtük mesajını tercüme etmeye yönelik olduğu görülmektedir. Literatürde bulunan birçok kitap, makale ve araştırmanın bir anlamda müzik disiplininin temelini somutlaştırma iddiası veya çabasında olduğu da söylenebilir. Bu yazılı metinlerden en öne çıkan ve önemli örnekler olarak şu araştırmalar gösterilebilir: Leonard B. Meyer (1956) “*Emotion and Meaning in Music*” (Müzikte Duygulanım ve Anlam), Roger Scruton (1997) “*The Aesthetics of Music*” (Müzik Estetiği), Peter Kivy (2007) “*Music, Language, and Cognition And Other Essays in the Aesthetics of Music*” (Müzik, Dil ve Bilişsellik ve Müzik Estetiği Üzerine Diğer İncelemeler), Enrico Fubini (1990) “*The History of Music Aesthetics*” (Müzik Estetiğinin Tarihi), Jean-Jacques Nattiez (1990) “*Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*” (Müzik ve Söylem: Müziğin Semiyolojisine Dair), Eduard Hanslick vd. (2018) “*Eduard Hanslick’s On The Musically Beautiful*” (Eduard Hanslick’in Müzikal Güzellik Üzerine), Aaron Copland (1999) “*What to Listen for in Music?*” (Müzikte Ne Dinlenmeli?), Igor Stravinsky (2004) “*Poetics Of Music*” (Müziğin Poetikası), Stephan Koelsch (2011) “*Towards a Neural Basis of Processing Musical Semantics*” (Müzikal Semantiği İşlemenin Nöral Temeli Üzerine).

Özellikle XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra sayısı önemli ölçüde artan müzik araştırmalarının da etkisiyle müzikte anlam konusunun akademisyenler için gittikçe daha cezbedici ve zorlayıcı bir konu haline geldiği söylenebilir. Bu zorlayıcılık kısmen, birçok umut ve beklentiyle içini doldurduğumuz ‘anlam’ teriminin semantik kayganlığına bağlanabilir. Cezbediciliği ise belirli bir bilgi dalına veya müziksel deneyime duyulan hayranlığa dair ayrıcalıklı bir kavrayışa işaret etmektedir. Pisagor’dan bu yana düşünür ve araştırmacıların müziğin anlamı konusuyla olanca derinliğiyle ilgilenmiş ve ilgilenmekte oldukları da görülmektedir. İnsanın müziksel anlamı ortaya çıkarma ve somutlaştırma çabası, adeta sonsuz bir keşif yolculuğu gibidir.

Müziksel anlamın sorgulanmasında iki temel görüşün öne çıktığı söylenebilir. Bunlar Meyer’in (1956) tanımıyla ‘göndergeciler’ ve ‘mutlakçılar’ olarak iki gruba ayrılmaktadır. Göndergeciler, müziğin bir ifade gücünün olduğunu, soyut ve entelektüel anlamlara ek olarak bir şekilde kavramları, eylemleri, duygusal durumları ve karakterin dış dünyasına atıfta bulunan anlamları aktarabildiğini ileri sürmektedirler. Kendisi de bir besteci, yazar ve düşünür olan Meyer, bu grupta yer almaktadır. ‘Müzikte Duygulanım ve Anlam (*Emotion and Meaning in Music*) isimli kitabında müzikal anlamı neyin oluşturduğu ve hangi süreçlerle iletildiği çoğu zaman tartışmalara konu olsa da müziğin bir anlamı olduğu konusunda ortak ve yaygın bir fikir birliği olduğunu ileri sürmektedir: “Tüm kültürlerden besteciler ve icracılar, farklı ekol ve tarzlardan teorisyenler, birçok farklı görüşten estetikçiler ve eleştirmenler müziğin bir anlamı olduğu ve bu anlamın bir şekilde hem katılımcılara hem de dinleyicilere iletildiği konusunda hemfikirdirler” (Meyer, 1956, s.1).

Diğer görüş ise; müziğin ifade etme potansiyeli olsa bile [ki Stravinsky (1936) ve Hanslick (2018) gibi bunun olmadığını savunan isimler de mevcuttur] böyle bir amacın temelde mevzubahis olmadığını, müzikal anlamın yalnızca eserin kendi bağlamında ve eserde ortaya koyulan ilişkilerin algılanmasında yattığını ileri sürmektedirler. Bu gruba dahil edebileceğimiz Oliver Sacks’ın müziği anlamlandırma sorunsalı hakkında şu sözleri dikkat çekicidir:

Peki bu bitmek bilmez anlamlandırma ve yorumlama arayışının kaynağı nedir? Hiçbir sanat eseri, bütün sanat dalları arasında özellikle de müzik, bunu talep etmez - çünkü güçlü duygularla en yakın bağları kurduğu halde soyuttur müzik; kurallı bir temsil gücü yoktur. Kıskançlık, ihanet, intikam, aşk hakkında bir şeyler öğrenmek için bir tiyatro oyunu izleyebiliriz ama müzik, özellikle de enstrümantal müzik bize bunlar hakkında hiçbir şey söylemez...müzik bir "anlam" taşımak zorunda değildir (Sacks, 2014, s.50).

Bu iki görüş savunucuları çeşitli argümanlara sahip olsa da genel kanıda göndergecilerin görüşlerinin yaygın olduğu görülmektedir. Diğer yandan Meyer'e (1956) göre, bu iki görüşün ısrarlı çekişmelerine rağmen mutlak anlamlar ve göndergesel anlamlar birbirini dışlamamaktadır, aynı müzik parçasında bir arada bulunabilirler ve bulunmaktadırlar. Yine de müziğin neyi, nasıl ifade ettiği konusunun kesin çizgilerle açıklan(a)madığı veya tercihlere bağlı olduğu söylenebilir.

Soyutluğuna karşın müziğin açıklanıyor ve anlamlandırılıyor olması, içinde bu ikilemi barındırsa da bu konuda önemli bir alan yazını olduğu da yadsınamaz. Literatürdeki müzikle ilgili yazılmış tüm kitaplar, akademik yazılar, araştırmalar, program notları, eleştiriler ve tartışmalar, müziğin tanımından başlayarak bir bestecinin spesifik eser analizine, yorum farklılıklarından müzik-dil ve müzik-beyin ilişkilerinin araştırıldığı disiplinler arası dilbilim ve nörobilim alan çalışmalarına kadar uzanmaktadır. Elbette müziği deneyimlemenin önemi unutulmadan, tüm yinelenen ve yenilenen bu sorgulamaların insanın müzikteki anlam arayışı yolculuğunda aydınlatıcı kaynaklar olarak kavrayışımızı güçlendirmeye yardımcı olduğu açıktır.

Diğer yandan çok katmanlı yapısı ve doğrudan-olmayan anlam aktarımı nedeniyle müzik, tanımlanmaya ve anlamının sorgulanmasına sıkıca direnmektedir. Üzerinde kesin ve ortak yargılara varabilmenin güçlüğü, çeşitli bağlamlarda yüklenen anlamların öznel belirleyiciliği ve yorumsal farklılıkların zorunluluğu ise bu direnci arttırmaktadır.

Müzik, genellikle bir ifade aktarma aracı olarak kabul edilmekte ve konuşma diline benzetilmektedir. Müziksel anlamla ilgili araştırma ve açıklamalarda da dille olan benzerliğe atıfta bulunulduğu görülmektedir. Ancak, müzikteki anlam taşıyıcı unsurların dildeki gibi kesin karşılıkları bulunmamaktadır. *"Müzik dile benzer. Müziksel deyim ya da müziksel deyiş gibi ifadeler metafor değildir. Ancak müzik bir dil değildir. Dile benzerliği onun en içteki doğasına işaret eder, ama aynı zamanda belirsiz bir şeye de işaret eder. Müziği kelimenin tam anlamıyla bir dil olarak algılayan kişi onun tarafından yanıtlanacaktır"* (Adorno & Gillespie, 1993, s.401).

Peki müziğin anlamı kesin olarak ifade edilemiyorsa bu sorgulamaya girildiğinde bir sonuca varılabilir mi? Ya da müzik bir muammadır diyerek ona gizemli ve metafiziksel bir kutsallık atfetmekle yetinmeli miyiz? Elbette elimizdeki yöntemler ve araçlarla birtakım çözümlemeler yapılabilen ve müziğin bir anlam taşıyıcı olup olmadığı çeşitli biçimlerde sorgulanabilmektedir. Ancak müziksel anlamın bilimsel bir konu olarak meşruiyetini tesis etmekle ilgilenen bir araştırmacı için bu konu oldukça zorlayıcıdır. Hatta bu amacın bir sonuca varmasının mümkün olup olamayacağı da tartışmalıdır. Bu çalışmanın da böyle bir hedefi olmadığını belirtmek gerekir. Müziksel anlama yönelik yaklaşımlar, genellikle kişisel tercihlere bağlı olmaları sebebiyle somut ve geçerliği kanıtlanmış doğrular içermemektedirler. Müzik bir dizi kültürel, fenomenolojik, bilişsel ve müzik-sanatsal faktörü içeren karmaşık bir olgu olduğundan müziği anlayabilmek için çok çeşitli bakış açılarını ayrıntılı olarak değerlendirmek gereklidir. Ancak akademik araştırmanın doğası böylesine geniş ölçekli bir yaklaşıma direnmektedir; zira, her bir bakış açısının belirli bir konuya odaklanması, pratik bir gerekliliktir.

Bu bakışla çalışmada, her ne kadar odağı kaybetmeden tüm yönlerine eşit vurgu yapabilmek ve geçerli olabilecek tüm etkenleri bir arada açıklayabilmek mümkün olmasa da, çeşitli düşünür, besteci ve araştırmacıların görüşleri ışığında müziği anlamlandırma sorunsalında sarıh olduğu düşünülen ve

problem durumunda belirlenen sorunlar irdelenmiş, varoluşsal bir fenomen olan müziğin anlamına ulaşabilmenin gerçekten mümkün olup olmadığı, bireysel ve kolektif düzeyde müzikal anlamın nasıl oluşabileceği, sosyo-kültürel bağlantılar ile bireysel tercihler ve sınıflandırmaların bu süreçteki olası etkileri sorgulanmıştır. Çalışmanın, farklı görünmekle birlikte birbiriyle bağlantılı olan bu alt problem konularının bir arada değerlendirildiği özgün bir araştırma olması ve genel bir bakış açısı oluşturması amaçlanmıştır.

Araştırmanın temel problemini “Müziğin bir anlamı var mıdır ve varsa bu anlama nasıl ulaşılabilir?” sorusu oluşturmaktadır. Bu temel problem, aşağıdaki alt problem başlıkları altında irdelenmiş ve yanıtlar aranmıştır:

- 1- Tanımlama sorunu: Müziğin eksiksiz bir tanımını yapmak mümkün müdür?
- 2- Anlamlandırma ve anlam aktarımı sorunu: Müzik bir anlam aktarma aracı mıdır, müzikal anlam neye göre oluşmaktadır ve varsa bu anlamın kusursuzca aktarımı mümkün müdür?
- 3- İşitme ve dinleme sorunu: Müziği işitme ile dinleme ve anlama arasındaki farklar nelerdir?
- 4- İcra ve yorum sorunu: İcra ve yorum arasındaki fark tam olarak nedir? Müziği anlamlandırmada yorumun ve yorumcunun önemi ve etkisi nedir?
- 5- Sözlü müzik ve anlam sorunu: Sözlü müzikteki sözler müziği anlamlandırabilir mi ve bu anlam müziğin anlamı olarak kabul edilebilir mi?

2. Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış ve fenomenolojik model esas alınmıştır. Nitel araştırma modelleri genelde sözel açıklamalara dayanmaktadır. Çeşitli bilim dallarına göre farklılaşmakla birlikte, nitel araştırmalarda yaygın olarak kullanılan modellerin başında örnek olay incelemeleri, alan çalışmaları, fenomenolojik çözümlemeler, etnografik gözlemler, tarihsel araştırmalar, dayanaklı kuram (*grounded theory*) ve eylem araştırmaları gelmektedir (Şimşek, 2018).

2.1. Araştırma Deseni

Bu araştırmada fenomenolojik desen kullanılmıştır.

Olgubilim (fenomenoloji) deseni farkında olduğumuz ancak derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız olgulara odaklanmaktadır. Olgular yaşadığımız dünyada olaylar, deneyimler, algılar, yönelimler, kavramlar ve durumlar gibi çeşitli biçimlerde karşımıza çıkabilmektedir. Bu olgularla günlük yaşantımızda çeşitli biçimlerde karşılaşabiliriz. Ancak bu tanışıklık, olguları tam olarak anladığımız anlamına gelmez. Bize tümüyle yabancı olmayan aynı zamanda da tam anlamını kavrayamadığımız olguları araştırmayı amaçlayan çalışmalar için olgubilim (fenomenoloji) uygun bir araştırma zemini oluşturur (Yıldırım & Şimşek, 2021, s.66).

Fenomenolojik yaklaşımın temel varsayımı, öze ulaşmada olup bitenin yalnızca deneyimle bilinebileceğidir. Dolayısıyla müzikteki anlam arayışında da yaşantı ve deneyimlerin gerçekte ne anlama geldiği, müzik olgusunun bireyin algısında nasıl şekillendiği ve ne tür duygu ve düşünceler yarattığı incelenmiştir.

2.2. Araştırma süreci

Araştırma süreci, yazarın 2021 yılında başladığı Sanatta Yeterlik tez çalışmaları ile bağlantılıdır. Müziği yorumlama ve eser analizi üzerine olan çalışmayla birlikte ön plana çıkan müziği anlamlandırma sorunsalı üzerine alan yazını (literatür) taraması yapılmış, besteci, filozof, müzikolog ve icracıların görüşleri ışığında bu araştırma oluşturulmuştur. “Alan yazını taraması kavramının içindeki alan yazını

(literature) sözcüğü, belirli bir konu hakkında yazılmış olan kaynakları ifade eder, ... ikinci sözcük olan tarama (review) ise belirli bir konuyla ilgili olan kaynakları inceleme, özetleme, analiz etme, değerlendirme ve sentezleme anlamına gelir” (Şimşek, 2018, s.54).

2.3. Verilerin Analizi

Çalışmada, müzikte anlam konusu ile ilgilenen belli başlı filozof, besteci, araştırmacı ve müzikologların metinleri, yazarın kendi görüş ve deneyimleriyle birlikte yorumsamacı yaklaşım ve kavram analizi teknikleri kullanılarak analiz edilmiştir.

2.4. Araştırma Etiği

Alan yazını taraması yapılan araştırmada, yararlanılan kaynaklardan yapılan alıntı ve atıflar etik kurallara uygun olarak gösterilmiştir. Bir çalışma grubu ya da canlılar üzerinde çalışma yapılmadığından etik kurul onayı/belgesi alınması gerekmemiştir.

3. Bulgular

3.1. Tanımlama Sorunu

Bir kavram için anlam arayışına girildiğinde, temellendirme için öncelikle onun ne şekilde tanımlandığına bakılmalıdır. Ancak “*Genellikle kültürel kavramlar bir tanım çerçevesinde açıklanmaya elvermeyecek kadar karmaşıktır. Örneğin, din, sanat ve felsefe gibi kültürel etkinliklerle ahlak, özgürlük ve hukuk gibi kavramların sözlük tanımları çoğu kez yüzeysel ve sınırlı birer belirleme olmaktan ileri geçmez*” (Yıldırım, 1997, s.11). Müziğin tanımlanabilmesi de çoğu durumda sınırlı kalmaktadır. Alpay’ın sanat kavramı için şu sözlerinin müziğin tanımlanmasında da geçerli olduğu söylenebilir. “*Sanat, arı haliyle tanımlanmaya direnen, mekâna ve zamana göre kendisini farklı özelliklerle donatabilen, ödevlerini, görüntüsünü, içeriğini değiştirebilen muğlak bir arayüz gibidir* (Alpay, 2021, s.9). Üstelik, müzik bir dile benzetilse de anlamının açıklanmasında kendini anlatabilen bir semantiği veya üst dili bulunmadığından, konuşma diline başvurmak zorundadır.

Müzik kelimesinin kökenine bakıldığında, Eski Yunan’daki ilham perileriyle (tanrıçalar) ilişkili olduğu görülmektedir. Harvard Dictionary of Music’in müzik maddesinde Apel, (1974) Eski Yunan’dan başlayarak; Gr. *μουσα, muse*, (ilham perisi) veya daha spesifik olarak *μουσική τέχνη, muse*’lerin sanatı (tekniki) kelimelerinden türetildiğini belirtmektedir. Başlangıçta bu terim, dokuz ilham perisi tarafından temsil edilen tüm kültürel uğraşları kapsamış, daha sonra şarkıların (ilahilerin) ilham perisi *Polyhymnia* ile ilişkilendirilmiştir. Bazı Orta Çağ yazarları bu kelimenin Mısır dilindeki *moys* (su) kelimesinden türetildiğine inanmışlar ve bu yüzden Musa (ki ismi *moys*’dan türetilmiş olabilir) ile bir bağlantı kurmuşlardır. Musa’nın yanı sıra Jubal ve Pythagoras (Pisagor) da müziğin ‘mucitleri’ olarak kabul edilirler. Boethius’un *musica mundana* (evrenin ahengi), *musica humana* (insan ruhu ve bedeninin ahengi) ve *musica instrumentalis* (gerçek ses olarak müzik) olarak ayrılan, her şeyi kapsayan bir ‘dünyanın ahengi’ olarak müzik kavramı, Orta Çağ boyunca temel öneme sahip olmuştur. Boethius’un çağdaşı Cassiodorus (485- 580), Platon’un *scientia harmonica* (yüksek ve alçak sesler), *metrica* (farklı ölçüler) ve *rhythmica* (metinle ilişki) arasındaki ayrımını benimseyerek ayakları daha yere basan bir görüş benimsemiştir. Müzik pratiğine daha yakın olan ise Sevilla’lı Aziz Isidore’un (yaklaşık 570-636) *musica harmonica* (vokal), *organica* (eski *flatu*, yani org, flüt, trompet, vb.) ve *rhythmica* (eski *pulsis digitorum*, yani davul, kithara, vb.) sınıflandırmasıdır. XIV. yüzyılda Theodoricus de Campo müziği *mundana, humana, vocalis* (hayvan sesleri) ve *artificialis* olarak sınıflandırarak ikincisini aşağıdaki gibi alt bölümlere ayırmıştır: *Artificialis*: 1- *armonica* (vokal): *prosaica metrica rhythmica* 2- *instrumentalis* (enstrüman): *ventus* wind (üfleme), *cordae* strings (telli-yaylı), *pulsus* percussion (vurmalı). M.Ö. 300 gibi erken bir tarihte Aristoxenos, müziği teorik ve pratik müzik olarak ikiye ayırmıştır. Halen geçerli olan bu sınıflandırmanın yeniden gündeme gelmesi ise 1500’lü yılları bulmaktadır (Apel, 1974).

Güncel sözlük tanımlamalarına bakıldığında ise genellikle birbirine benzer tanımlamalar olduğu gözlemlenmektedir. On music dictionary’de müzik, “*Bir mesaj iletmek, iletişim kurmak veya eğlendirmek amacıyla özel olarak bestelenmiş ve bir bütünlük oluşturan seslerin herhangi bir ritmik, melodik veya armonik gruplanması*” (OnMusic Dic., 2004), Türk Dil Kurumu sözlüğünde “*Birtakım duygu ve düşünceleri belli kurallar çerçevesinde uyumlu seslerle anlatma sanatı*” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2004). ‘Uyumlu sesler’ göreceli olmakla birlikte bu tanımlamaların muğlak kaldığı ve eksiksiz birer tanım olmadıkları söylenebilir.

Biçimci bir yaklaşımla, müzik için özetle; ‘ses ve sessizliğin düzenlenmiş hali’ şeklinde bir tanımlama yapılabilir. Ancak bu tanım da müzikteki birçok katmanı, tarihsel ve kültürel bağlamı, kullandığı araçları, yüklenen atıfları, sosyal ve psikolojik etkileşimleri ve estetikle ilgili unsurları dışarıda bıraktığı için muhtemelen yine tam olarak açıklayıcı bulunmayacaktır. Günlük yaşamda müziğin ne olduğu sorulduğunda genellikle; ‘duyguların dilidir’, ‘ruhun gıdasıdır’, ‘evrensel bir dildir’ ya da ‘kelimelerin bittiği yerde başlar’ gibi duyguları harekete geçiren bir olgusallık ya da dilsel benzeştirmeler şeklinde cevaplar verilebildiği hepimizin şahit olduğu bir durumdur. Tüm bunlar bize müzik tanımı için bir fikir verse de, elbette müzik ve sanat gibi girift ve çok katmanlı kavramları yalnızca sözlüksel tanımlamalarla kavrayabilmek mümkün değildir.

İtalyan besteci Luciano Berio’nun müzik tanımı ise oldukça ilgi çekici ve kavrayıcıdır. Ona göre: “*Müzik, müzik dinleme niyetiyle dinlenen her şeydir*” (Berio, 1985, s.19). Bu tanıma (eğer bir tanım olarak kabul edilirse) karşı durmak kolay değildir. Ne olduğu tam açıklanmasa da Berio, bu tanımla müzik kavramını hem sınırsız olasılığa açmakta hem de bireyin/toplumun algısı ve tercihinine indirgemektedir. Belki de müziğin kesin bir biçimde tanımlanmasını ısrarla isteyenlere adeta ‘bırakın müziği tanımlamayı’ dercesine bir yanıt niteliğindedir. Ona göre müzik olarak kabul edilen için bir otoritenin onayı gerekmemektedir.

Üstelik, müzik ile gürültü arasındaki ayrım dahi tartışma konusu olabilmektedir. Örneğin müzikolog Jean-Jacques Nattiez gürültü ve müzik arasındaki farkın belirsiz olduğunu şu sözleriyle açıklamaktadır: “*Müzik ve gürültü arasındaki sınır her zaman kültürel olarak tanımlanır; bu da tek bir toplumda bile bu sınırın her zaman aynı yerden geçmediğini ima eder; kısacası, nadiren bir fikir birliğine varılır...*” (Nattiez, 1990, s.48). Nattiez, çalışmasında bazı toplumların müzik olarak tanımladıklarını, diğer toplumların müzik olarak tanımlamayabileceğini örnekleriyle göstermektedir. Ona göre, her açıdan müziğin ne olabileceğini tanımlayan tek ve kültürlerarası evrensel bir kavram yoktur (Nattiez, 1990).

Müziğin inşasına değil, deneyimine odaklanan öznel deneyim yaklaşımından bakıldığında da müzik tanımı değişkenlik içindedir. Berio, yukarıdaki tanımıyla bu anlayışı bir adım ileri taşımıştır. Bu yaklaşım, yine müzik ve gürültü arasındaki sınırın sabit olmadığını, her kültürde ve her bireyde farklı şekilde yorumlanabileceğini, müzik yorumlama geleneklerinin zamana ve mekâna göre değişkenlik gösterebileceğini savunmaktadır. Hatta, müzik dinlerken zihin başka konulara odaklandığında müziksel sesler anlamsız bir sesler bütünü haline gelebilir ve müziksel deneyim oluşamayabilir. Dolayısı ile müzik olarak kabul edilen şey dahi öznel gerçeklikte müziksizliğe dönüşebilmektedir.

Müziğin dizilerinden armoniklerine kadar detaylı biçimde ilk olarak ilgilenen Antik Yunan disiplini olmuştur. Pisagor’un müzikteki aralıklar ve dizilerin kurulumu üzerine yaptığı araştırmalar “*müziği anlama ve bilimsel olarak açıklamanın ilk örneklerindedir*” (Kaya, 2017, s.637). Dolayısıyla, Pisagorcunun müziksel varlıkların matematiksel terimlerle tanımlanmasına odaklanan etkili armonik yaklaşımın başlangıcı olduğu rahatlıkla söylenebilir (bknz. Nolan, 2022). Lippman (1992b), Antik Yunan’ın en azından XVII. yüzyıla kadar Batı müzik düşüncesini şekillendiren iki fikirden sorumlu olduğunu gözlemlemektedir. Bunlardan birincisi olan metafiziksel iddiaya göre: ayrıntıları

büyük ölçüde farklılık gösterse de müziğin yasalarının ve yapısının evrenin yasalarına karşılık geldiği, zaman zaman gök cisimlerinin yörüngelerinde hareket ederken dahi müzik ürettiği düşünülmektedir (Lippman 1992b). Pisagorcun kozmik uyum ya da kürelerin uyumu kavramı, müziğin metafizik anlayışının bilinen ilk örneğidir (Lippman 1992b). Bazen *ethos* teorisi olarak da adlandırılan ve ahlaki bir görüş olan ikinci fikre göre ise: müzik ruh halini değiştirme ve kişiliği şekillendirme kapasitesine sahiptir ve bu nedenle ahlaki eğitime katkıda bulunabilir (Lippman, 1964a). Platon, müziği eğitimin kritik bir parçası olarak görmüş; uyum ve ritmin insan ruhunu olumlu yönde etkilediğine inanmıştır. 'Phaedo' (Devlet) eserinde, devlet adamlarının müziğe olan hassasiyetini vurgulayarak, müziğin ahlaki dengeye katkı sağladığını savunmuştur (Coşkun, 2017).

Platon ve Aristoteles müzikle esas olarak eğitimsel ve politik etkileri nedeniyle ilgilenmiş, Orta Çağ düşünürleri ise müziği genellikle metafizik spekülasyonlarla ilişkilendirmişlerdir. Orta Çağ'ın sonlarına doğru müzik teorisyenleri, müziğin duyuşal boyutuna daha fazla önem vermeye başlamışlardır. Müzik zevkindeki müteakip değişimler ise müziğin duyguları ifade etme ve uyandırma kapasitesinin kökeni ve değerine ilişkin sorulara yol açmıştır (Ravasio, 2021a).

XVIII. yüzyıl ve sonrasında müziği konu edinmiş başlıca filozofların müzik anlayışlarına bakıldığında ise şu görüşler öne çıkmaktadır: Immanuel Kant (1724 - 1804), müziği açıkça tanımlamamış olsa da estetik yargılar çerçevesinde ele almıştır. Ona göre, müzik duyuşal bir zevk sunsa da diğer sanatlara göre daha alt bir konumdadır. 'Yargı Eleştirisi'nde, şiirin, anlamlarla yapılan doğrudan bir zihinsel etkileşime sahip olduğunu savunmuş ve müziği daha çok duygulara dayalı bir sanat olarak görmüştür. Kant müziğin herhangi bir düşünceyi anlatmaktan yoksun ve yalnızca duygulara yönelik olduğunu düşünmektedir (Salman, 2021). G. W. Friedrich Hegel (1770 - 1831), müziği tarihsel bir çerçevede, insanların içsel durumlarını ve düşüncelerini ifade etmenin temel bir aracı olarak görmüştür. Ona göre müzik, diyalektik gelişim süreci içerisinde değişerek aynı zamanda mutlak olanın ruhsal ifadesini temsil etmektedir. Arthur Schopenhauer (1788 - 1860) ise, müziği evrendeki İradenin saf ve yalın bir yansıması olarak görmüş ve ona derin bir metafiziki önem atfetmiştir. Müzik sanatı, Arthur Schopenhauer'in felsefi sisteminde merkezi bir yere sahiptir ve ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. 'İrade ve Temsil Olarak Dünya' eserinde Schopenhauer, müziğin insan doğasını ve duygularını anlama ve ifade etmede eşsiz olduğunu belirtmiştir. Dahası, Schopenhauer'e göre müzik, benzersizliği nedeniyle diğer sanatlardan farklı, daha yüksek bir konuma sahiptir (Ravasio, 2021b). Ludwig Wittgenstein'in (1889 - 1951) müzik felsefesi ise büyük ölçüde onun dil felsefesi ile paralellik göstermektedir. Ona göre müzik, kelimelerin ifade ettiği gibi, anlam ve duygular ifade eden bir araç olabilir. Müzikle ilgili düşüncelerini, özellikle 'Tractatus Logico-Philosophicus' ve 'Philosophical Investigations' eserlerinde dile getirirken, müziğin insan deneyimindeki rolü üzerine derinlikli bir irdeleme yapmaktadır. Wittgenstein'a göre müzik, yalnız seslerin bir araya gelmesinden ibaret değildir; aynı zamanda bunların arkasında yatan imgeleri, duyguları ve düşünceleri de aktarabilir. Burada Wittgenstein'in dil ile müzik arasındaki ilintiyi kurarken, dilin de nasıl bir anlam taşıyıcı olduğunu ve kelimelerin ardındaki duyuşal ve düşünsel boyutları nasıl ilettiğini göstermesi önem taşımaktadır. Wittgenstein, müziği insan hayatının bir parçası olarak görmüş, onun filozofların ve düşüncelerin dışında olmadığını savunmuştur. Müziği, anlam arayışımızın ve hayatın yorumlanışının bir yansıması olarak ele almaktadır. Ancak, müziksel anlamın dil dışı olduğunu, müzikte anlamın müziğin kendisinde yattığını iddia etmektedir (Wittgenstein, 1958).

Pisagor'dan Wittgenstein'a kadar gelen tarihsel sürece bakıldığında, insanın müzik algısının Orta Çağ sonlarına kadar daha çok metafiziki, ilahi ve/veya ahlaki olanla ilişkili olduğu, Orta Çağ sonlarından başlayarak da daha ussal ve insan doğası ile olan bir ilişkilendirmeye doğru geçişte olduğu gözlemlenmektedir. Özellikle moderniteyle birlikte artan bu durum, dünyaya daha çok bir içerik gözüyle bakan ve arı uslanmanın peşine düşen insanın yaşadığı evreni ve olguları kuramsal olarak açıklamaya ve anlamaya daha çok odaklanması ile de açıklanabilir.

3.2. Anlamlandırma ve Anlam Aktarımı Sorunu

İnsanın bilme arzusu son derece güçlüdür. Her şeyi bilmede yetersiz olduğunu bildiği halde, zihin şeyleri ve olguları ilişkilendirmeye, benzeştirmeye, çıkarımlara ulaşarak bunların gerçekliğine ikna olmaya eğilimlidir. Bu haliyle yönlendirilmeye de açıktır. Zihin için müzikteki örtük mesajları açmak, tanıdık unsurlar bulmak adeta bir bilmeceyi ya da problemi çözmek gibi tatmin edicidir. Ancak müzik doğası gereği anlama için doğrudan, yeterli ve ‘kesin’ bilgiyi aktar(a)madığından, insan zihni müziği anlamlandırmada hayal kurmaya, yoruma bağlı açıklamalar üretmeye ve çoklu ‘gerçekliklere’ açık haldedir.

“İnsanın kendini ifade ediş biçimlerinden biri olarak kabul edilen müzik yoluyla anlatım, yaşadığı evreni anlamlandırma arayışının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.” (Ateşyakan, 2023, s.535). Genel olarak yaşamı anlamlandırmada geçerli olanın, müziği anlamlandırma için de geçerli olduğu ifade edilebilir. Ancak anlamlandırma, olguları yalnızca fark etmekle ve şeyleri oldukları şekliyle zihne atmakla değil, olgular arasındaki ilişkiye dair bir kuram geliştirmekle ve onlara dair ikna edici bir kurgu inşa etmekle mümkündür. Bu kuramlar ise zihnimizin ürettiği kurgulardır. Dolayısıyla ‘doğru’ anlamlandırmanın bir yanısıra olduğu, hatta her anlamlandırmanın birer ‘yanlış anlamlandırma’ olabileceği de düşünülebilir. Önemli olan işlevsel bir anlamlandırma oluşturmaktır. Fakat bazıları daha işlevsel olacaktır. Buradaki sorun ise herkes için işlevsel olanın yine farklı olmasındadır.

Feldman’ın sanat eleştirisi için ortaya koyduğu modelindeki (bknz. Alakuş, & Mercin 2005, ss.40-41) gibi, müziğin işlevsel anlamlandırılmasında da insan zihni müziksel bilgiyi; betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargılama süreçleriyle işleyerek oluşturmaktadır. Bu konuda, işlevsel anlamlandırmanın ve anlamlı müziksel bilginin işlenmesinin beyin fonksiyonlarında nasıl gerçekleştiğine dair Stephan Koelsch’in çalışması oldukça önemlidir. Ona göre: “Müzik dinlerken insan zihni, bestecinin zihin tarafından yorumlanan anlamı tam olarak iletmeyi amaçlayıp amaçlamadığına bakmaksızın... müziksel bilgiye sürekli ve otomatik olarak anlam yükler” (Koelsch, 2011, s.89). Müziksel bilginin yorumlanmasından ortaya çıkan anlamın işlenmesinin nöral korelasyonlarını ve anlamsal işlemenin nöro-fizyolojik göstergelerine yansıdığı şekliyle müziksel anlamın psikolojik gerçekliğini ele aldığı makalesinde; müziksel anlamın beyinde, dildeki gibi aynı mekanizmalarla işlendiğini, müziğin anlam taşıyabildiğini, özellikle de sadece duygu veya duygulanımla ilgili anlamları değil, (müzik dışı anlamla ilgili olarak) ikonik, indeksik ve sembolik anlamları ve müzik içi anlamı da iletebildiğini iddia etmektedir (Koelsch, 2014). Müzik dinleme sırasında MR görüntüleme cihazlarıyla beyin aktivitelerini ölçtüğü çalışmasının sonuçlarına göre:

Müziksel anlam, müzik dışı işaretlerden, müzik içi yapısal ilişkilerden, müzikojenik etkilerden, ‘alt düzey’ birimlerin birleşik tutarlı bir anlam oluşturmasından ve müziksel söylemden ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla, müziksel anlamın işlenmesi, anlamlı bilginin depolanmasını, anlamlı bilginin temsillerinin etkinleştirilmesini, anlamlı bilginin temsillerinin seçilmesini ve bu temsillerin anlamsal bilgisinin önceki anlamsal bağlamla bütünleştirilmesini içerir (Koelsch, 2011, s.90).

Bu araştırmaya göre, konuşma dili ve müziğin işlenmesi sürecinde beyinde büyük oranda aynı bölgeler aktive olmakta ve müziksel anlamlandırma dilsel anlamlandırmaya benzer nörolojik mekanizmalarla gerçekleşmektedir. Elbette anlamlı müziksel bilginin depolandığı zihin için aşına olduğu müziğin deneyiminde çağrışım, eşleştirme ve ilişkilendirme süreci daha kolay işleyebilmektedir. Önceden şartlanmış ya da yönlendirilmiş bir zihin için anlamlandırma için izleyeceği yol daha belirgindir. Ancak her durumda anlamın ne olduğu ise değişkenlik içinde kalmaktadır.

Merak eden, anlamak isteyen, anlamak için bağlamlar ve hikayeler yaratan insan, elinde yeterli veri ve anlamlı bilgi olmadığında ise boşlukları hayal gücü ile doldurma eğilimindedir. Sınırlı algısı ile zihin, nesnel dünyayı, olgu ve kavramları anlamlandırmada bir neden-sonuç ilişkisi kurmaya çalışır. Anlamlandırma için yeterli veriye ve bilgiye sahip olmayan zihinde oluşan belirsizlik ve tedirginlik ise onu güven duygusundan uzaklaştıracaktır. Yine de tutunabildiği bireysel ve toplumsal kabullere de yaslanarak boşlukları olabildiğince doldurmaya, bilmenin (ya da bildiğini zannetmenin) güvenli alanına geçmeye çalışacaktır. Bu başarısızlığında, bazen anlamlandırma ya askıya alınır ya da (ilgiyi cezbedici durumlarda) şaşkınlık veya hayretle bilinemezci bir kabullenmeye geçilebilir. Bazı durumlarda ise anlamlandırmaya dair bir açıklamanın neye benzediği hayal bile edilemez durumdadır. Nadir görülen bazı nörolojik fenomenal durumlar (bknz. Sacks, 2014, ss.17-30) haricinde müziksel anlamlandırma, ancak ön bilgiyle, diğer bir deyişle zihnin anlamlı bir ses/müzik kütüphanesine sahip olmasıyla ilgilidir.

Müziğin doğrudan ve kesin bir ifade aktarım aracı olmadığı ve temsillerin özün yerini alamayacağı bilirse de genel kanıda müziksel temsiller, insanın hayal gücü ile birleşip zihinde yeniden modellenerek bir anlam oluşturabilmektedir. Ancak, müzik dildeki gibi bir anlam iletici değildir. Üstelik düşüncenin sözden bağımsız olmadığı ve müziksel anlamın da sözsüz karşılığı bulunmadığı düşünüldüğünde anlam somutlaştırılmazdır. Bu bağlamda, çalışmanın giriş kısmında sunulmuş olan Adorno'nun müzik ve dil hakkındaki görüşlerine ek olarak, Kreutz'un "*Tamamen müziksel araçlar kullanarak 'bu bir elmadır' ifadesine eşdeğer bir anlam iletmek mümkün değildir. Müziksel sesler (sözler olmadan) belirli nesnelere veya olayları ifade etmez. Yine de pek çok kişi müziğin bir anlamı olduğu konusunda ısrarcıdır*" (Kreutz, 2011, s.106) cümleleri de dikkat çekicidir.

Kreutz'un da değindiği gibi insan müziği anlamlandırma arzusundadır. Üzerindeki önemli etkisinin farkındalığı, onu müziğin bir anlamı olması gerektiği düşüncesine götürmektedir. "*Müziksel seslerin ve onların içsel özelliklerinin ne ölçüde anlamlı atıflara yol açtığı ya da müziğin duruma bağlı ve bağlamsal faktörlerin bir sonucu olarak mı anlamlı hale geldiği her zaman açık olmasa da müziği anlamlandırırız*" (Kreutz, 2011, s.106).

Bestecilerin eserlerindeki müziksel anlamı açıklama konusunda genellikle çekimser kaldıkları ve detaylı açıklamalardan kaçındıkları da dikkat çekmektedir. Örneğin eserlerinde sıklıkla başlıklar kullanmış olan Macar besteci Béla Bartók: "*Bırakın müziğimi kendi anlatsın, eserlerime yönelik herhangi bir açıklama üzerinde hak sahibi değilim!*" sözleriyle bunu açık bir şekilde ifade etmiştir (Lendvai, 1976, s.39). "*Besteciler, müziğin dışavurumcu yönüne ilişkin her türlü tartışmadan uzak dururlar*" (Copland, 1999, s.9). Her ne kadar birçok besteci eserlerine başlıklar, açıklamalar yazmış, ya da programlı müzik yoluyla bir hikâye, durum ya da olguyu müzikle anlatma niyetiyle bestelemiş olsalar da ana hatları dışında eserlerinin anlamlarını spesifik olarak açıklamaktan kaçınmışlardır. Örneğin Beethoven'ın programatik içeriğe sahip Op.68 'Pastoral' senfonisinin dördüncü bölümündeki 'Gök Gürültüsü' ve 'Fırtına'yı -ki bu başlık olarak yazılmıştır- betimlerken kendi yaşamsal deneyimindeki gök gürültüsü ve fırtına tasavvurunu yine kendine has kompozisyon kurgusu içinde yansıtmaktadır. Ancak buradaki anlam, dinleyicinin eseri bu ön bilgiyle dinlemesine bağlıdır. Ayrıca kültürel unsurlara, ortama ve zamana göre farklı çağrışımsal anlamlara yol açabilme ya da çeşitlilik gösterebilme durumundadır. Koelsch'in de belirttiği gibi; müzik dinlerken insan zihni, bestecinin tam olarak iletmek istediği anlamla örtüşmeyen anlamlar üretebilmektedir.

Amerikalı besteci Copland, (1999) *What to listen for in music?* (Müzikte Ne Dinlenmeli?) isimli kitabında, müziğin bir anlam taşıyıcı olabileceğini fakat bunun açıklanamaz olduğunu ifade etmektedir. Ona göre bazılarında daha fazla bazılarında daha az olmakla birlikte tüm müzik eserleri, ifade etme gücü barındırmakta ve her durumda notaların arkasında belirli bir anlam bulunmaktadır. Bu anlam, öncelikle parçanın ne hakkında olduğu ve ne söylediği ile ilgilidir. Bu anlamın ne olduğunu kesin olarak

açıklayabilmenin ise mümkün olmadığını şu sözleriyle ifade etmektedir: “*Tüm bu sorun oldukça basit bir şekilde ‘Müziğin bir anlamı var mıdır?’ sorusuyla ifade edilebilir. Benim buna cevabım ‘Evet’ olacaktır. Ve ‘Anlamın ne olduğunu kelimelerle ifade edebilir misiniz?’ sorusuna ise cevabım ‘Hayır’ olacaktır. İşte tüm zorluk da burada yatıyor.*” (Copland, 1999, s.9).

Eğer müzikte bulunan ve onun ne hakkında olduğunu, ne söylediğini oluşturan bu örtük anlam gerçekten mevcutsa ve kelimelerle ifade edilemiyorsa, o zaman niyetler ve kategorizasyonlarla müziğe atfedilen anlamların her bireyin zihninde farklı şekillerde oluştuğu, adeta bir inanç gibi kesin olarak kanıtlanamayacağı da kabul edilmelidir. Dolayısı ile bir anlamın var olduğunu iddia etmek bireysel bir iddia olmaktan öteye geçemeyecektir. Diğer yandan bir müzik eserinin birey, grup veya toplum tarafından somut bir anlama indirgenmesi ya da etrafında bir fikir birliği oluşturulması da eleştiriye açıktır. Belirtildiği gibi, bu anlayışa göre müziğin bir anlamı vardır ama anlamının açıklanmasından kaçınılmalıdır. Copland, bazılarının müziği anlamlandırmadaki istekliliğini şu sözleriyle eleştirmektedir: “*Basit fikirli (simple-minded) insanlar ikinci sorunun cevabıyla asla tatmin olmazlar. Her zaman müziğin bir anlamı olmasını isterler ve bu ne kadar somut olursa o kadar çok severler. Müzik onlara bir treni, bir fırtınayı, bir cenazeyi ya da herhangi bir tanıdık kavramı ne kadar çok hatırlatırsa, o kadar etkileyici görünür*” (Copland, 1999, s.9).

Rus besteci Igor Stravinsky (1936) ise, otobiyografisinde, göstergelerin ve Copland’ın tersine müziğin doğası gereği ister bir duygu ister bir zihin tutumu ister psikolojik bir ruh hali isterse bir doğa olgusu olsun, herhangi bir şeyi ifade etme gücüne sahip olmadığını ileri sürmektedir. İfade onun için hiçbir zaman müziğin doğasında var olan bir özellik olmamıştır:

Bu hiçbir şekilde onun varoluş amacı değildir. Neredeyse her zaman olduğu gibi, müzik bir şeyi ifade ediyor gibi görünse de bu yalnızca bir yanılsamadır, bir gerçeklik değildir. Bu sadece, gizli ve bitmek tükenmek bilmeyen bir uzlaşmayla, bizim ona verdiğimiz bir etiket, bir gelenek olarak yapıştırdığımız ek bir özelliktir. Kısacası, bilinçsizce ya da alışkanlıklarımızın zorlamasıyla, çoğu zaman onun özsel varlığıyla karıştırdığımız bir özelliktir. Müzik, insanın şimdiki zamanı gerçekleştirdiği yegâne alandır. Doğasının kusurluluğu nedeniyle insan, şimdiki zaman kategorisine bir öz ve dolayısıyla istikrar kazandıramadan, zamanın geçişine, geçmiş ve gelecek kategorilerine boyun eğmeye mahkumdur (Stravinsky, 1936, ss.83-84).

Copland, Stravinsky'nin bu duruşunda haklılık payı olduğunu kabul etmekte fakat yine de müziğin ifade edici olduğunu savunmaktadır:

Stravinsky'nin bu uzlaşmaz tavrı, belki de pek çok insanın pek çok parçaya farklı anlamlar yüklemeye çalışmış olmasından kaynaklanmaktadır. Tanrı biliyor ya, bir müzik parçasının tam olarak ne anlama geldiğini söylemek, bunu kesin olarak söylemek, herkesin açıklamanızdan tatmin olacağı şekilde son olarak söylemek yeterince zordur. Ancak bu, insanı müziğin "ifade edici" olma hakkını inkâr etmek gibi diğer bir uç noktaya götürmemelidir (Copland, 1999, s.9).

Burkholder da müziğin bir anlamı ifade edemeyeceği yönünde katı bir tutum sergilemek yerine onun aşinalığa bağlı olarak tanıdık unsurların dinleyicinin zihninde oluşturduğu çağrışımlarla gerçekleştirilebileceğini savunmaktadır:

Müziğin bir anlamı olduğunu söylemek eksiktir. Bir müzik parçasının ya da pasajının bir anlam ifade ettiğine dair herhangi bir deyiş, aslında bu anlamı belirli bir kişi ya da belirli bir grubun üyeleri için taşıdığı iddiasıdır. Eğer müzik dil gibiyse, bir dinleyicinin onu anlayabilmesi için belirli bir müzik dilinde bilgili olması gereklidir. Ya onunla büyüyerek ya da yabancı bir dil öğrenir gibi bir yetişkin olarak onu öğrenmelidir. Gerçekten de özellikle çağrışımsal anlamın temel özelliği budur: Müzikte anlam aşinalığa bağlıdır... Müziğin anlamı, hem müzikteki tanıdık

unsurlara ve bu unsurların dinleyicide yol açtığı çağrışımlara hem de bu tanıdık unsurların farklı bir şey yaratmak üzere nasıl yeniden işlendiğine bağlıdır (Burkholder, 2006, ss.77-79).

Burkholder'a göre (2006), dinleyicinin müziğin ne anlama geldiğine dair algısı beş adımdan oluşan şu süreçte yaratılmaktadır:

1. *Aşına olduğu unsurları tanıma,*
2. *Bu unsurları kullanan diğer müzik veya şemaları hatırlama,*
3. *Birincil çağrışımların ardından gelen çağrışımların algılanması,*
4. *Neyin yeni olduğunu ve tanıdık unsurların nasıl değiştiğini fark etme,*
5. *Tüm bunların ne anlama geldiğini yorumlama.*

Burkholder'in bu sıralaması ve 'aşına olunan unsurlar' tanımlaması, Koelsch'in belirttiği müziksel bilginin 'anamlı bilgi' ile işlenmesi süreci ile önemli ölçüde benzerlik göstermektedir. Bu çalışmalarda zihinde anlamın hangi süreçlerde oluştuğu ve beynin hangi bölgelerinin aktive olduğu gösterilmekle birlikte yoruma bağlı bu anlamların ne olduğu belirsiz kalmaktadır.

Ayrıca, müzik deneyiminde ön bilgilerle ilişkili çıkarımlar, çağrışımsal anlamlara dönüşerek birtakım duygulanımları da tetikleyebilmektedir. Oluşan bu duygulanımların yoğunluğu, o müzik türü ile olan ilişkiye, kültürel unsurlara, fizyolojiye, psikolojiye, ortama vb. faktörlere göre değişkenlik içindedir. Özellikle aşına olunan kültüre ait bir müzik eseri deneyimlendiğinde duygulanımların daha güçlü ortaya çıkabileceği de düşünülebilir. Müziğin birçok duyguyu ortaya çıkarabildiği kabul edilmekle birlikte bazı duygular ise genellikle müzikte hiç oluşmamaktadır.

Müzikle uyarılan bazı duygular gündelik hayattaki duygularla aynı olabilir (aşkınlık veya neşe gibi). Bazılarının farklı motivasyonel bileşenleri vardır (örneğin; teselli gibi olumlu duygusal etkiler nedeniyle müzikte üzüntü yaşama motivasyonu, ancak gündelik hayatta yoktur), bazı duygular müzikte aranır çünkü gündelik hayatta nadiren ortaya çıkabilirler (aşkınlık veya merak gibi) ve bazı sözde 'ahlaki duygular' gündelik hayatta ortaya çıkar, ancak genellikle müzikte olmaz (utanç veya suçluluk gibi) (Koelsch, 2014, s.178).

Hem bu duyguların hem de anlamların kesin ve değişmeyen bir şekilde bir ilişki içinde açıklanabilmesi ise mümkün değildir. Yine de zaman zaman aynı kültür ve ortamdaki dinleyicilerin müzik deneyiminde birtakım ortak duygulanımları paylaştıkları söylenebilir. Tüm bu duygulanımlar bizi müziğin bir anlamı olması gerektiği düşüncesine götürmektedir. Toplumsal kabuller ve alışkanlıklar, roller, onaylama ve onaylanma, aidiyet duygusunun çekimi gibi faktörlerin de etkisiyle oluşan normların uzlaşımında insan kendini güvende hissedecektir.

Bir diğer zorluk da müziksel anlamın aktarılmasında karşımıza çıkmaktadır. Subjektif ya da kolektif olarak müziğin bir anlamı olduğu kabul edilse dahi anlam kusursuzca aktarılabilir mi? İnsanların ana dillerinde anlam aktarımı dahi kusurlu iken, temsili anlatıma dayalı sembolik bir sistem olarak görülen müziğin anlamının doğrudan ya da dilsel yolla kusursuzca aktarılabilmesi mümkün müdür? Bu sorunun cevabı muhtemelen olumsuz olacaktır; çünkü aşına olunan kültürün ürünü olsa dahi besteciden icracıya, icracıdan dinleyiciye geçen çok katmanlı müziksel anlam aktarımında ilave ve/veya eksiltmeler mutlaka bulunacaktır. Bu değişimler az ya da çok, işlevli ya da işlevsiz, nitelikli ya da niteliksiz olabilirler, ancak kaçınılmazdırlar.

İnsan için her kuram, dünyaya kendi bakışı doğrultusunda nesnelere, olgulara, varlıklara ve insanlar arasındaki kurduğu ilişkiden ibarettir. Bu ilişki özünde subjektif, dolayısıyla biricik ve eşsiz olduğu için, bir bireyin başka bireylerin dünya ile nasıl ilişki kurduğunu tam ve kusursuz olarak bilmesini olanaksızlaştırmaktadır. Bu yüzden de anlam, anlatılamaz ve aktarılamaz haldedir. Olsa olsa simgesel

olarak belli kodlarla ortaya konulabilecek ve başkaları da o kodlardan yola çıkarak kendi zihninde o kodlara uygun benzer bir modellemeyi tekrar inşa edecektir. Aynısını inşa etmesi ise olanaksızdır; çünkü bakılan açıdan bağımsız olarak her anlam, aslında eşsiz halde öznesinde saklıdır.

Diğer yandan, bir yanılsama olsa da olmasa da her anlam ve modelleme, o zihnin hikayesi ve gerçekliği olarak kabul edilir. Benzer modellemeler ortak mutabakatlara ulaşabilmeyi sağlamaktadır. Örneğin kırmızı rengin zihinde nasıl algılandığı kesin olarak bilinemezdir. Yine de herkes kırmızının ne olduğuna dair bir fikre sahiptir. O renge aynı isim verildiğinde mutabakat oluşur. Tüm bu mutabakatlar da şeyleri anlamlandırmaya, yaşamaya ve ötekiyle ilişki kurabilmemize olanak sağlamaktadır. Müziksel mutabakatlarımız da onun anlamını aktarmada aynı işlevdedir. Ancak buradaki zorluk, işitsel olan müziksel seslere nesnel dünyadaki şeylere yüklediğimiz kadar açık sözselsel anlamlar yükleyebilme olanağının bulunmamasındadır.

3.4. İşitme ve Dinleme Sorunu

Hammaddesi yalnızca ses (ve sessizlik) olan müzik neredeyse tamamen işitme duyusu ile ilişkilidir. Algılanması net, nesnesi muğlaktır. Üstelik, titreşimsel bir fenomen olarak çoğunlukla diğer duyu organlarıyla birlikte algılanma ilişkisi içinde de değildir. Diğer bir deyişle işitilen ses (müzik) görülemez, dokunulamaz, tadılamaz ve koklanamazdır. Sadece belli akustik şartlar oluştuğunda dokunma duyusu ile titreşimsel olarak bir nebze hissedilebilir. Oysa, gördüğümüz bir şeye dokunabilme, tadabilme ve koklayabilme veya dokunduğumuz bir nesneyi görebilme, koklayabilme ve tadabilme olasılığı oldukça fazladır. Örneğin tat alma duyusu çoğunlukla koku duyusu ile birlikte çalışır. İşitme dışındaki duyu organları daha çok iş birliği içindedir ve bu iş birliği algımıza daha fazla veri sağlayarak anlamlandırmayı kolaylaştırabilmektedir. İşitme duyusu ise tek başına müzik deneyiminde güvenilmesi gereken duyu organıdır. Bu nedenle nitelikli bir işitme önemlidir. Burada hem fizyolojik açıdan sağlıklı bir işitme aygıtına sahip olmak hem de sesleri, ritimleri vb. ses özelliklerini ayırt edebilen ve işlevsel bir betimleme yapabilen bilişsel bir duyuşa sahip olmak önemlidir. Bu da ancak öğrenme süreci ile mümkündür.

Müzik uzam-zaman içinde yalnızca titreşimsel ve anlık olarak var olabilen bir uçuculuğa sahiptir. Ses dışında somut bir nesnesi olmadığından ontolojik varlığı dahi sorgulanabilir. Diğer bir deyişle sadece o an var olur ve ardından yok olur. Geçmişe veya geleceğe ait değildir sadece zamana ve ana bağlıdır. Verisi kâğıt üzerinde, bir medyada veya insan belleğinde kayıtlı olsa veya işitsel imgeleme yoluyla zihinde canlandırılabilse dahi varlığı ancak icra anında, yani, sese dönüştüğünde oluşmaktadır.

Diğer yandan müziği işitmek oldukça basite indirgenebilir. Temelde gerekli akustik şartlar oluştuğunda herkes müziği işitebilir. Yapılması gereken tek şey işitme aygıtını engellememektir. Üstelik her dinleyici, bir müziği işittiğinde onun hakkında görüş ve duygulanımlarını, müziğin onu nasıl etkilediğini ya da etkilemediğini hatta onu müzik olarak tanımlayıp tanımlamadığını dahi kolaylıkla ifade edebilmektedir. Bu onun öznel deneyimine ve beğenisine sunulmuş müziğin, zihninde betimlenmesi ve yorumlanmasıyla doğal şekilde ortaya çıkacaktır. Tabii bu betimleme ve yorumlama görece isabetli ya da isabetsiz olabilir, kaliteli ya da kalitesiz olabilir. Bu ise işitmeden ziyade dinlemeyle ilgilidir.

Kaliteli ve isabetli bir betimleme, yorumlama ve anlamlandırma sürecinde tıpkı konuşmadaki gibi ses frekanslarının beynin işitme bölgesine ulaşması yeterli değildir. Müziği anlamlandırmak için zihin sesleri ayırt eder, benzerlikler arar, dağarcığındaki şablonlarla eşleştirir, ön bilgiyle ilişkilendirerek bağlamlar ve örüntülerle birtakım anlamlara ve çıkarımlara ulaşır. Diğer bir deyişle betimleme, yorumlama ve anlamlandırmayı müziksel verinin nasıl işlendiği ve algıda nasıl şekillendiği belirlemektedir. Yukarıda da değinildiği gibi konuşma ya da müzik olsun anlama için o ‘dili’ bilmek ya da en azından aşına olmak gereklidir. “*Müziksel algılama süreci; beyne gelen anlamlı frekansların, daha*

önceden öğrenilmiş anlamlı kalıplar içinde aranıp, süzgeçten geçirilip anlamlandırılması yani bir müziğe dönüşmesi ile ilgilidir” (Sazak 2008.s.6). Bu aşamada ‘dinleme’ devreye girer. Burada, bakmak fakat gör(e)memek gibi işitmek fakat dinle(ye)memek benzetmesi yapılabilir. Başka bir deyişle işitilen her müzik onun dinlendiği anlamına gelmeyebilir.

Copland’ın (1999) ‘duyusal düzlem’ olarak adlandırdığı ‘dinleme’ edimi, daha çok işitsel düzeyde kalmaktadır ve bu düzlem çok önemli olsa da, gerçek dinlemeye (kendi tanımıyla ‘ifade düzlemi’) geçilmediği sürece eksiktir. Besteci, bununla ilgili düşüncelerini şu sözlerle açıklamaktadır:

Konserlere kendilerini kaybetmek için gidiyorlar ve müziği bir teselli ya da pelerin olarak kullanıyorlar. Günlük hayatın gerçeklerini düşünmek zorunda olmadıkları ideal bir dünyaya giriyorlar. Tabii ki müzik hakkında da düşünmüyorlar. Müzik onların bu dünyadan uzaklaşmasını sağlamakta ve hayal kuracakları bir yere götürmektedir. Müzik sayesinde ve müziğe uygun olarak hayal kurarlar ama asla müziği tam olarak dinlemezler. Evet, müziğin ses cazibesi güçlüdür ve öncelikli bir güçtür; ancak ilginizin orantısız bir payını gasp etmesine izin vermemelisiniz. Duyusal düzlem müzikte önemli bir düzlemdir; hem de çok önemli bir düzlem, ancak hikâyenin tamamını oluşturmaz. Duyusal düzlem üzerinde fazla durmaya gerek yoktur. Her normal insana hitap ettiği apaçık ortadadır (Copland, 1999, s.8).

‘İyi’ bir dinleme, bellekte kodlanmış seslerin ve örüntülerin zenginliği, bunların tanınması ve ilişkilendirilmesi ile mümkün olabilecek ve ancak bu şekilde duyusal düzlemde ifadesel düzleme geçilebilecektir. Dinleyicinin sesleri ayırt etme ve betimleme becerisi, geçmiş deneyimleri, müzik birikimi, psikolojisi, müzik türüne aşinalığı, odaklanması ve müziğin niteliği gibi çeşitli unsurlar onun müziği dinleme eyleminin niteliğini belirlemektedir. Aynı zamanda belli seviyede duyuş becerisine ve zengin bir anlamlı müzik bilgisine sahip olması da önemlidir. Dinleme yaparken sesleri (müziği) anlamlandırabilmek için sürekli ve düzenli biçimde buradan veri çeker ve anlamlandırır. Bu anlamlandırma da ancak isabetli bir betimleme ile başlayabilir ve sonrasında tutarlı bir yorumlama ve yargılamaya geçilebilir. İsbetli betimleme olmadığı zaman, anlamlandırma da oluşamayacaktır. Dinlemeye geçemeyen zihin anlamlandırmayı ıskalayacağı için, belki birtakım sezgisel duygulanımlara tutunup belirsizliği aşmaya çalışsa da, sonuçta Copland’ın da belirttiği gibi kendini sadece hayal dünyasına bırakmakla yetinmeye mecbur kalacaktır.

3.5. İcra ve Yorum Sorunu

Herhangi bir sanat ya da müzik eserinin sanatsal bir değer taşıdığını belirleyen belki de en önemli özellik, onun yoruma açık olmasında saklıdır. Bir sanat eseri sayısız yorumdan düşüp tek bir yoruma ya da birkaç yorumun tekeline indirildiğinde ise sanat eseri olma niteliğini kaybedecektir. Dolayısı ile bir müzik eserini tek ve kesin bir anlama ve yoruma indirgemek mümkün değildir.

İcracının önüne, içinde bestecinin arzusunun açıkça belli olduğu ve doğru kurulmuş bir metinde kolayca görülebildiği yazılı bir müzik koyduğum kabul edilir. Ama bir müzik parçası ne kadar titizlikle notalanırsa notalansın; tempo, nüans, bölümlenme, vurgulama vb. işaretleriyle her türlü muğlaklığa karşı ne kadar dikkatli sigortalanırsa sigortalansın, her zaman tanımlamaya sığmayan gizli öğeler taşır. Çünkü sözel diyalektik, müziksel diyalektiği bütünlüğü içinde tanımlamaya yeterli değildir. Bu gizli öğelerin gerçekleştirilmesi, müziği sunacak kişinin deneyim ve sezgilerine, tek sözcükle, yeteneğine bağlıdır (Stravinsky, 2004, s.89).

Doğaçtan ya da yazılı bir müzik eserinin yorumu olarak (ki doğaçlamada icracı çoğunlukla besteci rolünü de üstlenir) müzik, ancak icracının müdahalesiyle, onun seçimleri ve kavrayışıyla şekillenerek oluşabilmektedir. Dinleyiciye ulaşan karmaşık ve çoklu bilinç halleri doğuran işitsel titreşimler icracı tarafından üretilmekte ve bu süreç, bestelenmiş bir müzikte notasyondaki müziksel bilgi aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Bir müzik eserinin notası her şeyden önce belirli bir ses sistemini temsil eden işaretlerle kaplı bir sayfadır. Bu aslında bestecinin düşüncesini şematik bir biçimde sabitlemeye yönelik ‘ayrıntılı’ bir taslaktır. Grafikten işitsel olana dönüşümü gerçekleştirmek için icracının müdahalesi gereklidir. Fakat müzik eseri notası, icracıya ancak belli sınırlar dahilinde müziksel bilgiyi aktarabilmektedir. Sözcüklerle anlam aktarımı dahi kusursuz değilken, bunu müziğin simgesel işaretleri yoluyla kesin olarak aktarmak mümkün görünmemektedir. Belirtildiği gibi notasyondaki bilgilendirici işaretler çok detaylı olsa bile, hiçbir zaman müziğin tam olarak nasıl icra edileceği ve yorumlanacağı kesin bilgisini iletme kapasitesinde değildir. Aksi halde, yani mutlak müzik bilgisinin notasyonla aktarılabilmesinin ve her icracının bunu hatasız şekilde icra edebilmesinin mümkün olabileceği bir durumda, muhtemelen eser tek bir yoruma indirgenecek ve bir şablon ya da kalıptan çıkmışçasına her zaman birebir aynı olacaktır. Diğer bir bakışla; “*Size her zaman aynı şeyi söyleyen müzik kısa sürede sıkıcı bir müzik haline gelecektir, ancak anlamı her dinleyişte biraz daha farklılaşan müziğin canlı kalma şansı daha yüksektir*” (Copland, 1999, s.11). Dinleyici için de ne dinleyeceğini kesin olarak bildiği bir konsere gitmenin anlamı ve heyecanı muhtemelen azalacaktır. Sanat eseri, mesajını genellikle örtük olarak vermeyi sever ve belki de bu yönüyle çoklu yorumlara açık olarak sanat eseri olma vasfını korur. Elbette kimileri için reproduksiyonların da haz verici bir tarafı vardır. Ancak bu, daha çok eserin itibarına yaslanan ve ‘çoğaltıcının’ becerisine duyulan hayranlık seviyesinde kalacaktır.

Üstelik notasyondaki bu detayların verilmesinin zaman zaman besteciye ve amaca göre değişebildiği ve geçmişe doğru gidildiğinde yazılı ayrıntıların azaldığı da görülmektedir. Burada genellikle geleneksel müzik disiplinlerindeki yazıya dökülmeyen, kulaktan kulağa ya da ustadan öğrenciyeye pratikte aktarılan müziklerin (doğal olarak) belirsizlik ve değişkenlik içinde yoruma daha açık oldukları da belirtilmelidir.

Barok dönem bestecileri, (ki J.S. Bach bunun en önemli örneğidir) muhtemelen eserlerini genellikle kendilerinin ya da yakın çevresindeki müzisyenlerin icra etmesinden dolayı notasyonlarında detaylı yorum bilgisi (ayrıntılı nüanslar, tempo değişiklikleri vb.) yazma gerekliliğini görmemişlerdir. “*Yaklaşık 1750’lerden önceki erken dönem klavye repertuarının çoğunda dinamikler çok az notaya alınmış ya da hiç notaya alınmamıştır. Hatta, Johann Sebastian Bach’ın klavsen, viyolonsel veya flüt sütleri gibi oldukça dinamik enstrümanların partitürlerinde bile dinamiğe rastlanmaz*” (Oort, 2024). Bu, bestecilerin el yazmalarında ve *urtext* (orijinal text) edisyonlarda görülmektedir (bknz. Henle, 2024). İcra, o dönemde daha çok bestecinin kontrolündedir ve istediği müdahaleyi yapabilmektedir. Daha sonraları (XVIII. yüzyılda) bireyselleşmenin ve bestecilerin eserlerinin icra edilmesinin talebi arttıkça, kopyalarının çoğaltılması gerekliliği de ortaya çıkmıştır. Matbaanın yaygınlaşmasının da etkisiyle besteci, eserinin icrası üzerindeki kontrolünü kısmen kaybetmeye başlamıştır. Bu kontrolü artık notasyonun üzerindeki daha fazla detaylı yol gösterici işaretlerle ve yazılı uyarılarla sağlayabilecektir. Bu durum, özellikle Beethoven’la birlikte başlamış, eserlerinin nasıl icra edilmesi gerektiği ile ilgili ayrıntılı bilgilendiriciler ve direktiflerin yazılması bir gereklilik halini almıştır (bknz. Oort, 2024). Böylelikle icra, hem besteci hem de icracı için daha sorunsuz gerçekleşebilecektir. Bunlar spesifik tempo belirlemelerinden, detaylı nüans işaretlerine kadar uzanmaktadır. Yine de bazen besteci eserinde icracıyı özgür seçimleriyle baş başa bırakarak genel belirleyiciler ile yetinmekte, kimi zaman da eserinin nasıl icra edilmesi gerektiğini olabildiğince detaylı olarak göstermektedir (bknz. Youtube, 2024). Bu, zaman zaman aynı müzik eserinin içindeki farklı pasaj veya bölümler için dahi geçerli olabilmektedir.

Notasyonda belirtilemeyen, ‘tanımlamaya sığmayan gizli öğeler’, zaman zaman besteci ve yorumcu arasında bir çatışma durumu da oluşturabilmektedir. Abartılı ya da yanlış olabilecek yorumlardan kaçınmak için öncelikle icracının niteliğinin ‘doğru’ olması önemlidir. Örneğin; piyanonun öncülü olan klavsende uzatma pedalı olmadığı, o dönem icra tekniğinin daha çok parmak tekniğine dayalı olduğu ve eserlerin enstrümanın koşullarına göre bestelendiği düşünüldüğünde Barok dönem

eserlerinin modern piyano ile icrasında fazla pedal kullanımını stil dışı ve tutarsız olacaktır. “*Orkestra şeflerinin, şarkıcıların, piyanistlerin, bütün virtüözlerin şunu bilmesi ya da hatırlaması gerekir ki “yorumcu” ünvanını kazanmak isteyen birinin yerine getirmesi gereken ilk koşul, her şeyden önce hatasız bir icracı olmaktır*” (Stravinsky, 2004, s.93). Yorumcular zorunlu olarak birer icracıdır. Ancak her icracı iyi bir yorumcu olamayabilir. Besteci cephesinden bakıldığında; icracı, bazen deneyimsizlikten veya yeterli yetkinlikte olmadığından bazen de aşırı gösteriş veya marjinal olma merakından, yorum adı altında birçok abartma, kısıtlama, ana fikirden uzaklaşma, küçük detaylara büyük önem verme gibi tutumlara girebilmekte ve bestecinin düşüncesinden ve eserin bağlamından sapan bir yoruma sürüklenebilmektedir. “*Kaç kez bu yanlış yere yönelmiş ilginin kurbanı oldum! Ağır icra yanlışlarının farkına bile varmadan bir pianissimo üzerine kılı kırk yarararak zaman harcayan, en özlü kısmı soyutlayanlardan gelen bir ilgiydi bu*” (Stravinsky, 2004, s.91).

Diğer yandan, icracı bestecinin kendi olsa dahi, yorumlamanın bir zorunluluk olduğu da söylenebilir. Her defasında yeniden varlık bulan icra, birebir aynı icra olamayacağı için icracının seçimleriyle değişkenlik içindedir. Bu anlamda, nasıl her anlamlandırma farklıysa her yeni icra da farklı bir icradır. Bu farklılıklar çok küçük olabilir veya önemli ölçüde değişkenlikler barındırabilir fakat her durumda yorumun bağlamında kalması ve tutarlı olması önemlidir. Zaman zaman icracı, bestecinin önsel belirlemelerini ve niyetlerini aşan yeni ve yaratıcı yorumlar dahi ortaya koyabilmektedir.

Alpay’ın sanat eseri yorumu için şu tespitlerinin müzik eseri icrası için de geçerli olduğu söylenebilir:

Sanat, muğlaklığıyla sayısız yorum olanağına açılrsa da, yorumlar arasındaki kalite farkı kendisini sezdirir. Kendisini sanat yapıtının itibarına yaslayan yorumlar yerine, isabetli plastik okumalar yapan, yapıtların felsefelerini rasyonel dizgelerle açıklayabilen, kimi zaman yapıtların gizli kalan özelliklerini deşifre eden, bazen de yepyeni ve yaratıcı yorumlarla, sanat yapıtının, yaratıcısının da yabancı kalabileceği yepyeni açılımlar üretmeyi başaran analizler ortaya çıktığında, sanat yapıtının etki alanı da, niteliği de, kavranabilirliği de derinleşir (Alpay, 2021, ss.9-10).

Bir müzik eserinin yorumlanması da sayısız olanaktadır. Ancak, belirtilen çerçeve içinde bestecinin niyeti ile örtüşen bir yorum isabetli ve tutarlı olacaktır. Yorumlar arasındaki kalite farkı icracının becerisi, kavrayışı ve yetkinliğine bağlıdır. Bunlar, müziği anlamlandırmada icracı/yorumcu etkisinin ne denli önemli olduğunu ortaya koymaktadır.

3.6. Sözlü Müzik ve Anlam

Bu çalışmada müziksel anlam kavramı, sözlü - sözsüz müzik ayrımı yapılmaksızın sözlerin anlamından arı, müziğin içkin anlamı olarak ele alınmaktadır. Eğer yalnızca sözlerin anlamına odaklanan bir sözlü müzik incelemesinden bahsediliyorsa bu ancak sözlerin (*lyrics*) ya da şiirin edebi veya dilsel incelenmesi ile sınırlı kalacaktır. Her ne kadar sözler prozodik olarak ritmik yapıyı şekillendirebilse ya da müziksel anlamla örtüştüğü düşünülse de özde müzikten ayırık olarak kendi başına müzik dışı bir anlamı işaret etmektedir.

“Sözlere gittikçe daha fazla bağlanan şarkı, sonunda bir tür astara dönüşmüş ve böylece dekadansını (çöküş) açığa vurmuştur. Şarkı, söylemin anlamını ifade etmeyi kendi görevi saydığı andan itibaren müzik diyarını terk eder ve onunla ortak hiçbir şeyi kalmaz” (Stravinsky, 2004, s.32).

XIX. yüzyılın başından itibaren özellikle çalgı müziği, batı müzik felsefesinde müziğin sanatlar arasındaki yerini anlamının anahtarı olarak görülmeye başlanmıştır. Müziğin dilsel, temsili veya kavramsal içerikten yoksun olması, artık bir şekilde açıklanması gereken görünürdeki bir düzensizlik değil, müziğe kendine özgü bir değer kazandıran ve onu diğer sanat formlarından ayıran bir kavram

olarak ele alınmaktadır. XIX. yüzyıl müzik eleştirmeni Eduard Hanslick, müzikten saf ses ve biçim olarak zevk alınabileceğini ve varlığını garanti altına almak için müzik dışı unsurların çağrışımına ihtiyaç duymadığını, müzik dışı fikir ve imgelerin aslında müziğin güzelliğini azalttığını savunmuştur (Wikipedia, 2024a). “*Müziğin duyduğumuz nota kombinasyonlarının ötesinde bir konusu yoktur, çünkü müzik yalnızca sesler aracılığıyla değil aynı zamanda sestten başka da bir şey söylemez*” (Hanslick vd., 2018, s.109). Hanslick ve diğer mutlak müzik savunucuları bunu ‘program müziği’ne karşıt olarak çalgı müziği kavramı içinde değerlendirmiş ve sözlü müziği bu anlamda reddetmiş olsalar da sözlü müziğin de genişletilmiş anlamla ‘salt’ müzik olarak değerlendirilebileceği olasılığı düşünülmelidir.

Sözlü müzikte bestenin ve sözlerin anlamının aynı mesajı taşıdığını iddia etmek, dinleyicinin bu iddiada bulunan bestecinin (ya da icracının) niyetini onaylaması ile ilgili subjektif bir varsayım olacaktır. Özde, söz ve müziğin anlamı ayrıktır ve sözler aslında müziğe izafe edilmiş halde kendi anlamını yüceltmek için müziğin gücüne yaslanmıştır. Bu, neredeyse tüm inanç sistemlerindeki ilahi metinlerin müziksel biçimlerle sunulmasından da anlaşılabilir. Eğer müziğin içkin bir anlamı olduğundan söz edilebiliyorsa bu, sözlere ihtiyaç duymayan, bağımsız bir anlam olmalıdır.

Sözlerin anlamının ‘müziksel anlam’la ne ölçüde örtüştüğü göreceli olsa da, elbette bir sözlü müzik eserindeki sözlerin ne anlattığını anlamak, o dil bilinmiyorsa en azından tercüme edip dinlemek tercih sebebi olmalıdır. Sonuçta sözlü müzik eseri sözlerle iç içe kurgulanmış ve onunla hemhal olmuştur. Diğer yandan bu durum, bir dinleyicinin sözlü müzikteki dili anlamasa dahi sözlerinden bağımsız olarak müziğin anlamını kendi içkinliğinde bulamayacağı veya müziksel bir deneyim yaşamak için sözlerin anlamını bilmesinin son derece zaruri olduğu anlamına da gelmemektedir. Popüler müziklerde olduğu gibi insanların az aşına olduğu ya da hiç bilmediği dillerde bestelenmiş sözlü müzikleri ve şarkıları yalnızca müziğin tınısal ve biçimsel yapısından kaynaklanan çekimi nedeniyle dinlediklerinde de görülebilmektedir. Bir varsayım olarak Almanca bilmeyen fakat Post-Romantik müzik hayranı bir müzik dinleyicisi müziğin sözden arı çekimi sebebiyle saatlerce süren bir Wagner operasını (üst-yazısı olmasa dahi) izlemeyi büyük bir memnuniyetle isteyebilir. Hatta zaman zaman aynı operanın arylarını ya da kesitlerini yalnızca müziği deneyimlemek için dinlemeyi dahi seçebilir. Ancak özel bir ilgisi yoksa bir operanın yalnızca librettosunu alıp okumak müziği dinlemeye kıyasla muhtemelen daha düşük bir olasılıktır. Eğer libretto/şiiir değeri olan bir metinse, anlamını, değerini ve mesajını müzikten arı biçimde zaten kendi içinde barındırmaktadır ve eserdeki müzikal unsurlar olmadan da edebi olarak okunmaktadır. Opera eserinde ise müziğe dahil edilmiş durumdadır.

XIX. yüzyıldaki hararetle tartışmalarda Alman besteci Richard Wagner, Hanslick’in düşüncesinin karşısında, mutlak müziğe karşı program müziğini savunmuştur. Beethoven’ın dokuzuncu senfonisinin koral bölümüne atıfta bulunarak sözlerin bir anlam aktarıcı olarak yüceliğinden şu şekilde bahsetmektedir: “*Müziğin daha ileri gidemediği yerde, söz gelir... söz tondan daha yüksek bir yerde durur*” (Goehr, 1998, s.112). Elbette bir besteci müziğiyle doğrudan mesajlar iletme istiyorsa müziğe söz ekleyebilir ya da sözsel etiketler yapıştırabilir. Ancak bu, müziğin yetersizliğini değil, mesajı iletmede sözün müziğin gücünü bir aracı olarak kullandığını daha çok akla getirmektedir.

Wagner, operasını müzik, drama ve görsel sanatların bir araya gelmesinden oluşan ‘sanatların toplamı’ (*Gesamtkunstwerk*) olarak adlandırmıştır (Wikipedia, 2024b). Opera elbette bu üç unsurun bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Ancak bu, operanın büyük oranda müziksel olmadığı anlamına da gelmemelidir. Sadece müziksel bir deneyim yaşamak amacıyla izlenmesi/dinlenmesine de engel değildir. Elbette sözlü müziğin, harika bir müziksel enstrüman olan insan sesinin renkleri ve tınıları ile bütünleşik olduğu ve vokalin önemli bir tınısal cazibesi olduğu göz ardı edilmemelidir. Ancak anlam söz konusu olduğunda, müzik sözün anlamından bağımsız olan gücü ve çekimiyle olduğu haliyle cezbedicidir. Müzikte sözlerin doğrudan bir anlamı barındırdığı ve bunu bir çekim alanı haline getirdiği kabul edilebilir olsa da reçitatifsel müzikler dahil olmak üzere herhangi bir şarkı ya da sözlü müzik,

şüphesiz yalnız sözlerinin anlamı için değil, ağırlıklı olarak müziği deneyimlemek için dinlenmektedir. Bu durum günümüzde internetle sınırların ortadan kalktığı dünyada yabancı dillerdeki şarkıların ve albümlerin farklı ülkelerde gitgide daha yaygın ve popüler olmalarından da anlaşılmaktadır.

Diğer yandan insan, aşına olduğu ya da ana dilinde bir sözlü müzik eseri dinlediğinde, onu kendine yakın bulabilir ve müziği daha iyi anladığını hissedebilir. Özellikle bu onun içinde bulunduğu kültüre ait bir müzik eseri ise anlamlandırmanın daha etkin olduğu düşünülecektir. Yine de bu aslında muhtemelen bir yanılısamadır ve sözlerden ziyade müziğin etkisi baskın haldedir. Bu şöyle bir düşünce deneyi yapılarak bir nebze açıklığa kavuşturulabilir; örneğin, tonal müziğe şartlanmış duyuşa sahip bir kişinin (ki toplumun çoğunluğu böyledir) kendi kültürüne ait sevdiği ve bildiği bir şarkı (*lied*) olsun. Bu *lied*'in sözlerini alarak onun hiç aşına olmadığı bambaşka bir stilde, mesela atonal teknikle yeniden bestelendiğini düşünelim. Aynı zamanda bu yeni *lied*'in sanatsal niteliğinin de yüksek olduğunu en azından önceki *lied*'le aynı seviyede olduğunu varsayalım. Aynı dinleyicinin algısı bu yeni kompozisyonla nasıl bir etkileşim içine girecektir? Ya da aşına olduğu sözlerin bu yeni kompozisyonun müziksel anlamlandırmasında etkisi ne olacaktır? Bu soruların cevaplarını kapsamlı bir araştırma yapmadan kesin olarak vermek zor olsa da, aynı sözler muhtemelen yeni *lied*'in müziksel anlamlandırılmasında yardımcı olmayacaktır.

4. Sonuç ve Öneriler

Çalışmada elde edilen bulgulara göre genel olarak: Müziğin biçimsel olarak belli teorik ve kuramsal yöntemler dahilinde çözümlenebildiği, müzik eserindeki anlamların çeşitli açıklamalar, uzlaşılar ve yön göstericiler aracılığıyla oluş(turul)abildiği, bestecinin niyetinin ve icracının yorum etkisinin (belli sınırlar dahilinde) açıklanabildiği ve dinleyicinin algısında yeniden modellemelerle şekillenen bu anlamlar etrafında zaman zaman fikir birlikleri oluşabildiği görülmektedir. Tüm bu fikirlerin, değişkenlikleri ve farklılıklarına rağmen birer referans niteliğinde olduğu da kabul edilmelidir. Ancak, müzikle ilgili yazılmış tüm metinler, müzik anlayışımızı derinleştirmede yol gösterici ve katkı sağlayıcı olsalar da hiçbir şeyin asıl önemli olanın, yani müziğin kendisini dinlemenin (ve deneyimlemenin) yerine geçemeyeceği göz ardı edilmemelidir.

Müziğin bir anlamı olduğunu iddia eden 'göstergeci' yaklaşımla, böyle bir amacının ve bir anlam aktarma aracı olmadığını savunan 'mutlakçı' yaklaşım arasındaki çatışma, çalışmadaki temel tartışma konusunu oluşturmuştur. Bu tartışmada; göstergeciler, müziğin yüklenen anlamlar ve duyguları harekete geçirme özelliği ile bir anlamı aktarabildiğini, mutlakçılar ise (varsa) böyle bir anlamın içinde saklı olduğunu ve müziğin bir anlam taşıma amacının olmadığını savunmaktadırlar. Ancak, her iki yaklaşımdan bakıldığında da, belli bir müzik eserindeki anlamın sabit ve değişmez bir kesinlikle açıklan(a)madığı görülmektedir. Diğer yandan bu iki görüşün iddialarının müziksel anlamın oluşmasında birlikte geçerli olabileceği de düşünülebilir.

Sırasıyla çalışmadaki alt problemlerin bulgularına göre şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Tarihsel süreçte ve toplumdan topluma müzik algısının değişkenlik içinde olduğu, müzik ve gürültü arasındaki farkın dahi net olmadığı görülmektedir. Dolayısı ile bu belirsizlik, müziğin tek bir tanıma indirgenmesini de zorlaştırmaktadır. Tanımlamalar, tüm düşünce evreninde olduğu gibi dilsel sınırlarımız dahilinde bir yere kadar mümkün olabilse de, müziğin çok katmanlı yapısı ve henüz tanımlanırken ortaya çıkan farklılıkları nedeniyle kesin tanımlamaları reddettiği, kelimelerle eksiksiz bir tanımlamasının mümkün olamadığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak, müziğin biçimsel tanımları yapılabilsede kesin, tatmin edici ve evrensel bir tanımlama yapılamamaktadır veya kültürden kültüre değişmektedir. Yine de bir müzik tanımlama yapmak gerekirse: 'Müzik, belirli bir zaman içinde ses ve sessizliğin düzenlenmiş halidir' ve 'Müzik, müzik dinleme niyetiyle dinlenen her şeydir' tanımlamaları, kapsayıcı ve öz müzik tanımlamaları olarak önerilebilirler.

Anlamlandırma, yaşamın temel sorunsalı olarak her zaman insan hayatının merkezinde olmuştur. Hayatı ve evreni anlamlandırmaya çalıştığı gibi, bir yansıması olarak müziği de atfettikleriyle anlamlandırmaktadır. Ancak, bir müzik eserinin kuramsal olarak çözümlenmesi mümkün olabilese de müziksel anlamın kesin ve evrensel bir mutabakatla açıklanabilmesinin mümkün olmadığı görülmektedir. Müzikal anlamın belirsizliği ve esnekliği, müziğin farklı insanlar için farklı anlamlar ifade etmesine, farklı zamanlarda farklı anlamlar ifade etmesine ve hatta aynı anda birçok anlama gelmesine olanak tanımaktadır. Bu anlamsal esneklik ve akışkanlık, müziğin benzersizliğinin ve öneminin bir parçası olan bir anlam biçimi yaratmaktadır. Müziğe atfedilen anlamlar, toplumsal ve bireysel kabullerin etkisi altında kişinin zihinsel bilgi ağının bir çıktısı olarak şekillenmektedir. Ayrıca bu anlamlandırmalar bir bireyin, bir grubun veya bir toplumun değerlerine ve paradigmaya da bağlı olarak yeni örüntülerle sürekli olarak değişkenlik içindedir. Buradaki ayrıştırıcılar ise bireysel ve toplumsal algılar, tarih, kültür, sosyoloji, fizyoloji, psikoloji, din, medya hatta politika ve ekonomi gibi unsurlardır. Dolayısı ile her anlamlandırmanın bağlamına ve şartlarına göre kendi anlamını (ya da anlamsızlığını) oluşturduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Nihai olarak müziğin tanımlanmasında olduğu gibi herhangi bir müzik eserinin de herkesçe kabul edilen bir anlama indirgenemeyeceği, ancak toplumsal ve kültürel kabullerin etkisi altında yüklenen anlamlarla bir ifade etme potansiyeline sahip olabileceği sonucuna varılmaktadır.

Üstelik müziksel anlamın aktarımı mümkün olsa bile kusursuzca bir anlam aktarımı mümkün değildir. Her anlam aktarımında ilave ve eksiltmeler veya yeniden anlam atfetmeler adeta beynin bilişsel çalışma işleyişinin bir zorunluluğudur. Müziksel bilgi dışsal olarak ne kadar betimlenirse betimlensin, her zihin kendi eşsiz yapısı ve örüntüleriyle, kurduğu modelleme ilişkisi ve algısı içinde onu yeniden betimleyecek, yorumlayacak ve anlamlandıracaktır.

Müziği işitme ve dinlenme arasındaki fark ise anlamlandırmada kilit noktadadır. Müziğin yalnızca işitilmesi onun dinlendiği anlamına gelmemektedir. Müziği anlama ve anlamlandırmada, işitmeden (yani duyuşal düzlemden) dinlemeye (yani ifadesel düzleme) geçilmelidir. Bu ise belli seviyede bir duyuş becerisi, bellekte kodlanmış seslerin ve örüntülerin zenginliği ve bunların tanınması ve ilişkilendirilmesi ile mümkün olabilecektir. Bulgularda da belirtildiği gibi iyi bir dinleme (ve dolayısıyla anlamlandırma) için, gelişkin ve yetkin bir duyuş (sesleri ayırt etme ve anlamsal sınıflandırabilme yetisi) oluşturulmalı, belli bir müziksel bilgi birikimine sahip olunmalı ve dinleme sürecinde odaklanma sağlanmalıdır.

İcracının yorumu, müziği anlamlandırma sürecinde son derece belirleyici ve önemli bir etkidir. Bir müzik eseri ancak icra edildiği anda var olduğundan, icracı/yorumcu bu belirleyici rolü üstlenmektedir. İcracı/yorumcu, bestecinin niyetini çözümlyerek zaman zaman onun önsel belirlemelerini dahi aşan bir yorumlamayla müzik eserine üst bir anlam katmanı ekleyebilmektedir. Dolayısı ile icra kalitesi ve yorumun niteliği eserin anlam bütünlüğünü tamamen olumlu ya da olumsuz yönde de etkileyebilmektedir. Sanatsal değeri yüksek, tutarlı, kaliteli ve derinlikli bir yoruma ulaşabilmede öncelikle eserin tarihsel yapısı ve bağlamı kavranmalı, müzikal çözümlemesi ve öğrenme çalışmaları yapılmalı, teknik engelleri aşılmalı, ifade ve tını arayışlarında bulunulmalıdır. İcracı/yorumcu, müzik eserinin itibarına yaslanmadan, yetkin ve doğru okumalarla hatasız bir icra kalitesine ulaşmalıdır. Anlam derinliğine inebilmek için besteci ile adeta düşünsel bir bağ kurarak iz düşümünden yansıyanlar okunmalı, bağlamında ve stil özellikleri içinde kalınmalıdır. Aksi halde müzik icrası ifade ve anlam yönünden eksik kalabilecek, mekanik bir icradan öteye geçemeyecek, hatta bağlam dışı bir yoruma doğru dahi sürüklenebilecektir. İyi bir yorumcu, bestecinin niyeti üzerine tutarlı ve işlevsel bir yorum katmanı inşa edebilmelidir.

Zaman zaman sözlü müzikteki sözlerin anlamıyla müziğin anlamının aynı olduğu düşünülse de, özde sözlerin anlamı müziğin içkin anlamından ayrıktır. Dolayısı ile de müziğe izafe edilen sözlerin

müziksel anlam olarak kabul edilmesinin aslında bir yanılsama olduğu söylenebilir. Bulgularda belirtildiği gibi sözlerin müziğin gücüne izafe edildiği ve mesajını aktarmada müziğin gücünden yararlandığı düşüncesinden hareketle, Hanslick'in düşüncesi bir adım ileriye götürülerek sözlü müziğin de "salt müziğin" alanına dahil olabileceği düşünülmelidir. Sözlü müzikteki insan sesi ve sözlerle de tınsal olarak iç içe geçmiş olan müziksel (örtük) anlam, salt müzik olarak aslında bir arada ve birbirini dışlamadan var olabilmektedir. Başka bir deyişle sözlü müzik de genişletilmiş anlamıyla 'salt müzik'tir.

Son aşamada, müziğin belli bir anlamı olduğu varsayılabilir ya da reddedilebilir. Ancak bu tam olarak kanıtlanamaz durumdadır. O zamana kadar ancak elimizde ne varsa onun üzerinde çalışabiliriz. Yapabileceğimiz yalnızca anlamın hangi biçimlerde kullanıldığını ve etkilerini araştırmak olacaktır. Bu arayışta önemli olan doğru soruları bulmak ve sormak olmalıdır. Henüz elimizden gelmeyen şey ise bu sorulara kesin cevaplar vermektir. Çünkü herhangi bir anlamlandırma 'mutlak hakikat'ten yoksundur.

5. Kaynakça

- Adorno, T. W., & Gillespie, S. (1993). Music, language and composition. *The Musical Quarterly*, 77(3), 401-414.
- Alakuş, A. O., & Mercin, L. (2005). Sanat eleştirisi ve pedagojik eleştiri yönteminin incelenmesi. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, (5), 36-46.
- Alpay, Y. (2021). *Yapı(t) sökümleri* (3. baskı). Destek.
- Apel, W. (1974). *Harvard dictionary of music* (2nd ed.). The Belknap Press of Harvard University.
- Ateşyakan, B. (2023). Bartók'un gecenin müziği adlı eserinde pastoral temaların piyanoda nasıl yansıtıldığına dair bir inceleme. *Sahne ve Müzik*, 9(16), 533-548.
- Berio, L., Dalmonte, R., & Varga, B. A. (1985). *Luciano Berio: two interviews*. Marion Boyars.
- Burkholder, J.P. (2006). A simple model for associative musical meaning. In B. Almén, & E. Pearsall, (Eds.), *Approaches to Meaning in Music* (pp.76-106). Indiana University Press.
- Copland, A. (1999). *What to listen for in music*. Mentor.
- Coşkun, İ. (2017). Platon'da müzikal eğitimin temel öğelerine dair: Skhēma ve ēthos. *Felsefe Arkivi*, (46), 127-147.
- Fubini, E. (1990). *The history of music aesthetics* (Trans. by Michael Hatwell). Macmillan. (The original work published in 1964).
- Goehr, L. (1998). *The quest for voice: On music, politics, and the limits of philosophy: the 1997 Ernest Bloch lectures*. University of California.
- Hanslick E., Rothfarb, L. & Landerer, C. (2018). *Eduard Hanslick's on the musically beautiful* (L. Rothfarb, & C. Landerer, Eds.). Oxford University. (Original work published in 1854).
- Henle, V. (2024). <https://www.henle.de/en/The-Well-Tempered-Clavier-Part-I-BWV-846-869/HN-14> adresinden 12.04.2024 tarihinde erişilmiştir.
- Kaya, İ. (2017). Monochord tel bölünmeleri ile armonikler arasındaki bağlantı. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(61), 636-646. <https://doi.org/10.17755/esosder.304699>
- Kivy, P. (2007). *Music, language, and cognition and other essays in the aesthetics of music*. Oxford.
- Koelsch, S. (2011). Towards a neural basis of processing musical semantics. *Physics of Life Reviews*, 8(2), 89-105. <http://dx.doi.org/10.1016/j.plrev.2011.04.004>.

- Koelsch, S. (2014). Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews Neuroscience*, 15(3), 170–180. <https://doi.org/10.1038/nrn3666>.
- Kreutz, G. (2011). Music, meaning, and the brain: Comment on “Towards a neural basis of processing musical semantics” by Stefan Koelsch. *Physics of Life Reviews*, 8(2), 106–107. <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2011.04.003>.
- Langer, S. K. (1948). *Philosophy in a new key (A study in the symbolism of reason, rite, and art)*. A Mentor Book.
- Lendvai, E. (1976). Duality synthesis in music of Béla Bartok. In C. Todd (Ed.), *Bartok Studies* (pp.39-62). Information Coordinators, Detroit.
- Lippman, E. A. (1964a). *Musical thought in ancient Greece*. Columbia University.
- Lippman, E. A. (1992b). *A history of western musical aesthetics*. University of Nebraska.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. The University of Chicago.
- Nattiez, J.J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music* (C. Abbate, Eds.). Princeton University.
- Nolan, C. (2002). Music theory and mathematics. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge history of western music theory* (pp. 272–304). Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521623711.012>
- OnMusic Dictionary (2024). <https://dictionary.onmusic.org/terms/2278-music> adresinden 16.02.2024 tarihinde erişilmiştir.
- Oort, B. van. (2024). Beethoven’s dynamics in keyboard works. <https://www.musicandpractice.org/volume-8/beethovens-dynamics-in-keyboard-works/> adresinden 02.04.2024 tarihinde erişilmiştir.
- Ravasio, M. (2021a). History of western philosophy of music: Antiquity to 1800. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, N. Zalta (Ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/hist-westphilmusic-to-1800/> adresinden 11.02.2024 tarihinde erişilmiştir.
- Ravasio, M. (2021b). History of western philosophy of music: since 1800. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/hist-westphilmusic-since-1800/> adresinden 12.02.2024 tarihinde erişilmiştir.
- Sacks, O. (2014). *Müzikofili - Müzik ve beyin öyküleri* (Çev. Begüm Kovulmaz). Yapı Kredi.
- Salman, S. (2021). Kant’ın müzik anlayışı, sınır ve imkanları. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (31), 513-30.
- Sazak, N. (2008). Fundamental dimensions of musical perception. *Journal of Human Sciences*, 5(1). <https://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/448>
- Scruton, R. (1997). *The aesthetics of music*. Oxford University.
- Stravinsky, I. (1936). *An autobiography*. Simon and Schuster.
- Stravinsky, I. (2004). *Altı derste müziğin poetikası* (Çev. Ed. Cem Taylan). Pan. (Orijinal ilk basım 1942).

- Şimşek, A. (2018). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Anadolu Üniversitesi Yayın No: 2653 <https://ets.anadolu.edu.tr/storage/nfs/ARY101U/ebook/ARY101U-12V1S1-8-0-1-SV1-ebook.pdf> adresinden 12.12.2023 tarihinde erişilmiştir.
- TDK (2024). Genel Türkçe sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 15.02.2024 tarihinde erişilmiştir.
- Wikipedia (2024a). Absolute music: https://en.wikipedia.org/wiki/Absolute_music adresinden 02.03.2024 tarihinde erişilmiştir.
- Wikipedia (2024b). Gesamtkunstwerk: <https://en.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk> adresinden 02.03.2024 tarihinde erişilmiştir.
- Wittgenstein, L. (1958). *Philosophical investigations*. Basil Blackwell.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin.
- Yıldırım, C. (1997). *Bilimsel düşünme yöntemi (Yazılar, Bildiriler, Tartışmalar)*. Bilgi Yayınları / Özel Dizi : 35.
- Youtube, (2024). Alban Berg *Piano Sonata Op.1 (71) Alban Berg - Piano Sonata Op.1 (Hamelin, Gould) - YouTube* adresinden 05.05.2024 tarihinde erişilmiştir.