

Program Müziği Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım*

İsmet KARADENİZ**

Karadeniz, İ. (2020). Program Müziği Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım.
YEDİ, 23, 21-33, doi: 10.17484/yedi.579048

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Klasik Batı müziğinde, metne dayalı bir anlatımı olan enstrümental müzik eserlerinin genelini ifade eden *program müziği* terimi, anlatımcı yönü dolayısıyla *salt müzikten* ayrılmakta ve bu türdeki tüm sanat eserleri gibi, doğru anlaşılmayı talep etmektedir. Her bir eserin; bir başlık, gönderme veya metin yoluyla ifade ettiği anlatı, dinleyici için herhangi bir ön çalışma yapılmaksızın anlaşılması mümkün olmayan bir art alan meydana getirmektedir. Çalışmada, Alman filozof Hans-Georg Gadamer ve felsefî hermeneutiğinin sanata ve metne yaklaşımındaki *anlama çabası* ön planda tutularak bir değerlendirme zemini hazırlanmıştır. Seçilen program müziği eser kesitleri üzerinden, bestecinin zihnindeki art alana, hangi yolla ve ne derecede yaklaşılacağı konusuna odaklanılmış; bu türdeki eserlerin layığıyla anlaşılabilmesi için önerilen okumaların bir gereklilik mi yoksa bir zorunluluk mu olduğu konusu tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Program müziği, hermeneutik, Hans-Georg Gadamer, anlama, sembol.

A Hermeneutical Approach to The Program Music Concept

Abstract

The term *program music* refers to the instrumental compositions which have text-based narration in Western classical music. It is separated from absolute music through this characteristic, and it requires understanding properly like all artworks which have a narrative aspect. In each work, the narrative expressed by a title or text creates a background that cannot be understood for the audience without any preliminary work. In this study, the concept of program music is evaluated by considering the endeavor of insight on the approach to art and text of Hans-Georg Gadamer and his philosophical hermeneutics. Through selected music compositions, it is focused on how and to what extent it can be reached to the background of the composer's mind, and it is discussed whether the proposed readings are a necessity or an obligation for a good understanding of such works.

Keywords: Program music, hermeneutic, Hans-Georg Gadamer, insight, symbol.

* Bu çalışma, Haziran 2013'te Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzikoloji Anabilim Dalı'nda tamamlanan Gadamer'in Felsefî Hermeneutiğine Göre, Programlı Müzik Eserlerinin Anlaşılabilirliği Üzerine başlıklı lisans bitirme projesinin bir bölümünden hareketle oluşturulmuştur.

** Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bilimleri Bölümü Müzik Teorileri Anabilim Dalı, ismet.karadeniz@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1530-2506.

Giriş

Anlama ediminin *program müziği* eserleri özelinde değerlendirildiği bu çalışmada; anlatı sanatlarına yönelik en kapsamlı yaklaşım olduğu düşüncesinden hareketle hermeneutik gelenek ele alınmış ve bu türdeki sanat eserlerinin, Hans-Georg Gadamer'in (1900-2002) felsefî hermeneutiği çerçevesinde *okunabilirliği* üzerine bir inceleme yapılmıştır.

Literatürde, ilk örneklerine Barok Dönem'de rastlanan program müziği türü, anlatımcı yönünden dolayı, metin ve metne sahip olan anlatı sanatlarıyla tarihi boyunca iç içe olmuş ve 19. yüzyılda sanat ve sanatçı kavramlarının evrimi ile birlikte önem kazanmıştır. Romantik Dönem'in yücelttiği *bireysellik*, söz konusu türde verilen eserlerin de niteliğini geliştirmiş, anlatı nesnesi olan metinler, bu yaklaşımla, en az müzikleri kadar değerli görülmüşlerdir.

Gadamer'in; hermeneutik geleneğe olan katkısı ile ön plana çıkardığı *tarihsellik*, *gelenek*, *bağlam*, *diyalog*, *mesafe* ve *sembol* gibi kavramlar ve bu kavramların üzerine yapılandığı felsefî hermeneutiği, kendisinin *doğru anlama* odaklı felsefî pozisyonunun da sınırlarını belirlemektedir. Çalışmanın nesnesi olan, *anlaşılmayı talep eden sanat eserlerinde*, metne atfettiği değer dolayısıyla özel bir noktada konumlanan Gadamer'in söz konusu yaklaşımı, çalışmanın *anlaşılabilirlik* temelini oluşturmuştur. Makalede, müzik tarihinin farklı dönemlerinden seçilmiş 5 ayrı örnek eser kesiti, hermeneutik okumanın, herhangi bir ön hazırlık yapılmadığı takdirde gözden kaçması muhtemel kimi *detay* bilgilere odaklanan yaklaşımı ışığında incelenmiştir. Eserlere ilişkin görsellerle bir arada değerlendirilen örnekler üzerinden, bu tür okumaların, anlaşılmayı talep eden her tür anlatı nesnesi için gerçekleştirilmesi gerekliliğine dikkat çekilmiştir.

Hermeneutik ve Gadamer'in Felsefî Hermeneutiği

Hermeneutik sözcüğü, Yunanca bir fiil olan ve *açıklamak*, *tercüme etmek*, *yorumlamak* anlamlarında kullanılan *hermêneuein* (ἐρμηνεύειν) (Çelgin, 2011, s. 275) ve isim olarak *yorum* anlamına gelen *hermêneia* sözcüklerinden türetilmiş olup *tercüme*, *açıklama*, *yorumlama* fiillerine karşılık gelmektedir. Genel anlamda, herhangi bir ifade, anlam, metin ya da sanat eserini yorumlama sanatı olan ve anlama öğretisi veya yorum bilgisi olarak da bilinen hermeneutikte, başka bir dünya ve başka bir dilden gelen anlam bütünlüğü, bireyin sahip olduğu dil ve kültüre tercüme edilmektedir. Kelimenin farklı formları da *anlaşılamayamı anlaşılır hale getirmek*

sürecine imada bulunmaktadır.

Hermeneutik sanatının, bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açılma sanatı olduğunu belirten Gadamer (1995, s. 11); Yunan mitolojisindeki Tanrı Hermes'in, tanrıların sözlerini ölümlülerin diline, onların anlayabilecekleri şekilde çevirdiği bilgisi ile birlikte ele alarak, hermeneutiği, daima başka bir dünyaya ait bir anlamın, o an içinde yaşanan dünyaya aktarılması etkinliği olarak ifade etmektedir.

Yunan ve Roma mitolojilerindeki benzerlerinin temeli olan, Mısır mitolojisindeki Hermes'in Osiris ile arasında geçen diyalog¹, Platon'a (M.Ö. 427-347) kadar devamlılığı sağlanabilen hermeneutik geleneğin *anlama sorununa* yaklaşımının çok daha eskiye dayandığını düşündürmektedir. Kaldı ki, terimi, çevirmenlerin çevirmenleri anlamında ilk kez kullanan Platon'dan² daha önce yaşamış olan Heraklitus'un (M.Ö. 535?-475) da, söz konusu soruna dair, "Dünyayı tanımak isteyen insanlar onu en ince ayrıntılarına kadar öğrenmelidir" (aktaran, Bruns, 2001, s. 15) ve "Çok öğrenmek anlamayı öğretmez, yoksa Hesiodos ve Pisagoras'a, ve ayrıca Xenofanes ve Hekataeus'a da öğretirdi" (aktaran, Copleston, 2009, s. 31) gibi ifadeleri, yazılı fragmanlarından bilinmektedir.

Antik Yunan'daki *doğru anlama* çabası, Orta Çağ'da Hristiyanlık ve kutsal metin bağlamında bir *alt metin arayışı* olarak karşılık bulmuş ve hermeneutik gelenek, okuma öncesi edinilmiş bilgi ve tecrübelerle gelişen bir *doğru anlamayı* işaret eder nitelikte devam etmiştir. Orta Çağ düşünce sistematüğünde, kutsal bir metnin görünürdeki anlamının, o metnin gerçek anlamı olarak kabul edilemezliğini ifade eden Toprak'a göre (2003, s. 27-28), hermeneutik yaklaşım, çağımız insanı ile kutsal metnin ortaya çıktığı dönem arasındaki coğrafî, kültürel, tarihî ve dilsel farklılıklarla oluşmuş olan uçurumu ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Gadamer (1995, s. 12), hakikatin göreceli olduğu sonucunu çıkaran ilk sistematik düşünürler arasında yer alan Eski Çağ sofistik disiplininin işinin (Soccio, 2010, s. 160), tam olarak bu sözel ve sıradan anlamın ardında bulunduğu varsayılan esas anlamı ortaya çıkarmak olduğunu belirtmektedir.

17. yüzyıla kadar bugünkü anlamda herhangi bir isme sahip olmayan ve *ars interpretandi* (yorumlama sanatı) olarak adlandırılan hermeneutik, 17. yüzyıldan itibaren Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisiyle rağbet görmüş, 19. yüzyıla birlikte ise, sanatçının *dâhi* ve *yaratıcı* olarak ayrı

¹ Diyalogun tam metni için bkz. Schuré, 2010, s. 166-167.

² Diyalogun tam metni için bkz. Platon, 2010, s. 34.

bir değer haline gelmesiyle dönüşüme uğramıştır. Edebiyat hermeneutiği olarak da bilinen bu dalda (Özlem, 2011, s. 14), dehâ ürünü olan edebî metinlere, kutsal metinlerle aynı değer atfedilmiş ve Schleiermacher (1768-1834) tarafından, edebî metinlerin de aynı *doğru anlama çabasıyla* okunmaları gerektiği savunulmuştur. Schleiermacher'ın, yazarı ön planda tutan bakış açısını farklı bir şekilde ele alan Dilthey (1833-1911), *yorumcuya* önem atfeden ve hermeneutiği bir *yöntem* olarak değerlendiren yaklaşımını öne sürmüştür. Her iki yaklaşımın da eksikliklerini belirterek, hermeneutik geleneğin son iki yüzyıldaki üçüncü kırılma noktasını yaratan isim ise, felsefî hermeneutiği ile, eserle yaratıcısı arasındaki bağlantıyı kısmen kopararak, eseri ve onu *diyalog* tarzı bir ilişkiyle anlamaya çalışan *muhatabı* ön planda tutan Hans-Georg Gadamer olmuştur.

Gadamer, kendisinden önceki düşünürlerin hermeneutiği bilimselleştirme çabalarının üzerinde bir tutumla, hermeneutiğin bir yöntem olarak ele alınmasındaki yanlışlığa dikkat çekmiş ve sanatçı ile yapıtı arasındaki bağı kopararak, anlama ediminin, yalnızca, önyargıları içeren bir diyalog sayesinde gerçekleştirilebileceğini savunmuştur. Birey için anlamlı olan önyargıların sarsılması olmadan, tecrübe ve anlamadan bahsetmenin imkânsızlığı, Gadamer sayesinde idrak edilebilmiştir. Ancak Gadamer'in bu belirlemesi bütün önyargıları kapsamaktan çok, bunların *kabul edilebilir* (meşru) olarak görülenerini içine almaktadır; çünkü kabul edilebilir önyargıyla anlama gerçekleşirken, kabul edilemez önyargı yorumcuyla yanlış anlamaya sevk etmektedir (Toprak, 2003, s. 79-80). Dolayısıyla Gadamer'in "Yargı, anlama ile akıl arasındaki köprü vazifesi görür" (2008, s. 75) cümlesindeki *yargı, kabul edilebilir* olan ile sınırlı tutulmaktadır.

Topakkaya (2008, s. 7), Gadamer'in amacının şunu göstermek olduğunu ifade etmektedir: "Anlama, hiçbir zaman, verilmiş herhangi bir şeyin karşısında gösterilen öznel bir davranış değil, anlaşılın şeyin varlığına ait olmak demektir." *Anlama* sürecinin, bir şeyin bize hitap ettiği zaman başladığını, bunun da hermeneutiğin ilk şartı olduğunu vurgulayarak (Gadamer, 2009, s. 52); hermeneutikle, "haklı olabileceği inancıyla ötekini dinleme yeteneğini" kastettiğini ifade eden Gadamer (aktaran, Arslan ve Yavuzcan, 2008, s. XVI), kesin olarak bilinemez ve nüfuz edilemez hâle gelmiş olanın yeniden keşfine imkân sağlayan felsefî hermeneutiği, uygulama alanı olarak tüm disiplinlere sunmuştur.

Felsefî Hermeneutikte Metin Anlayışı ve Sanata Bakış

Hermeneutiğin nesnesi metindir ve metin ortaya çıktıktan sonra yazardan bağımsızlaşır (Özlem, 2011, s. 29). Dolayısıyla anlaşılması gereken, metnin, yazardan bağımsız haliyle taşıdığı anlamdır. Bu çıkarım doğrultusunda Gadamer'in metin üzerindeki özgürleştirici tutumu dikkate değerdir. Eserle birlikte, artık metnin doğru ve özgün anlamını ortaya çıkarmak gibi yükümlülükleri kalmayan okuyucu da özgürleşmekte; metnin anlamını ortaya çıkarma konusunda izleyeceği yolunu, kendi düşüncelerini dahil ederek hazırlamaktadır; ancak ortaya çıkan anlam ne sadece yazarın metne koyduğu ne de yorumcunun özgürce oluşturduğu anlamdır (Ulukütük, 2008, s. 79). Ortaya çıkan, iki tarafın da katkıda bulunduğu ortak bir üretim, -hermeneutiği, *uzlaşma sanatı* olarak tanımlayan Gadamer'in (2002a, s. 259) tabiriyle- bir *ortak ufuktur* ve Gadamer'in bu özgürleştirici yaklaşımı, yorumcunun, metin üzerindeki değil, *doğru anlama çabası*ndaki rolünü büyütmektedir.

Gadamer, birbirinden farklı tarihsel bağlarla değerlendirilen şeylerin mevcut ortam içinde tek bir hadise olarak ortaya çıkmasını felsefî olarak açıklayabilmek üzere *ufukların kaynaşması* tabirini ortaya atmıştır (Tatar, 2001, s. 293). "Tarihsel anlamının görevi aynı zamanda doğru bir tarihsel ufuk kazanmayı da gerektirir" diyen Gadamer (2009, s. 57), söz konusu kavramı *ufuk edinmek* anlamında kullanmadığını, şu cümlesiyle net bir şekilde ifade etmektedir: "Aksine kendimizi bir duruma yerleştirmeye muktedir olabilmemiz için daima daha önce bir ufka sahip olmamız gerekir" (Gadamer, 2009, s. 59-60).

Gadamer'in (2002b, s. 26), şiiri "ne kadar tam olarak ezbere bilirsem, iyi bir şiir bana o kadar kendini açar" ifadesindeki *bilinç* hâli, bir anlatım ürünü olan her sanat eseri için geçerli olup eseri anlayabilmek üzere yapılmış olan bir *ön çalışmaya* da işaret etmektedir. Çünkü, felsefî hermeneutikte *estetik mesafe* olarak adlandırılan, alıcı ile eser arasındaki mesafe (Gadamer, 2008, s. 180), söz konusu çalışmanın sağladığı birikimle kat edilebilmektedir.

Gadamer (2009, s. 193), her okumayı, metin için daha fazla aydınlatma/vurgulama olarak nitelemekte ve metinleri, onların farklı okuma ve yorumlamalara açık yapılar olma yönleriyle birlikte ele almaktadır³. Hermeneutiğe göre her metin, parçalardan oluşmuş bir bütündür; parçadan yola çıkarak bütünü anlamak gerekir. Fakat aynı şekilde parçayı

³ Umberto Eco (1992, s. 15), metnin bu *açık* yönünün farkına Orta Çağ'da varıldığını ifade eder.

anlamak için de bütünden hareket etmek gerekir ve bu yöntem *anlama döngüsü* olarak tanımlanır. Dolayısıyla, hermeneutik yaklaşım, eseri, onun iç formundan da yola çıkarak okumayı⁴ gerektirir.

Gadamer'in, metni ön plana çıkaran ve eser ile yorumcu arasındaki diyaloga dayalı *anlama* katılma tecrübesi gerek eserin gerekse sanatçının, içinde yer aldığı tarihsellik ve gelenek bağlamındaki en ufak bir detayı dahi anlamsız ve gereksiz kılmamaktadır. Aksine, Gadamerci yaklaşımda, yalnızca, eser ile yaratıcı zihin arasındaki ilişki bertaraf edilmekte, eserin ya da sanatçının tarihsellikleri önem kaybetmemektedir. Aksi takdirde *ben metni bu şekilde anlıyorum* gibi bir görecelik meydana gelebilmektedir ki Gadamer'in, anlatımcı sanat eserine bakışında böylesi bir yaklaşım söz konusu değildir. Esere *kendimizden yola çıkarak yaklaşıma* şeklindeki görecelik, Gadamer'in *diyalogcu* yaklaşımının aksine bir *monolog* formu olup hakkında yeterli bilgiye sahip olunmayan her eser karşısında takınılan tavır olarak ortaya çıkmaktadır.

Anlamın tarihsel olduğunu vurgulayan Palmer (2008, s. 161-162); Aristo döneminde, Orta Çağ'da, 16 ve 19. yüzyıllarda, farklı *Platon yorumlarının* olması gibi, her yüzyılın farklı Shakespeare yorumlarının da var olduğunu ifade etmektedir. Ulrich Leo'nun "Herhangi bir okuyucu hiç de Dante'nin aynı 'İlahi Komedyası'nı okumaz; tersine o hep kendi 'İlahi Komedyası'nı okur" (aktaran, Japp, 1995, s. 264) ifadesi de bu yaklaşımı desteklemektedir.

Gadamer (2008, s. 345), *Hakikat ve Yöntem*'inde Husserl'in "Canlı bir organizmanın birliğinde olduğu gibi, onu dışarıdan inceleyebilir ve analizini yapabiliriz kesinlikle, fakat onu yalnızca gizli köklerine geri gidersek anlayabiliriz" ifadesine de yer vererek dışında bulunulan bir geleneği *anlayabilmenin* imkânsız olmadığı fikrini desteklediğini belirtmektedir. Ancak Gadamer'e göre; sanat, bilimsel yöntemin geriye çekildiği derecede öne çıkmaktadır (aktaran, Arslan ve Yavuzcan, 2008, s. XX) ve "sürekli kriterlere göre hareket eden kimse sanatla ilgili tecrübelerden yeterince faydalanamaz ve karşılıklı diyalogda daha az şey öğrenir" (Topakkaya, 2008, s. 6).

Doğru anlama için analizin gerekliliğini yadsımayan, ancak bunun, gerektiği yerde ve ölçüde kullanılması, ön plana taşınmaması gerektiğini savunan Gadamer, hermeneutik nesnesine (metin veya eser) tartışma şeklinde değil, diyalog tarzıyla yaklaşımın en doğru ve verimli olacağını öngörür.

⁴ "Örneğin bir şiirin 'idea'sını 'iç formundan' hareketle anlamayı, Dilthey da, 'onu daha iyi anlamak' olarak nitelendirir ve bunu 'hermenoytiğin en büyük zaferi' saymaktadır" (Gadamer, 2008, s. 269).

Diyalogcu yaklaşımıyla, hermeneutiği, yaşayan hale getiren Gadamer'e göre, doğru soruyu bulmanın sadece bir yolu vardır ve o da bizzat konunun içerisine nüfuz etmektir. Palmer da belirtir ki (2008, s. 261), doğru bir diyalog tartışmanın zıddıdır, çünkü tartışma, kendi açıklığı önünde soruya karşılık verme düşüncesini bulundurur. Bir diyalog diğer şahsı tartışmada alt etmeye çalışmaz, ama bir kişi, kendi iddialarını bizzat konunun aydınlığında test eder.

Gadamer ve felsefî hermeneutiği için sanat eserlerinin alımlanması konusunda kritik rol oynayan bir başka kavram da, kişinin, sanatsal yaklaşımlarda hep arayacağı *diğer parça* anlamına gelen *sembol* kavramıdır. Öyle ki; dinleyici/ izleyici, trajik eylemde karşılaştığı manzaranın, tanıdık gelen *kendi* hikâyesi olduğunu fark ettiği anda, hikâyede kendini bulmakta ve eser, seyirci için bir tür yüzleşme niteliği kazanmaktadır (Gadamer, 2008, s. 186). Dolayısıyla, felsefî hermeneutik, kitle ile eser arasındaki ilişki üzerinden ulaşılabilecek *doğru anlama* için eserdeki ifadelerin kitlede bir karşılığının bulunmasını zorunlu tutmaktadır. "Yazarın hakkında konuştuğu şeyi ondan daha iyi düşünmeye muktedir kişi, yazardan gizli bir hakikatin ışığında, yazarın söylediği şeyi anlamaya muktedir kişidir" (Gadamer, 2008, s. 271).

Gadamer (2008, s. 268), sanatçının, yarattığı eserin donanımlı yorumcusu (değerlendiricisi) olmadığını belirtmekte ve bir yorumcu olarak sanatçının, eserinin yalnızca alıcıları durumundaki kişiler üzerinde hiçbir otoriteye sahip olmadığını özellikle vurgulamaktadır. Bu düşünce Gadamer'in yaklaşımında, eserde, alıcının da payının olduğuna dair önemli bir detay olarak yer almaktadır. Gadamer'e göre (2008, s. 234), hermeneutik çaba, eserin anlamını bütünüyle anlaşılabilir kılan sanatçının zihnindeki düğüm noktasını yeniden keşfetme çabasıdır ve bu çabanın alanının, sadece edebiyatı değil, bütün bir sanat ortamını ve sorunsalını kapsayacak şekilde genişletilmesi gerekmektedir. Çünkü her tür metin gibi, her sanat eseri de anlaşılacak istemekte ve bu tür bir anlama da yetenek gerektirmektedir. Söz konusu *çaba* ve *yetenek* sözcükleri ile örtüşür şekilde, Rothacker, *Tarihselcilik Sorunu* adlı eserinde şu cümlelere yer vermektedir:

Tinbilimci, insan eserlerine yönelik kendi zorlu ve dikenli çalışmasını, en nihayet kendi anlam dünyasından aldığı ilham ve telkinlerle yürütmek zorundadır. Ve gerçekten de, tinbilimci, geçmişte kalmış olan anlamları yeniden bilmek isterken, onun bu bilme isteğine kendi anlam dünyasının öngelmesi kaçınılmazdır (aktaran, Özlem, 1996, s. 460).

Program Müziği

Program müziği -veya programlı müzik-; klasik Batı müziği geleneğinde, bestecinin, hazırladığı program notu veya eser başlığıyla belirlediği üzere; edebiyat, tarih, coğrafya gibi konularda gerçek ya da gerçek dışı olayları, masal ya da efsaneleri, doğayı veya çeşitli duyguları seslerle betimlemeyi ya da dinleyicide bu betimlemeyi yaratacak çağrışımlar uyandırmayı amaçlayan ve *tümüyle enstrümantal* yapıdaki müziğe verilen isimdir (Bennett, 1995, s. 257; Grout ve Palisca, 1988, s. 660; Scruton, 2001). Olay ve nesnelere resmetme çabası ve temelinde barındırdığı *anlaşılma isteğiyle salt müzik (absolute music)* teriminin karşılığı olan tür, 19. yüzyılın *bireysellik* anlayışıyla birlikte önem kazanmış ve Romantik Dönem bestecilerinin eserleriyle gelişmiştir.

Programcı ve betimsel amacın, Liszt ve Berlioz gibi Romantik besteciler tarafından, belirli bir yapıyı empoze eden biçimsel zincirlerin ötesine gitmeye yarayacak yeni ve devrimci araçlar olarak değerlendirildiğini belirten Fubini (2006, s. 109-110), müziğin diğer sanatlarla harmanlanmasının, Romantikler tarafından, tek bir sanatın bütünlüklü ifadesine ulaşılabilmesi için, bağlayıcı konumların aşılması olarak görüldüğünü ve bu durumun, Romantiklerin, sanatları, müziğin kanatları altında bir araya getirme özlemleri ile ilişkili olduğunu ifade etmektedir. Altar da (2009, s. 141-142), 19. yüzyılın Romantik duyarlılığının, müziğin, şiirsel öğelere bağlanmaya özen gösterdiğini belirtmekte; bestecilerin, fırtınayı simgeleyen gök gürültüsü, savaşı simgeleyen top sesi gibi kolay anlaşılır taklitler yerine, Wagner ve Liszt gibi bestecilerin prensibi doğrultusunda, eserde geçen herhangi bir olay veya düşünceyi, *leitmotif* olarak nitelenen *temalar* ile karakterize etmeye çalıştıklarını vurgulamaktadır.

Program müziği ve *senfonik şiir* terimlerini ortaya atan Liszt, programı, *enstrümantal müzik parçasına eklenen bir önsöz* olarak tanımlamıştır (Scruton, 2001). Liszt'in bu ifadesi, bestecinin, eserin dinleyici tarafından yanlış anlamlandırmasına karşı bir önlem olarak, dikkatleri, eserin içerdiği şiirsel fikre yönlendirme eğilimini tarif etmektedir.

"İdeal bir müzik; doğru bir şiirsel anlayış, dinleyicinin zihninde bir çağrışım yapmadıysa, müzik olarak anlaşılabilir" diyen Liszt (aktaran, Scruton, 2001) bir ayrım getirinceye kadar, bazı besteci ve eleştirmenler, yalnızca bir hikayesi olan veya betimsel anlam içeren enstrümantal müziğe *program müziği* terimini yakıştırmakla, bazıları da müzik dışı bir göndermesi olan tüm müzikleri kapsayan kullanımı tercih etmişlerdir. Ancak, senfonik şiirlerinin pek azında bir hikâye

karakteri barındıran Liszt, müziği, nesnelere tanımlamanın doğrudan bir yolu olarak görmemiş; nesnelere yalnızca *hissini* vererek, müziğin, onları dolaylı olarak betimleyebildiği düşüncesini yeğ tutmuştur. Anlamı neredeyse *anlamsız* olacak kadar çok geniş tutulmuş olan terim, Liszt'in, *hikâye* ile *duygusal betimleme* kavramları arasında kurduğu sıkı bağlantı sayesinde daha belirgin sınırlara kavuşmuş; yalnızca metne dayalı olan müzikler değil, belli bir atmosfer yaratan, bir başlığa veya konuya sahip enstrümantal tüm eserler program müziği olarak tanımlanabilmektedir.

Program Müziğine Hermeneutik Yaklaşım

Scruton (2001), program müziği eseri olarak sayılabilecek nitelikte bir esere ilk kez 1700 yılında rastlandığını, Thomas Kilisesi kantoru Johann Kuhnau'nun (1660-1722) söz konusu eseri *6 İncil Sonatı* ile *program müziğinin* resmîleştiğini belirtmektedir.

Kuhnau, İncil'den seçtiği dinî öykülere göre bestelemiş olduğu altı piyano sonatını, birbirini izleyen olaylar halinde kurgulamış ve betimlediği bu olayları bir program halinde dinleyicilere sunmuştur. Bahsi geçen altı sonatının ilkinde *Birinci Sonat: Hazreti Davut ile Calud-Dev'in Cenkleşmesi* başlığını veren Kuhnau, eserin program içeriğini ise dört alt başlıkla açıklamıştır: 1) Calud-Dev'in kafa tutup inatlaşması. 2) Bu korkunç düşman karşısında, İsrailoğulları'nın Tanrı'ya yalvarışı. 3) Hazreti Davut'un yüce kalpliliği, Calud'daki gurur dolu cesareti kırmak için çaba harcaması ve bir çocuk saflığıyla Tanrı'nın yardımına inanması. 4) Davut ile Calud arasında kavga, hatta boğuşma. Ve bu boğuşma sırasında Calud'un, alınına isabet eden bir taşla yere yıkılıp can vermesi (Altar, 2009, s. 139).

Eserin 1710 tarihli notasında, başına isabet eden taş sonucu Calud-Dev'in (Golyat) yere yıkılma sahnesinin (Şekil 1), besteci tarafından belirtildiği görülmektedir:



Şekil 1. *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien* [Nr. 1, IV, ö58-16], J. Kuhnau, 1700 (Kuhnau, 1710, s. 12)

5 ö: Ölçü numarası.

“Kaynaklar yalnızca metinler değildir, aynı zamanda tarihsel gerçekliğin kendisi de anlaşılması gereken bir metindir” diyen Gadamer (2008, s. 276), geleneğe yaptığı vurgu kadar *tarihsellik* kavramının da altını çizer. Tatar (1999, s. 45), Gadamer’in “İncil’i okuyan kişi dil, gramer, sentaks, tarihi durumlar ve metinle ilgili hemen her şeyi bilmek zorundadır” cümlesini aktararak, felsefî hermeneutiğin tarihî metinleri anlarken onların tarihî bağlamlarını da araştırmayı bir zorunluluk olarak değerlendirdiğini belirtir. Kuçuradi (1999, s. 81-82), tarihsel gerçeklerin değerlendirilmesinin, yorumlayana ve onun görme gücüne bağlı olduğunu; ancak sanat yapıtının, belli bir şeyi göstermek, anlatmak istediğini belirterek, sanatçının, yapıtıyla *neyi göstermek* istediğinin açığa çıkarılması gerektiğini belirtir. Bu pencereden bakıldığında, programlı bir eseri anlama yolunda, “Görme eklemelidir.” diyen Gadamer (2008, s. 126) ve felsefî hermeneutiğinin, söz konusu alan için uygun bir yaklaşımı sağladığı açıktır.

İncil’den seçtiği anlatıların tablolarını, dinleyiciye *görünür* kılmak için müzik dilini kullanan Kuhnau, olayları sade ve kısa açıklamalar halinde belirtmekle yetinmemiş, eserinin başına eklediği önsözde, bir program müziğinin ne tür ilkelere bağlı olması gerektiği konusundaki düşüncelerini de ifade ederek, amacını açıkça ortaya koymuştur:

(...) sırf çalgıyla uygulanan bir müziğin dinleyicilerde heyecan yaratabilmesi o kadar kolay değildir. Öte yandan, müzikte sadece çalgılarla oluşturulabilen kuş cıvıltısı, çan sesi, top gürültüsü türünden taklitler, insan sesinin yardımından yoksun olsalar bile, bestecinin amacını dinleyene açıkça anlatmada başarılıdırlar. Bunun dışında kedere ya da neşeye bağlı olan heyecanlar da, müziğin yardımıyla kolayca meydana getirilebilmektedirler ve burada da insan sesinin yardımına gerek kalmamaktadır. Ama ne var ki belirli bir insan tipini, örneğin tarihsel bir kişiyi müziğin yardımıyla anlatmak gerektiği takdirde, eserin bestecisi, kişinin adını dinleyene önceden bildirmek zorundadır. Örneğin Zekeriya peygamberin ağzından işitilmesi gereken kederli bir melodinin, ağlayan bir St. Pierre’in, yanıp yakınan bir Ermiya peygamberin ya da herhangi bir gamlı kişinin okuduğu ilahi imiş gibi kanısını uyandırmaması gerekmektedir. Besteci, dinleyenleri belirli bir etkiye, kâh neşeye, kâh kedere, kâh sevgiye de yöneltmek isteyebilmektedir... Ama şurasını da iyice bilmek gerekir ki, insanların bu tür duyarlılıkları sezebilme güçlerinde de farklılıklar vardır

(Kuhnau’dan aktaran, Altar, 2009, s. 139-140).

Bir şeyi *görmek* için, görülende bir şeyleri *düşünmek* gerekliliğinin her zaman geçerli olduğunu vurgulayan Gadamer’e göre (2005, s. 43), resim gibi görsel sanat eserleri, somutluğu açıkça sergilemeleri dolayısıyla, *okumaya* yön verme gücüne sahiptir (Gadamer, 2008, s. 126).

Felsefî hermeneutiğin ilgilendiği *doğru anlama* zemininde değerlendirildiğinde, eserde işlenen sahnenin, İncil’in ilgili bölümüne olan göndermesinin bilinmemesi durumunda dinleyici için herhangi bir *özel anlam* ifade etmeyeceği açıktır. Dolayısıyla eser, söz konusu sahnenin (Şekil 2), -ve benzeri sahnelerin- layıkıyla anlaşılabilmesi için başta asıl metin olmak üzere, olayın karakterlerinin mitolojik temelleri, farklı dinlerdeki varyantları ve aynı konuya değinen çeşitli görsel sanat eserlerinin incelenmesi gibi, bir dizi materyali içeren bir ön çalışma gerektirmektedir. Bestecinin aktarmak istediği *olay*, dinleyicinin zihninde, böylesi bir ön hazırlıkla kurulan *sahne*de *canlanmaktadır*.



Şekil 2. *David e Golia*, M. Caravaggio, 1600
(Museo del Prado, 2019)

Alman piyanist ve müzikolog Adolph Kullak (1893, s. 320), yorumcunun, kendi kişisel yorumunu, çeşitli metinsel, görsel ve duygusal imgelerle yükseltmek geliştirmesini önerir

ve bunu *tam bir yorumlama sanatı* olarak ifade eder.

Kuçuradi (1999, s. 30), *dionizik insan*⁶ olarak nitelenen, *arayış* içindeki zihne sahip kişi için, müzik sanatının önemini şu cümlelerle vurgulamaktadır: “Dionizik olanın saf olarak gerçekleştiği sanat alanı müziktir. Müzikte -her ne kadar açıklamalı müzik programları bunun tersini göstermek istiyorsa da- ne sınır, ne de görüntü vardır. Dionizik insan, müzikçi, görünenlere bakmaz, görünenlere dalar, temelde bulunanı konuşur.” Peter de Bolla (2006, s. 66), bir şeyi dinlemenin, maksatlı bir etkinliğe dayandığını, müzik yapmak için gerekli olan konsantrasyonla, icra etmeksizin yalnızca müzik dinlemek için gerekli olan konsantrasyonun birbirlerinden farklı olduğunu belirtmekte ve eklemektedir: “Ancak hem icracılar hem de dinleyiciler iki konsantrasyon biçimine de sahip olabilirler.”

Felsefî hermeneutiğe göre, bestecinin zihnindeki anlamın, eserin sunulduğu dinleyici tarafından aynı şekilde anlaşılması büyük ölçüde mümkündür ancak bu sonuca, dinleyici, besteciden farklı bir yolun sonunda ulaşır. Okunan metin her ne kadar aynı da olsa, en basitinden, kişilerin hayat tecrübelerindeki derinliklerin farklı olması sebebiyle, eser, her zaman farklı bir *renkte* algılanacaktır. Aktüze (2007b, s. 1728), keman virtüözü David Oistrakh'ın, henüz 17 yaşında bir solist olarak yer aldığı ve Prokofiev'in *Re Majör Keman Konçertosu*'nu yorumladığı bir konseri, bestecinin, bölerek, Oistrakh'ın her şeyi çok yanlış çaldığını ifade ettiğini ve müziğin karakterini örneklerle açıklamaya koyulduğunu aktarır. Söz konusu algılama farkına bir örnek niteliğindeki bu anekdot, bir eserin program müziği eseri olmadığı halde dahi, icracı tarafından yanlış aktarılabilecek anlatımlar içerebileceğinin bir göstergesidir.

Eserde anlatılan *parçanın*, tamamlanabilmesi için gerekli olan *diğer yarı* tamamen dinleyicinin *anlama isteğiyle* ilişkilidir. Gadamer'in *estetik mesafe* tanımıyla ortaya koyduğu, yorum farkını yaratan ve gelenekle dolu olduğu için kolaylıkla -ve verimlilikle- aşılabilecek olan mesafe, kapatılması imkânsız, ancak aşılabileceği mümkün bir mesafedir. Her eserin, kendisini anlayan kişiye onun tarafından doldurulacak serbest bir alan bıraktığı yönündeki çıkarımı da yine bu mesafenin oluşturduğu alandan kaynaklanmaktadır ve felsefî hermeneutik açısından eser ile *okuyucu* arasındaki zamansal ve geleneksel mesafe, bu yönüyle, dezavantaj değil, avantaj

⁶ Dionysiaque. (Fr.) Yaşama trajik ve içlendirici yönden bakış anlamına gelen terim, Alman düşünürü Nietzsche tarafından *Apollinien* terimine karşıt olarak kullanılmıştır (Haçerlioğlu, 1976, s. 324).

niteliğindedir (Gadamer, 2009, s. 49).

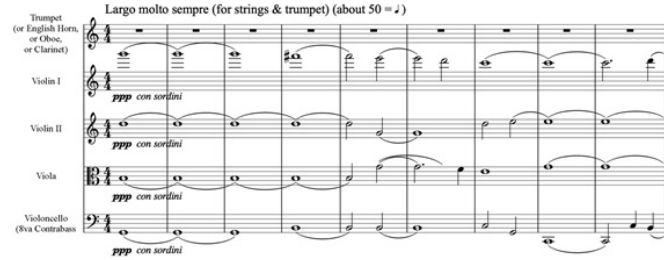
Anlamı alımlayanın her an gelişip değiştiği düşüncesi, eserle kurulan diyalogun niteliğinin de her an değişeceği fikrini beraberinde getirmektedir. Örneğin, Charles Ives (1874-1954)'ın *The Unanswered Question (Cevaplanmamış soru)* (1908) adlı eseri için yapılan ön çalışma, kişinin hayat tecrübesinin yanı sıra karakterinin de oluşturduğu zemin üzerinde yükselerek, dinleyiciyi, eserin besteleniş ve seslendiriliş amacına yaklaştırmaktadır.

Solo trompet, dört flüt ve yaylı çalgılar için yazılmış *Cevaplanmamış soru*'da; insan ile doğa arasındaki mesafe, bir *varoluş* sorgulaması şeklinde ele alınmaktadır. Üç farklı müzikal dokuyu seslendiren çalgı grupları, sahnede, birbirlerinden uzak üç ayrı noktada konumlanmaktadır. Ives, partiyonun başında yer alan açıklamalarında şu cümlelere yer verir:

Yaylı çalgılar tüm eser boyunca, tempo değişmeden, ancak işitilebilecek şekilde (ppp) çalar. Onlar Druid'lerin -eski İngiliz putperest din adamlarının- sessizliğini simgeler; hiçbir şey bilmeyen, görmeyen ve işitmeyen kişilerdir. Trompet ise varoluşun yıllar boyu süregelen sorusunu duyurur ve bunu her kez aynı tonda tekrarlar; bu altı notalık cümle yedi kez yinelenir. Ancak Görünmez Cevab'ın avı flütler tarafından başlatılır ve günümüzün insani varlıkları giderek daha hareketli olmaya, hızlanmaya, daha yüksek sesli olmaya yönelir; bir animando'dan (canlanarak'tan) con fuco (ateşli) tempoya dönüşürler... Savaşan Cevapçılar zamanla bir Gizli Konferans'tan sonra durulur, her şeyin boşuna olduğunu sezmişçesine Soru ile alay etmeye başlarlar. Bunlar ortadan kaybolduktan sonra Soru son kez yine sorulur ve geride yalnızca 'Rahatsız edilmeyen yalnızlık' içinde sessizlik işitilir (Ives'tan aktaran, Aktüze, 2007a, s. 1166).

Eserde, sürdünli yaylılar, Ives'ın belirttiği gibi varoluşun kendisi haline gelmiş yaşantının sessizliğini sürdürürken; trompetin sorusuna, her defasında sorunun yinelenmesiyle yanıldığını anlayıp yeni ve tatmin edici cevaplar bulmaya çalışan flütler, *arayışı sürdürme zorunluluğunu* devam ettirmektedir. Felsefî hermeneutik açısından değerlendirildiğinde; bir metinden çok, sözcüklerle atmosfer yaratma amacı taşıyan bu tür eserleri, benzer içerikte sorgulamalar yapmakta olan bir zihnin, kendinde bulacağı tamamlayıcı parçalar sayesinde daha doğru ve *tama yakın* anlamasının mümkün olduğu düşüncesi ön plana çıkmaktadır. *Varoluşun sorusunun* önemini benliğinde

hissedebilecek bir bakış açısı, bu eseri anlamada, en az, sürdini yaylıların (Şekil 3) sessiz *Druidleri* (Şekil 4) sembolize ettiği bilgisi kadar önem taşımaktadır.



Şekil 3. *The Unanswered Question* [ö1-9], C. Ives, 1908 (Ives, 1953, s. 4)



Şekil 4. *The Chief Druid*, M. Griffiths, 1784 (The National Library of Wales, 2019)

Anthony Storr'un (2001, s. 166), "Muhteşem müzikler de duygusal olarak etkilenmemizi artırır. Handel'in Mesih'i, Bach'ın Passion'ları, Batı medeniyetinin mucizeleri arasındadır ve bunlar karşısında, Tanrı'ya inanmayanlar bile inananlar gibi gözyaşına boğulabilir" ifadesi, Gadamerci yaklaşımın *ufukların kaynaşması* kavramı ile paralellik taşımaktadır. "Güzelin oluşmasında, belleğin de koşullarından olan çağrışım konularının önemi büyüktür" (Göktepe, 1984, s. 328) ve *yaşanmışlık*, hermeneutik okumanın derinliğini belirleyen önemli faktörlerden biridir. Ancak bu tür duygusal tecrübeler, esere aşinalıkla veya *estetik hazla* açıklanabilmekte, eserin *anlamına* dâhil olmayı içermemektedir. Kişinin,

zihninde meydana gelen çağrışımlar neticesinde eserden etkilenebilmesi, eserin, etkileme amacıyla kullandığı anlatımın ayırdına varılmadığı takdirde hermeneutiğe göre bir yanlış anlama/anlaşılmalıdır.

Berlioz'un (1803-1869), *Romeo ve Jülyet* başlıklı dramatik senfonisinde (1839), bu tür bir yanlış anlaşılmanın önüne geçmek amacıyla ürettiği *kesin çözüm* dikkate değerdir. Besteci, eserinin son bölümünün, *Romeo Capuletlerin Mezarında* başlıklı 2. sahnesinin partiyonunun başına (Şekil 5), şu uyarıyı eklemiştir:

Dinleyicinin hayal kurma yetisi yoktur; hayal gücüne seslenen parçalar, dinleyiciye uzak kalır bu yüzden. Şimdi gelecek olan sahne, işte bu türdendir. Ben, bu senfoni seçkin, bilgili bir dinleyici topluluğu önünde yorumlanmadıkça, yani yüz yorumun doksandokuzunda bu sahnenin kaldırılması gerektiğini düşünüyorum (Berlioz'dan aktaran, Munch, 2008, s. 63).

Le public n'a point d'imagination; les morceaux qui s'adressent seulement à l'imagination n'ont donc point de public. La scène instrumentale suivante est dans ce cas, et je pense qu'il faut le supprimer toutes les fois que cette symphonie ne sera pas exécutée devant un véritable d'élite auquel le caractère sacré de la tragédie de Shakespeare sera le dévouement de Gerickek est extrêmement familier, et dont la mention poétique est très élevée. C'est dire assez qu'elle doit être retranchée quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent. Elle présente d'ailleurs au chef d'orchestre qui voudrait la diriger des difficultés innombrables. En conséquence, après le Concert funèbre de Juliette, on fera un instant de silence et on commencera le Final. (Citat de H. Berlioz.)

Das Publikum hat keine Phantasie; Stücke, welche sich lediglich an die Phantasie wenden, haben also kein Publikum. Die folgende Instrumentalscene befindet sich in dieser Lage, und ich bin daher, dass sie stets wegzulassen sei, wenn diese Symphonie nicht vor einem ausserordentlichen Publikum aufgeführt wird, welchem der 3. Akt der Shakespeareschen Tragödie in der Aufführung von Gerickek vollkommen vertraut und dessen poetischer Charakter sehr geliebt ist. Dies kann man hundert Fünftel einmal nur. Der Titel Shakespeare's Tragödie ist sehr hoch gehalten, und die poetische Schilderung der Schicksale der Liebenden. Folglich muß man nach Juliette's Leichbegängnis einen Augenblick Pause und Stille machen und den Final ansetzen.

The general public lacks imagination, accordingly, pieces which appeal solely to the imagination have no public. The following instrumental (orchestral) scene is an instance hereof, and I am of opinion that it should always be omitted, unless played to a select audience familiar in every respect with the 3rd act of Shakespeare's tragedy as conceived and represented by Gerickek, and endowed with a highly poetic mind. Here in a hundred times this may be the case, and considering the enormous difficulties this symphony imposes upon the conductor performing it, it is advisable to make a pause after Juliet's funeral, and then take up the Final.

Romeo au tombeau des Capulets.
Invocation— Reveil de Juliette— Joie délirante, désespoir,
dernières angoisses et mort des deux amants.

Romeo in der Gruft der Capulets. Romeo in the family-vault of the Capulets.
Anrufung— Juliens Erwachen— Wahnsinnige Freude, Verzweiflung, Todesangst und Verschneiden der beiden Liebenden. Invocation— Juliet's awakening— Delirious joy, despair, Anguish and death of both the lovers.

Allegro agitato e disperato, con moto. (6. 11. 12. 13. 14.)

Flauti.
Oboe.
Corno inglese.
Clarinetto in A (Lac.).
Corno I in E (M.).

Şekil 5. *Romeo et Juliette* [H 79, Bölüm III, Sahne 2, ö1-6], H. Berlioz, 1839 (Berlioz, 1901, s. 165)

Ön çalışmayı tetikleyecek duyarlılık olmaksızın bir ilk anlamının her zaman yanlış anlama olacağını savunan hermeneutiğin şekillendirdiği yaklaşımla düşünüldüğünde, eserini ve söz konusu sahneyi (Şekil 6) olası bir yanlış anlamadan korumak üzere Berlioz'un, bu, dinleyicinin yorumuna katılmasına neredeyse açık kapı bırakmayacak derecede katı tutumu anlaşılmalıdır. Ancak "Her hermenoytik şartın nihai temeli, kişinin aynı konuyla ilgili olmaktan doğan kendi ön-anlamasıdır" (Gadamer, 2009, s. 45) diyen ve *araştırma yoluyla anlamının* (Gadamer, 2008, s. 299) önemini vurgulayan

felsefî hermeneutik, en iyi anlayabilenin sanatçının kendisi olduğu düşüncesini 19. yüzyılda kırmış ve bir eseri en iyi okuma/anlama başarısını, onu en çok anlamak isteyeneye layık görmüştür.



Şekil 6. *Romeo et Juliette au tombeau des Capulet*, E. Delacroix, 1850 (Musée Delacroix, 2019)

Benzer yaklaşımla; Beethoven'ın *17. Piyano Sonatı*'nı yazarken Shakespeare'in *Fırtına*'sından esinlendiğine, program müziği kavramına katkısı büyük olan Berlioz'un *Harold İtalya'da* senfonisindeki solo viyolanın sembolize ettiği ruhsal duruma veya *Fantastik Senfoni*'deki *idéefixe* çözümlmelerine dair bilgiler edinilmeden, birincil amacı *anlatmak* olan program müziği eserlerinin büyük ölçüde yanlış anlaşılması kaçınılmazdır. Gerekli ön hazırlığın yapılması sonucu eserin anlaşılabilirliği yönünde hatırı sayılır ölçüde yol kat eden dinleyicinin durumunu, Gadamer (2008, s. 177), kişinin, tüm dikkatini eldeki konuya vakfetmesinden dolayı ortaya çıkan, *seyircinin kendi pozitif başarısı* olarak görmekte ve şeyleri hakikatleriyle ilk bakışta anlamının imkânsızlığını, tarihe yönelişimizin motivasyonu olarak ifade etmektedir (Gadamer, 2008, s. 252).

Hermeneutiğin felsefî pozisyonunun *detay* ve *bütüne* yaptığı vurgu (anlama döngüsü), metin içeren eserler için gereken ön çalışmanın değerini artırmaktadır. Detayların birleştirilmesi yoluyla söz konusu bütünlüğün farkına varıldığında gerçekleşecek *anlama*, *tama* daha yakın bir anlama olacak ve eserin dinlenilmesi “en yüksek tinsel eylem”

olarak (Gadamer, 2005, s. 13) tecrübe edilecektir.

Debussy, Mart 1911 tarihli bir röportajında şu ifadelere yer vermiştir: “Gerçek bilinemez; bilmek mi istiyorsunuz? Şiirden anlamayan müzikçiler bu şiirleri müziklememeli” (aktaran, Cassou, 2006, s. 232). Gadamer de (2009, s. 67) felsefî hermeneutik açısından tarihsel araştırmanın zorunluluğunu benzer bir tavırla ortaya koymaktadır: “Hiç kimse metnin özgül anlamını anlamaksızın ve onu röprodüksiyonu ve yorumuyla sunmaksızın bir oyunu sahneye koyamaz, bir şiiri okuyamaz ya da bir müzik parçasını icra edemez.” Öğrenme odaklı bu yaklaşım tarzı, “Felsefe kişinin kendi cehaletini kabulüyle başlar ve biter” görüşüne sahip Gadamer'in (aktaran, Arslan ve Yavuzcan, 2008, s. XXIV) düşünce sistematüğünde başat konumda yer almaktadır.

“Bir müzik parçasını anlayan kişi neyi anlamış olmaktadır?” sorusunu soran Ridley (2007, s. 30) gibi, De Bolla da, maksatlı bir etkinlik olan dinleme öncesi gereken ön hazırlığın yeterliliği sorunu üzerine düşünmekte ve *insanın, kendini müziğe nasıl hazırlayabileceği* konusunu yorumlamaktadır:

Bazı yapıtları tam olarak anlayabilmek için uzun yıllar süren sabırlı uygulamalar gerekebilirken, diğerlerindeki sanatsal yanla uyum sağlayabilmek için önce özel birtakım bilgiler edinmek şarttır. Bu yüzden, örneğin belli bir yapıtın değerini anlamaya başlamak için öneri bağlamında, neleri bilmek gerekir sorusu bana göre yerinde bir sorudur. Buna ek olarak kişinin, inançla görmeye, duymaya ya da okumaya başlamadan önce, bu tür biçimlerle karşılaşmış olma anlamında, benzer yapıtları da bilmesi gerekebilir. Ancak buradaki soru, kişi ne kadarını bilmelidir, sorusudur. Böyle şeyleri biliyor olmanın kişiyi görmekten, duymaktan ya da okumaktan ne kadar alıkoyacağı konusu da aynı derecede önemlidir (De Bolla, 2006, s. 32).

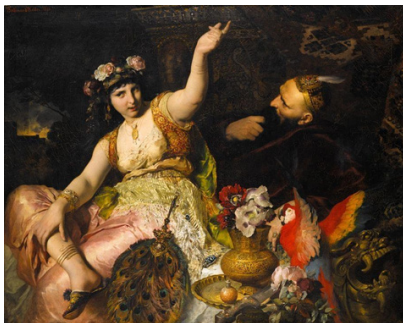
De Bolla'nın, sınırlı belirsiz olan “benzer yapıtlar” ifadesi, eserin ilişkili olduğu *her şeyi* kapsayıcı niteliktedir. Dolayısıyla, program müziği eserinin başlığı veya metni başta olmak üzere, eserin sahip olduğu tüm göndermeler, ön hazırlık aşamasının birer nesnesidir. Bu noktada Rimski-Korsakov (1844-1908) ve Dvořák'ın (1841-1904) eserlerinden birer kesite değinmek yerinde olacaktır.

Rimski-Korsakov'un *Şehrazad* adlı senfonik süiti (1888), *Binbir Gece Masalları*'ndan çeşitli kesitler içermektedir ve masalları anlatan Şehrazad, dinleyen Sultan Şehriyar ve masal kahramanları Prens Kalender, Sinbad gibi

karakterlerin herbiri, ayrı birer müzik teması ile canlandırılmaktadır. Dolayısıyla, bu türde, karakter-tema eşleşmesine sahip bir eser üzerine yapılacak olan ön hazırlık sürecinde, eserin metninin yanı sıra müzikal yapıdaki karşılıklarının da incelenmesi, amaçlanan doğru anlama için zorunlu hale gelmektedir. Örneğin, eserin son bölümünün girişinde, solo kemanın *piano* (*p*) gürlüğü ile seslendirdiği müzik cümlesini, sert bir *fortissimo* (*ff*) ve *Allegro molto e frenetico* (çok hızlı ve çıldırılmış gibi) hız ve karakteriyle 10. ölçüde bölen tema (Şekil 7), masal dinlemekten sıkılmış Sultan Şehriyar'ın, hayatta kalmak için her gece bir masal anlatan Şehrazad'ın (Şekil 8) sözünü, hiddetle kesmesini sembolize etmektedir. Amerikalı besteci ve müzik teorisyeni Edward T. Cone (2005, s. 247), mutlak temponun, anlaşılabilirliğin sınırlarını belirlediğini ve *müzikal karakter* olarak adlandırılabilir şeyin tanımlanması için önemli olduğunu kaydetmektedir. Belirtilmiş olan hız ve karakter değişimi, dinleyicinin zihninde bu sahnenin canlandırılmasını sağlamaktadır. Şehrazad ve Şehriyar'ın temaları eserin başlangıcından itibaren defalarca duyulmuş olduğundan dinleyici tarafından tanıdık olsalar dahi, eserde farklı zamanlarda farklı şekillerde gelmeleri, *Binbir Gece Masalları*'nın kendi ortaya çıkış hikayesiyle⁷ yeni bir anlam kazanmaktadır. Söz konusu ölçülerde, karakterlerin, kim olduklarının yanı sıra, içinde buldukları *ruh halleri* de kritik önem taşımaktadır ve Cone'un (2005, s. 248) ifade ettiği üzere, *ruh, tempodan etkilenmeye mecburdur*.



Şekil 7. Şehrazad [Op. 35, IV, 09-13], N. Rimski-Korsakov, 1881 (Rimski-Korsakov, 1991, s. 170)



Şekil 8. Scheherazade und Sultan Schariar, F. Keller, 1880 (Wikimedia Commons, 2019)

⁷ Kitaba ismini veren masal hakkında bilgi için bkz. Öztürk, 2009, s. 203.

Benzer bir durum, *Zlatý kolovrat* (Altın çıkırık) adlı bir Slav masalının metnini⁸ birebir takip eden bir program müziği eserinde görülmektedir. Çek besteci Dvořák'ın, aynı adlı eserinde; Kral, Dornička, büyücü, üvey kız kardeş ve üvey anne gibi karakterlerle birlikte altın çıkırığın da bir teması bulunmaktadır ve masalın sonlarında (756. ölçü) altın çıkırık, kralın aldatılma öyküsünü, dönerken çıkardığı sesle ifşa etmektedir (Şekil 9).



Şekil 9. Zlatý kolovrat [Op. 109, 0750-769], A. Dvořák, 1896 (Dvořák, 1896, s. 66)

Besteci, söz konusu temayı, senfonik bir orkestranın en tiz sesli çalgısı olan pikolo flütün yanı sıra flüt ve obua tarafından seslendirilmek üzere, 3/4'lük ritim kalıbıyla yazmıştır. Bu şekilde hem metal çıkırığın dönerken çıkardığı tiz ses taklit edilmekte, hem de dairesel bir ritim kalıbı olan 3 zamanlı ritim ile dönüş hissi uyandırılmaktadır. Bu kritik sahnenin anlaşılma sürecinde, gerek masalın kötü karakterlerinden olan üvey kız kardeşin (Şekil 10), gerekse Dornička'nın çeşitli çizimlerle canlandırılan karakterleri hikâyenin anlaşılmasında bir dereceye kadar etkili olmaktadır. Örneğin Jiřincová, çizimlerinde⁹ bu masalda, Dornička'yı öldüren üvey anne ve kızını, gözlerinde, korkulu ifadenin yanı sıra onların insan düşmanlıklarını da vurgular şekilde kaydetmiştir (Černá, 2016, s. 53). Karakter-tema eşleşmesinin had safhada olduğu bu eserde, müzikal yapıyı da irdeleyen bir ön çalışmanın, eserin anlaşılması yolunda sağlayacağı katkı açıkça görülebilmektedir.



Şekil 10. Rumpelstiltskin, W. Crane, 1886 (Wikimedia Commons, 2019)

⁸ Masalın özeti için bkz. Dvořák, 1896, s. 4.

⁹ Ressamın masala ilişkin çizimi için bkz. Zlatý kolovrat, L. Jiřincová, 1951 (Moravská Galerie, 2019).

Manav ve Nemutlu'nun (2012, s. 23); yapıyla yaratıcısı, yaratıcısıyla toplumsal çevresi arasında görünen-görünmeyen pek çok bağın, yorumcuya usa gelmedik ipuçları sunabileceği ve yoruma ilişkin yeni ufuklar açabileceği yönündeki çıkarımının, -her okumanın bir yorum olduğu kabulünden hareketle- eserle diyalog kurma niyetinde olan her dinleyiciyi kapsayıcı şekilde genişletilmesi mümkündür. Sağlanan ipuçlarının eserle birleşmesiyle edinilen tecrübe, bir düşüncenin duyuma dönüştüğü andır ve "en canlı düşünce, en sönük duyumdan daha aşağı kalır yine de" (Hume, 1976, s. 13).

Sonuç ve Değerlendirme

Doğru anlama çabasını ön planda tutan bakış açısıyla hermeneutik gelenek, tarihsel çıkış noktası ve geçirdiği süreç her ne kadar dinî metinleri yorumlamayı amaç edinmiş olsa da, çağımızda, *yorum bilgisi* tabirine karşılık gelen geniş kullanımıyla, her tür *anlama* ediminin temelinde bulunan şüpheli tutumun sonucu olarak araştırmayı motive eden bir yaklaşım halini almıştır. *Anlama* açıklık getirmek üzere sunduğu fikirler; okuyucuyu *tam* bir anlamaya ulaştıran birer yöntem olmaktan çok, anlama kavramının girift yapısına gönderme yaparak, her anlama durumunda, anlaşılmayan bir kısmın hep kalacağı farkındalığını oluşturmaya çalışır nitelikte yorumlardır.

Felsefî hermeneutiğin sanat eserine yaklaşımının temelinde, yorumcunun veya eserin muhatabının entelektüel birikimine dair detaylar önemli rol oynamaktadır. Bu düşünce de her eserin, kişiyi, kendi dünyasına *getirdiği* sonucunu doğurmaktadır. Sembol, Gadamer için; anlatı nesnesinin hayata katıldığı noktayı, dolayısıyla kişiyle iletişim kuracağı bağlantıyı temsil etmesi bakımından, felsefî hermeneutiğinin en önemli basamaklarından birini teşkil etmektedir. Söz konusu sembol sayesinde, dinleyici/izleyici, eserde karşılaştığı anlatıda kendini bulmaktadır.

Gadamer'in hermeneutik anlayışında, eserin doğru yorumunu arama çabasındaki bilim/sanat insanı için, kişinin hayat tecrübesi kadar, gerçekleştirdiği ön çalışma sayesinde edindiği birikim de vazgeçilmezdir. Söz konusu araştırma neticesinde ortaya konulan en ufak bir detay, eserin o zamana kadarki yorumlanış veya anlaşılma tarzını değiştirebilecek niteliğe sahip olabilmektedir. Dolayısıyla, *tam bir anlamaya* ulaşmak üzere, dinleyicinin donanımını artırması ön koşulu ile odaklanılan anlama edimi, hermeneutik açıdan *maksatlı bir etkinlik* olarak değerlendirilmektedir.

Program müziği eserleri için hermeneutik tecrübe, eser ile dinleyici arasında gerçekleşen ortak ufuk aracılığıyla gün ışığına çıkmakta ve sanatın/eserin amacına uygun olarak, kişinin entelektüel birikimine katkıda bulunmaktadır. Nesnesi *metin* olan bu türdeki müzik eserlerinin sembolik anlatımının amacına ulaşabilmesi için gerek metnin kendisi gerekse metinden yola çıkılarak üretilmiş olan resim, heykel vb. görsel sanat eserlerinden faydalanılarak yapılması gereken ön çalışmanın ise, kritik bir gereklilikten öte, bir zorunluluk olarak değerlendirilmesi mümkündür. Eserin konusu ile ilişkili metin ve söz konusu diğer sanat eserleri, bestecinin ortaya koyduğu sembolün, dinleyicideki *diğer parçasının* oluşması ve oluşan parçanın niteliğinin geliştirilmesi için aranan yola açılan birer kapı olarak, doğru anlama kaygısı taşıyan dinleyici tarafından aralanmak üzere beklemektedir. Hermeneutik, önerdiği yaklaşımla, anlatımcı sanat eserlerinin, anlaşıldıklarına dair basit bir şüphe duyarak, onları tekrar okumaya değer görme duyarlılığının gösterilebilmesini sağlamaktadır.

Kaynakça

- Aktüze, İ. (2007a). *Müziği okumak - Cilt-3* (2. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____. (2007b). *Müziği okumak - Cilt-4* (2. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altar, C. M. (2009). *Sanat felsefesi üzerine* (2. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arslan, H. ve Yavuzcan, İ. (2008). Türkçede Gadamer'e ön söz. E. Ayyıldız (Ed.). *Hakikat ve yöntem -Birinci Cilt-* içinde (s. XI-XXVIII) (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Bennett, R. (1995). *Music dictionary*. New York: Cambridge University Press.
- Berlioz, H. (1901). *Roméo et Juliette*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Erişim adresi: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP515588-PMLP48685-Berlioz_-_Roméo_et_Juliette,_Op._17_-_Part_1_\(orch._score\).etc\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP515588-PMLP48685-Berlioz_-_Roméo_et_Juliette,_Op._17_-_Part_1_(orch._score).etc).pdf)
- Bruns, G. (2001). *Antik hermenötik* (İ. Durdu, Çev.). İstanbul: Yeni Zamanlar Yayınları.
- Caravaggio, M. (1600). *David e Golia* [Yağlıboya]. Prado Müzesi, Madrid. Museo del Prado 200 Años. Erişim adresi: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/david-with-the-head-of-goliath/c3895900-73d4-4257-97fb-240e3aaf0402>

- Cassou, J. (2006). *Sembolizm sanat ansiklopedisi* (4. bs.) (Ö. İnce ve İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Černá, H. (2016). *Ludmila Jiřincová a její ilustrace k české poezii 19. a 20. století [Ludmila Jiřincová ve 19. ve 20. yüzyıl Çek şiiri üzerine çizimleri]* (Yayınlanmamış lisans tezi). Karlova Üniversitesi Hristiyan Sanat Tarihi Enstitüsü, Prag.
- Cone, E. T. (2005). The Pianist as critic. In J. Rink (Ed.), *The Practice of Performance/Studies in Musical Interpretation* (p. 241-253). Cambridge: Cambridge University Press.
- Copleston, F. (2009). *Felsefe tarihi / Ön-Sokratikler ve Sokrates* (4. bs.) (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Crane, W. (1886). *Rumpelstiltskin* [Çizim]. Wikimedia Commons. Erişim adresi: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rumpelstiltskin-Crane1886.jpg>
- Çelgin, G. (2011). *Eski Yunanca-Türkçe sözlük*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- De Bolla, P. (2006). *Sanat ve estetik* (K. Koş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Delacroix, E. (1850). *Romeo et Juliette au tombeau des Capulet* [Yağlıboya]. Eugène Delacroix Müzesi, Paris. Musée National Eugène Delacroix. Erişim adresi: <http://www.musee-delacroix.fr/fr/collections/delacroix-et-l-ecrit/romeo-et-juliette-au-tombeau-des-capulet-857>
- Dvořák, A. (1896). *Das Goldene Spinnrad / Zlatý Kolovrat*. Berlin: N. Simrock. Erişim adresi: <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP82389-SIBLEY1802.13028.7b6b-39087009477714score.pdf>
- Eco, U. (1992). *Açık yapıt* (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Fubini, E. (2006). *Müzikte estetik*. (F. Genç, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gadamer, H.-G. (1995). Hermeneutik. D. Özlem (Haz.). *Hermeneutik (Yorumbilgisi) üzerine yazılar* içinde (s. 9-28) (D. Özlem, Çev.). Ankara: Ark Yayınevi.
- _____. (2002a). Eleştirmenlerime cevap. H. Arslan (Der.). *Hermeneutik ve hümaniter disiplinler* içinde (s. 259-282) (H. Arslan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- _____. (2002b). Felsefe ve edebiyat. M. Balcı (Ed.). *Edebiyat nedir?* içinde (s. 13- 38) (Ş. Çoraklı ve A. Sarı, Çev.). Erzurum: Babil Yayınları.
- _____. (2005). *Güzelin güncelliği* (F. Tepebaşılı, Çev.). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- _____. (2008). *Hakikat ve yöntem -Birinci cilt-* (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- _____. (2009). *Hakikat ve yöntem -İkinci cilt-* (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Göktepe, S. (1984). *Müzik sözlüğü, edebiyatı, felsefesi*. İzmir: Yeniyo! Matbaası.
- Griffiths, M. (1784). *The Chief Druid* [Çizim]. The National Library of Wales, Aberystwyth. T. Pennant içinde. *A Tour in Wales / Volume 4* (s. 233/2). The National Library of Wales. (2019, Kasım 24). <https://viewer.library.wales/4691510#?c=&m=&s=&cv=127&manifest=htps%3A%2F%2Fdamssl.llgc.org.uk%2Fiiif%2F2.0%2F4691510%2Fmanifest.json&xywh=-263%2C-1%2C4564%2C4786>
- Grout, D. J. ve Palisca C. V. (1988). *A History of Western music* (4. bs.). New York: W. W. Norton & Company.
- Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe ansiklopedisi (Kavramlar ve akımlar) Cilt 1*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hume, D. (1976). *İnsanın anlama yetisi üzerine bir soruşturma* (O. Aruoba, Çev.). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Ives, C. (1953). *The Unanswered question*. New York: Southern Music Publishing Co. Inc. Erişim adresi: http://petrucilibrary.ca/files/imglnks/caimg/8/89/IMSLP05327-Charles_Ives_-_The_Unanswered_Question.pdf
- Japp, U. (1995). Hermeneutik, filoloji ve edebiyat. D. Özlem (Haz.). *Hermeneutik (Yorumbilgisi) üzerine yazılar* içinde (s. 205-277) (D. Özlem, Çev.). Ankara: Ark Yayınevi.
- Jiřincová, L. (1951). *Zlatý kolovrat* [Litograf]. Moravya Galerisi, Brno. Moravská Galerie Sbírky On-line. Erişim adresi: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C_20614
- Keller, F. (1880). *Scheherazade und Sultan Schariar* [Yağlıboya]. Sotheby's, Londra. Wikimedia Commons. Erişim adresi: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferdinand_Keller_-_Scheherazade_und_Sultan_Schariar_\(1880\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferdinand_Keller_-_Scheherazade_und_Sultan_Schariar_(1880).jpg)
- Kuçuradi, İ. (1999). *Sanata felsefeyle bakmak* (3. bs.). Ankara: Ayraç Yayınevi. (1979).
- Kuhnau, J. (1710). *Musicalische vorstellung einiger biblischer historien*. Leipzig: Immanuel Tietzen. Erişim adresi: [http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-PMLP13320-Kuhnau_-_Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien_\(Leipzig_1710\).pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-PMLP13320-Kuhnau_-_Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien_(Leipzig_1710).pdf)
- Kullak, A. (1893). *The Aesthetics of pianoforte playing* (5. bs.) (T. Baker, Çev.). New York: G. Schirmer.
- Manav, Ö. ve Nemutlu, M. (2012). *Müzikte alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Munch, C. (2008). *Ben bir orkestra şefiyim* (Ü. Birkan, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özlem, D. (1996). *Metinlerle hermeneutik (Yorumbilgisi) dersleri - Cilt I-II* (2. bs.). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- _____. (2011). *Hermeneutik ve şiir*. İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Öztürk, Ö. (2009). *Folklor ve mitoloji sözlüğü*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Palmer, R. E. (2008). *Hermenötik* (3. bs.) (İ. Görener, Çev.). İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Platon. (2010). *İon* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Ridley, A. (2007). *Müzik felsefesi* (B. Aydın, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (2004).
- Rimski-Korsakov, N. (1991). *Şehrazad*. Moskova: Muzyka. <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP571790-PMLP04406-RK-Op35sc.pdf>
- Schuré, E. (2010). *Büyük inisiyeler* (3. bs.) (Bilyay Vakfı Yayın Kurulu, Çev.). İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.
- Scruton, R. (2001). *Programm music*. *Grove Music Online*. Retrieved from: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022394>
- Soccio, D. J. (2010). *Felsefeye giriş - Hikmetin yapıtaşları* (K. K. Karataş, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Storr, A. (2001). *Öteki peygamberler* (A. Day, Çev.). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Tatar, B. (1999). *Felsefi hermenötik ve yazarın niyeti*. Ankara: Vadi Yayınları.
- _____. (2001). Hans-Georg Gadamer ve hakikat ve yöntem (Wahrheit und Methode) adlı eseri. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (12-13), 277-306.
- Topakkaya, A. (2008). Hans-Georg Gadamer'in ardından. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 1(4). Erişim adresi: <http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/mydocs/Gadamer.pdf>
- Toprak, M. (2003). *Hermeneutik (Yorum bilgisi) ve edebiyat*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Ulukütük, M. (2008). *Anlama ve gelenek: Gadamer'in felsefi hermeneutiğinde anlamada geleneğin rolü sorunu* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.