



Biçimsel Bir Dil Olarak Müzikte Anlam*

Sense at Music as a Formal Language

Çağla Özcan¹ 



*Bu çalışma, Doç. Dr. Özgüç Güven danışmanlığında hazırlanan "Biçimcilik ve Müziksel Anlam" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

¹Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: Ç.Ö. 0000-0003-3910-482X

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Çağla Özcan,
İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Felsefe Bölümü, İstanbul, Türkiye
E-mail/E-posta: calaozcan@gmail.com

Başvuru/Submitted: 27.12.2019

Kabul/Accepted: 30.12.2019

Atıf/Citation:

Özcan, Çağla. (2019). "Biçimsel Bir Dil Olarak Müzikte Anlam" *Felsefe Arkivi- Archives of Philosophy*, 51: 187-201.
<https://doi.org/10.26650/arcpc2019-5113>

ÖZET

Üzerine düşünceler üretilmeye başlandığından beri müzik, duygu ve matematiksel biçim olarak iki zıt kutupta ele alınmıştır. Aynı ikili düşünce çizgisi, müziğin bir dil olduğu iddiasında da etkisini sürdürmüştür. Bu bağlamda müzik, bir duygu dili yahut bir biçimsel dil olarak ele alınmıştır. Duygu dili olarak müzik, müzik eserinin kendisine değil, uyandırdığı duygulara odaklanması bakımından öznel bir analiz sunmaktadır. Üstelik bu öznel analiz, müziği duygularla dolayım içinde ele alsa da müzikle doğrudan ilgili olduğu iddiasını taşır. Çalışmamız müziğin duyguları uyandırma gücünü reddetmemekle birlikte, kurulan bağın dolaysız olduğu iddiasına karşı çıkmaktadır. Biçimsel bir dil olarak müzik ise, eserin kendisi üzerine bir çalışmadır. Bunu gösterebilmek için müziğin biçimsel bir dil olarak ele alınışını serimleyeceğiz. Bunu yaparken ilkin müziğin nasıl bir yapı olduğuna ve bu yapıda duyguların ne bakımdan yer aldığına değineceğiz. Ardından müziğin öğelerinin biçimselliğini, bu öğelerin neler olduğuna işaret ederek açmıyacağız. Daha sonra duygu dili varsayımının sorunlu yanlarını ele alarak, "duygusal bir dil olarak müzik" ifadesinin açmazlarını dile getireceğiz. Ardından, biçimsel dillerin doğal dillerle ayrımına değineceğiz. Buradan hareketle bir biçimsel dil olarak konumlandığımız müziğin, ne bakımlardan bu ele alınışı hak ettiğini açıklayacağız. Son olarak, müziği bir biçimsel dil olarak ele almanın sağladığı nesnel anlamın olanaklarına işaret edeceğiz. Nesnel anlamı Frege'nin anlam kuramı bağlamında ele alacağız. Frege anlamın nesnellğine ve tasarımın öznelliğine yaptığı vurguyla ikisini birbirinden ayırır. Frege'nin yaptığı bu ayrımı gözetmenin ve müziğe uyarılmasının, müziğin nesnel anlamını yakalamak için gerekli olduğunu düşünüyoruz. Nesnel anlam görüşü bize müzik eserinin kendisine bakma imkanını verecektir. Buradan hareketle müziksel anlamın nasıl kavranabileceğine bir alternatif oluşturma iddiasındaki çalışmamız, nesnel anlam yoluyla müziği bir duygu aracı olarak gören kuramlardan ayrılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, duygu dili, doğal dil, biçimsel dil, Frege, anlam, tasarım, nesnel anlam

ABSTRACT

Since the time that people began to theorize about music, it has been approached from opposite poles –either as an emotion or as a mathematical form. The same binary approach has also continued to influence the ideas that claim music as a

language. In this context, music has been viewed as either a language of emotion or as a formal language. Music as the language of emotions offers a subjective analysis in terms of focusing on the emotions it arouses, rather than the music itself. Moreover, despite its focus on emotions, this subjective analysis claims that it provides a direct analysis to music. Although our study does not reject the power of music for evoking emotions, it opposes the claim that the bond between music and emotions is direct. By analyzing the elements of music, music as a formal language addresses a work on the piece. Music as a formal language is a work on the work itself. To illustrate this, we will show how music is approached as a formal language. In doing so, we will first discuss the structure of music and analyze how emotions take place in this structure. Then, we will explain the formality of the elements of music, pointing out what these elements are. After that, we will discuss the dilemmas of the expression of "music as an emotional language," by addressing the problematic aspects of the emotion-language assumption. Then, we will focus on the distinction between formal languages and natural languages. From this point of view, we will explain how music, which we have positioned as a formal language, deserves this approach. Finally, we will point out the opportunities of the objective meaning provided by the approach that takes music as a formal language. We will discuss the objective sense drawing on Frege's theory of sense. Considering Frege's distinction between sense, reference and representation, and adopting the distinction between sense and representation in music is essential for understanding the sense of music. Frege distinguishes between the two with an emphasis on the objectivity of sense and the subjectivity of representation. We think that it is necessary to maintain this distinction made by Frege and adapt it to the music in order to capture the objective sense of the music. The objective sense approach would give us the opportunity to focus on the art of music itself. Therefore, providing an alternative approach to the question of how musical sense can be grasped, our study distinguishes itself from other theories that considers music as an instrument of emotion through objective sense.

Keywords: Music, emotional language, natural language, formal language, Frege, sense, representation, objective sense

Giriş

Müzik besteci, beste, icracı ve dinleyeni kapsayan bütünlüklü bir yapıdır. Müziğin öğelerinin bu çokluğu, onun bir yandan zenginliğini diğer yandan da kavranmasının ve ele alınmasının güçlüğüne ortaya çıkarır. Müziği tüm katmanlarını dahil ederek çözümlenmeye çalıştığımızda, belirsiz ve karmaşık bir bütünlükle karşı karşıya kalırız. Bu nedenle bir müzik eserinin analizinde, bu katmanlı yapının tek bir öğesinden hareket etmenin daha yerinde olduğunu düşünüyoruz. Bu ileri sürümümüzün gerekçelerini, müziğin öğelerine göz attığımızda açık kılabiliriz. Bu nedenle şimdi, müziğin nasıl bir yapı olduğuna, öğelerini ortaya koyarak bakacağız. Müziksel öğeleri, teorik müzik estetiği tartışmalarını ilk kez başlattığı düşünülen¹ Eduard Hanslick'in² yaptığı ayırım üzerinden ele alacağız. Ardından müziğin bir dil olarak ne bakımlardan değerlendirildiğini, duygu dili ile biçimsel dil arasındaki karşıtlık üzerinden serimleyeceğiz. Daha sonra Frege'nin anlam kuramı bağlamında anlamın nesnellığının olanaklarını değerlendirerek, müzikte anlamın nesnellliğini ortaya koyacağız.

1 Mihaela İrina, "19. Century Music Criticism and Aesthetics: Mutual Influences", Hamilton, McMaster University, 2006, p. 10.

2 Eduard Hanslick (1825 – 1905) Romantik dönem boyunca yaşamış fakat o dönemin müzik anlayışını reddetmiş bir besteci ve müzik eleştirmenidir. Müziğin Wagner etkisiyle bir program çerçevesinde ele alınışına ve müzik eserinin kendisiyle olan ilginin koparılmasına karşı çıkmıştır. Hanslick ve Wagner karşıtlığının, müziğin tanımına ilişkin bir tartışma başlatması ve müziğin ne olduğu sorusunu gündeme getirmesi bakımından oldukça önemli olduğuna işaret edilmektedir. Bkz.: Ruth Katz, **A Language of Its Own Sense and Meaning in the Making of Western Art Music**, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 243-244.

Müziğin Öğeleri

Müzik üretim, yeniden üretim ve alımlamanın dahil olduğu süreçleri barındırır. Müziğin bu öğeleri sırasıyla besteci, icracı ve dinleyicinin etkinliklerine karşılık gelir.³ Bu her bir öğenin ve eyleyenin müzik ile ilişkisi, uzunca bir süre duygularla ilgili içinde değerlendirilmiştir. Hanslick bu öğeler ve duyguların ne bakımlardan ilişkilendirildiğini açıklayarak müziksel yapıyı ele alır. Buna göre besteci, hayal gücünün bir ürünü olan temayı, müziksel formları bir araya getirerek ifade edendir. Fakat temanın bestecide ortaya çıkışına ilişkin nesnel bir açıklama yapmak mümkün değildir. Çünkü bu süreç belirlenim altına alınamaz. Bu nedenle belirlenemez ve bilinemez olan bu sürecin bilimsellik iddiasındaki bir çalışmada yer almaması beklenir.⁴ Çünkü bestecinin, uzun bir sürece karşılık gelen besteleme çalışmasında belirli duyguları taşıyor olması, ilkin bu duyguları daima taşıdığını garanti etmez⁵, ikinci olarak bu duygular besteye dahil edilemez.⁶

Bestenin icra edilmesinde başka bir deyişle yeniden üretim sürecinde icracının belirli bir duyguyu taşıdığını düşünmek daha akla yatkındır. Fakat bu durum, dinleyicinin de aynı belirlenmiş duyguyu alımladığını ya da duyguların besteye içkin olduğunu göstermez.⁷ Hanslick'e göre iyi bir dinleyici, müzikte doğru dinlemeye karşılık gelen dalınç (**contemplation**)⁸ ile müziğin kendisi ve uyanan duygu arasındaki farkın ayırıcına varabilir.⁹ Fakat müzik yine de dinleyende kendi tasarımına karşılık gelen duygular uyandıracaktır.

Görüldüğü üzere bu üç müzik öğesinin de duygularla olan bağı zorunlu ya da koparılmaz değildir. Fakat durağan bir biçimde olmasa da duygular ve müziğin üç öğesi arasında kendini yineleyen bir bağ her daim kurulur. Bu nedenle bu öğeleri nesnel bir araştırmanın dayanakları olmaya elverişli olmadıklarından eliyoruz. Bu noktada dördüncü öğe, nesnellik iddiamızı temellendirmek için dayanak oluşturur.

Müziğin dördüncü öğesi, müzik notasyonu yani bestedir. Beste besteci, icracı ve dinleyiciden ayrı, kendi sentaktik yapısına sahip biçimsel bir üründür. Hanslick müziksel yapının özünün başka bir deyişle müziğin kendisinin bu biçim olduğuna işaret etmektedir. Bu biçimsel yapı, bir araya gelerek müziği oluşturan seslere kurallar veren öğelerle oluşturulur. Hanslick müziği oluşturan bu öğelerin ya da biçimlerin sesler (notalar), armoni, kontrpuan ve ritim olduğunu ifade eder. Biçimler müziği oluşturmaları ve hiçbir dış etkenle ilişkili olmayan boş yapıda öğeler olmaları bakımından, müziğe dair nesnel bir değerlendirmede dikkate alınması gereken onlardır.¹⁰

3 Eduard Hanslick, **The Beautiful in Music**, Translated by Gustav Cohen, 7. bs., London, Novello and Company Limited, 1891, p. 122.

4 **Ibid**, p. 72-73.

5 Hanslick'in temel iddiası, müzik ve duygular arasındaki bağı zorunlu olmadığıdır. Philip Alperson, Hanslick'in bu iddiasını *nedensel sav* olarak ifade eder. Nedensel sav bir müzik eserini dinlemekle ortaya çıkacak belirli duygular arasında katı, sürekli bir nedensellik bulunmaması anlamına gelir. Bkz.: Philip Alperson, "The Philosophy of Music: Formalism and Beyond", **Aesthetics**, Ed. by Peter Kivy, Hoboken, Blackwell Publishing, 2004, p. 257.

6 Eduard Hanslick, **The Beautiful in Music**, p. 100.

7 **Ibid**, p. 106.

8 Yalnızca nesnesine yönelen, hiçbir çıkar taşımayan bir tavır, dalınçla (**contemplation**) nesneye kendini vermek demektir. Bkz.: Ömer Naci Soykan, **Estetik ve Sanat Felsefesi**, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2015, s. 47.

9 Eduard Hanslick, **The Beautiful in Music**, p. 122.

10 **Ibid**, pp. 127-128.

İlk biçimsel öge olan ses, belirli frekanstaki titreşimlere karşılık gelir. Armoni “genel olarak, eşzamanlı olarak çalınan her ses düzenlemesine verilen isimdir.”¹¹ Ritim, bir vuruş boyunca seslerin düzenlenmesine karşılık gelmektedir. Kontrpuan ise, melodik ve armonik çeşitleri olabilmesine karşın, genel olarak seslerin yatay düzenlenişiyle ilgilidir. Bu ögeler Hanslick'in işaret ettiği gibi, seslerin sanatsal düzenlenişine karşılık gelen, müziğin kendisine ait ayrılmaz parçalarıdır.¹² Bu bakımdan müzik, belirli kurallarla oluşturulan, doğadan edinilmemiş insan yapımı bir üründür. Hanslick müziğin bu özelliğine işaret etmek için müziksel öğelerin doğa ürünü olmadığını ileri sürer. Hanslick ritim ve sesin doğada bulunmasına karşın melodi, armoni ve kontrpuanın doğada bulunmadığını düşünür. Fakat ses ve ritim doğada bulunmalarına karşın müzikteki kullanımları bakımından doğal olandan ayrılmaktadır.¹³ Doğada, ancak tek başına sesler mevcut olabilir. Ritim de tek başına doğada bulunabilir, fakat müzik söz konusu olduğunda melodi ve armoniden ayrı düşünülemeyeceğinden doğadaki ile özdeş değildir. Armoni, melodi ve kontrpuanın doğada bulunmaması, doğada bu komplekslikte düzenlenmiş seslerin bulunmamasıyla açıklanabilir.¹⁴

Müzik, bu biçimsel öğelerin belirli düzenlerde bir araya gelmesinden oluşur. Bir müzik analizinde bu biçimleri yani eserin kendisini dikkate alarak araştırma yapmak, bize nesnel bir zemin sunacaktır. Çünkü bu müzik öğeleri, kendilerine gönderim yapan biçimlerdir; dışarıdan gelen duyguları taşımazlar. Fakat müzik bu yapısına karşın, daima duygular ile ilişkilendirilir ve duygular dolayımında düşünülür. Bu hatalı düşünüşün nedenine müzik ve dil ilişkisi bağlamında aşağıda değinilecektir.

Bir Dil Olarak Müzik

Müzik ve dil bağıntısı ilkin, müziğin duygularla ilişkisi bağlamında 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Peter Kivy'nin işaret ettiği gibi, belirli ses aralıklarına karşılık gelen majör ve minör ton sistemlerinin kurulmasını takiben, bu yapılar müziği bilenlerce anlaşılabilir olmuştur. Müzik bilen, yetkin dinleyicinin tonları saptaması, tonların duygularla ilgili olduğu düşüncesini doğurmuştur.¹⁵ Kivy'e göre, müzik ve duygu bağıntısı, müziğin “evrensel bir dil” ya da “duyguların dili” olarak görülmesinden kaynaklanır. Buna göre, iki belirlenim birbiriyle ilişkilidir. Eğer duyguların tüm insanlarda ortak olduğu ve müziğin duyguları uyandırdığı kabul edilirse, müziğin evrensel bir duygu dili olduğu da kabul edilecektir.¹⁶ Nitekim müzik ve dil bağıntısının nasıl kurulduğuna yönelik çalışmaların çoğu, müziğin ifade ya da temsil ettiği duygulara dayanarak dil olarak görüldüğüne işaret eder. Bu çalışmaların örneklerinden biri Ann Clark'ın “**Is Music a Language?**” adlı makalesidir. Clark makalesinde, müziğin bir dil olduğunu söyleyen, birbirinden ayrı dört yaklaşım bulunduğuna işaret eder. Her bir yaklaşım, müziğin bir dil olmasını farklı

11 Willi Apel, **Harvard Dictionary of Music**, Massachusetts, Harvard University Press, 1944, p. 317.

12 Eduard Hanslick, **The Beautiful in Music**, pp. 127-128.

13 **Ibid**, p. 148.

14 **Ibid**, p. 144-146.

15 Peter Kivy, “Music, Language, and Cognition: Which Doesn't Belong”, **Music, Language and Cognition**, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 218.

16 **Ibid**, pp. 118-221.

temellerde tartışmakla birlikte, müziksel anlamı dille temellendirmeleri bakımından bir ortaklığa da sahiptir.¹⁷

Clark'ın işaret ettiği yönelimler müziği bir ifade aracı, temsil, semboller sistemi yahut biçimsel bir yapı olarak gören ayrı dört biçimdedir.¹⁸ Müziği bir ifade aracı olarak görme yöneliminde, ifade etmek için aracı olunan şey bestecinin duygularıdır. Buna göre, müziği duyguların dili olarak görme eğilimi, müziğin “ifade edici olma” özelliğine dayanmaktadır. Müziğe yönelik bu görüşün modern dönem örneği Deryck Cooke'un müziksel dil belirleniminde görülmektedir. Cooke'a göre müzik, duyguların dilini konuşmaktadır. Ona göre her eserin parçaları, bestecinin duygularıyla uyumlu benzersiz duygusal anlamlara sahiptir. Yani Cooke için müzik, bestecinin duygularını “ifade etme” etkinliğidir. Cooke **Language of Music** adlı kitabında on altı temel melodik şekil verir ve bunların belirli duygularla tutarlı biçimde uyumlu olduğunu ileri sürer. Buna göre örneğin majör anahtarda dominant tonikten yükselmek, oldukça belirgin ve iddialı bir neşeye karşılık gelmektedir. Aynı dizideki minör, acı duygusunun dışavurumudur.¹⁹ Bu melodiler her duyulduğunda müzik, bestecinin duygularını ifade edecek bir dil olarak görüldüğünden, bu duygular dinleyicilerce anlaşılacaktır.

Bill Jones, Cooke'un bu on altı melodi ve duygular²⁰ eşlemesini araştırmak için bu melodileri, yirmi üç tanesi müzik eğitimi almış altmış kişilik bir gruba dinletilir. Temaları her dinleyen, belirlenen sıfatlara benzerlik bakımından, yüksek sayı tıpa tıpa benzerliğe karşılık gelecek şekilde, bir ile beş arasında puanlar verir. Fakat ulaşılan sonuçlar Cooke'un sonuçlarıyla tutarlı değildir.²¹ Dolayısıyla müzik ve ifade ettiği iddia edilen duygular arasındaki bağıntı arasında nesnel bir geçerlilik bulunmaz. Cooke müziğin bir duygu dili olmasına ilişkin açıklamasını, anlamlı bir yapı olduğunu kanıtlamak için kullanmıştır. Cooke'a göre anlam, müziksel açıdan ancak kendisi dışındaki bir şeyleri ifade etmesiyle mümkündür. Jones'un ifadeleriyle:

“Cooke için yalnızca sözel tanımlamalar anlamlıdır; o, müziğin anlamı kendisinden öte bir şey değilse, hiçbir şeyi ifade etme gücüne sahip değilse, gerçekte anlamsız olduğunu varsaymaktadır. Gerçekten böyle midir? Matematiksel bir denklem yalnızca kendisi anlamına gelir, fakat yine de anlamsız değildir. Sözel tanımı tamamen önemsizdir; denklem daima, sözcükler olmayan şeyleri ifade etmektedir...”²²

Müziği dil olarak gören ikinci yönetime gelindiğindeyse, Gurney'in sunumsal ve temsil edici sanatlar ayrımı hatırlanır. Gurney'in ayrımına göre sunumsal sanatlardan farklı olarak temsil edici sanatlarda, eserin dışında ve eserden bağımsız bir konu bulunmaktadır. Bu anlayışa göre müzik temsil edici bir sanattır ve temsil ettiği şeyler müzik dışı duygulardır. Müzik, temsil

17 Ann Clark, “Is Music a Language?”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 41, No. 2, Winter, 1982, p. 197.

18 **Ibid.**, p. 195.

19 Bill Jones, “Is Music a Language?”, **The British Journal of Aesthetics**, Volume 10, Issue 2, April 1970, pp. 162–168.

20 Cooke'un duygulara karşılık geldiğini söylediği on altı sözcük: saplantılı, dışa dönük, umutsuz, neşeli, mutlu, içe dönük, acılı, edilgen, iddialı, kederli, rahatlatıcı, hüznü, teselli edici, kasvetli, bereketli ve masum. Bkz.: **Ibid.**, p. 164.

21 **Ibid.**, p. 165.

22 **Ibid.**, pp. 166-167.

ettiği duyguların dili olarak görülmektedir. Buradan hareketle müziksel anlam, duyguları temsil edebilme gücüyle ilişkilendirilmektedir.

Üçüncü yönelim, müziği bir semboller ve göstergeler sistemi olarak görmektir. Clark bu yaklaşımın temsilcisi olarak Wilson Coker'ın anlam ve dil anlayışını örnek gösterir. Buna göre bir sözcüğün anlamının olması gibi, müziğin de bir anlamı olmalıdır. Bu anlam, gösterge ve gösterilen ayırımına dayanmaktadır. Yani eğer müziğin bir anlamı varsa, o bir şeyin anlamı olmalıdır. Buna göre müziksel semboller göstergelere, bu sembollerin işaret ettiği iddia edilen duygular ise gösterilene, yani bu kuram açısından anlama karşılık gelmektedir. Müzik neye işaret ediyorsa onun işareti olarak anlamlıdır. Bu teoride de anlam, müziğin dışındaki duygulara karşılık gelmesi üzerinden açıklanmıştır. Coker müziksel anlamın, ancak müziksel ifadelerin duygularla benzerliği kurulduğunda ortaya çıktığını düşünmektedir.²³

Coker anlamın ses olmayan yaşamsal değerler ile ses arasındaki benzerliğe dayandığına işaret etmektedir. Fakat Clark'a göre Coker, benzerlikten neyi anladığını açıklamak ve birbiriyle zıt bu iki alanın nasıl ilişkide olduğunu aydınlatmak konusunda başarısızdır. Coker'a göre müziğin tıpkı dillerde olduğu gibi sözdizimi vardır. Müziksel anlama, bu sözdizimi üzerinden ulaşılmaktadır. Fakat sözdizimi kendi başına değil, kişide uyandırdığı öznel duygular bakımından anlamlıdır. Başka bir deyişle, anlam yalnızca seslerin dizilimiyle değil, bu dizimlerin karşılık geldiği öznel duygularla ilgilidir.²⁴

Üç yönelimde de görülmektedir ki, dil ile ilişkilendirildiğinde müziksel anlamın olanağı, hep kendi dışındaki duygulara gönderimle kurgulanmıştır. Kivy'nin de belirttiği gibi, müziği bir takım uzlaşım olacağını bildiğimiz duygusal gönderimler yüklemek çok da zararlı değildir. Fakat her zaman, bu anlamların uzlaşım, tarihsel ve bizim tarafımızdan koyulmuş şeyler olduğunu hatırlamalıyız. Aksi takdirde müziğin, hüznün ya da zafer hakkında ifadelerde bulunan bir dil olduğunu söylemek gibi bir hataya düşmemiz kaçınılmaz olacaktır.²⁵ Oysa "... müziği, duyguların dili olarak görmek, onu sahip olabileceği herhangi bir sistematik tutarlıktan mahrum etmektedir."²⁶ Çünkü müzik, duyguların dili olarak görüldüğünde, müziğin kendisi değil belirli duygularla kurduğu ilişki araştırmanın merkezi olacaktır.

Saf müziksel yapının kendisi anlaşılacak isteniyorsa, müziksel yapının ötesindeki hiçbir şey anlama dahil edilmemelidir.²⁷ Müziği bu bakımdan değerlendirmenin, sanatsal biçimcilik ile yakından ilgili olduğunu düşünüyoruz. Bu noktada Clark'ın dördüncü yönelimine karşılık, Hanslick'in biçimciliğini örnek olarak verebiliriz. Hanslick'in biçimciliğinde biçimler seslere ve bu seslerin kurallı dizimler olmalarına, yani ses kombinasyonlarına karşılık gelir. Bu kombinasyonlar müziğin sembolik öğeleriyle yapılır. Müziği oluşturan bu öğeler doğadan edinilmeyen yapay –

23 Ann Clark, "Is Music a Language?", pp. 197-198.

24 **Ibid.**, p. 198.

25 Peter Kivy, "Music, Language, and Cognition: Which Doesn't Belong" pp. 220-221.

26 Robert Oliphant, "Music and Language: A New Look at an Old Analogy", **Music Educators Journal**, Thousand Oaks, Sage Publications, Vol. 58, No. 7, March 1972, p. 61.

27 Donald M. Borchert, **Encyclopedia Of Philosophy**, Vol 01, Mac Millan, 2006, (Çevrimiçi) <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/music-philosophy>, 16 Haziran 2019.

biçimsel yapılarıdır. Bu bakımdan müzik dilini doğal ya da duygusal bir dil olarak değil, biçimsel ve yapay bir dil olarak kabul etmek uygundur. Şimdi, ilkin müziğin biçimsel sembollerini ele alacağız. Ardından da doğal diller ve biçimsel dillerin farklılıklarını değerlendireceğiz. Böylece müziğin biçimsel yapısı ve biçimsel dillerle bağıntısını anlamak kolaylaşacaktır.

Müziğin Biçimsel Sembolleri

Müzik biçimsel bir dil olarak görülecekse, biçimsel dillerdeki gibi sembollerinin de olması gerekir. Bu semboller seslerin ritim, armoni ve kontrpuan kurallarıyla düzenlenmesini, notasyon olarak gösterilmelerini sağlar. Müzikte semboller, duyduğumuz sesleri biçimselleştirir ve bestecinin fikirlerini, icracılara ve şefe iletmesini sağlar. Kendall Briggs, müziksel dilin on üç temel sembolü olduğunu söyler. Sembollerin ilki, belli perdelere (**pitch**)²⁸ karşılık gelecek şekilde seslerin adlandırılması anlamına gelen notalardır: “La-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol”. Notaların bu isimlendirilmesi 11. yüzyıldan beri kullanılmaktadır. Notalar aynı zamanda İngiliz notasyonunda ilk harf “la” notasına karşılık gelecek şekilde sırasıyla yedi harfle de karşılanmaktadır:

“A (la) – B (si) – C (do) – D (re) – E (mi) – F (fa) – G (sol).”²⁹

Bu nota isimlendirmelerine, “müziğin abecesi” de denilmektedir. İkinci sembol, bestecinin müziksel sözcükler ve cümleler yazmasını alan sağlayan portedir. Porte, beş çizgi ve dört boşluktan oluşur. Boşluklar ve çizgiler, üzerlerine konacak başka sembollerle birlikte notalara isimlerini verir.³⁰ Portedeki işaretlerin hangi notalara karşılık geldiğini anlayabilmemiz için gerekli olan diğer bir sembol nota anahtarıdır (**clefs, key**). Bu sembol, bulunduğu çizginin ya da boşluğun hangi notaya karşılık geldiğini anlamamızı sağlar. Batı müziğinde üç farklı anahtar bulunur: sol (G) anahtarı, fa (F) anahtarı ve do (C) anahtarı.³¹ Her anahtarın belirli biçimlerde sembolü vardır. Bu semboller, porte çizgisinde buldukları konuma göre nota isimlerini belirler. Anahtarlar bestenin ses aralığı gözetilerek, farklı çizgilere yerleştirilebilir. Anahtarların nota aralığına işaret etmeye yetmediği durumlardaysa porte çizgilerine karşılık gelen, porte dışındaki çizgiler, yani “serbest çizgi” sembolleri kullanılır. Bununla birlikte ses aralığının genişliği – özellikle enstrümantal bestelerde ve koro bestelerinde – eşzamanlı olarak iki portenin kullanılmasını da gerektirmektedir. Bu kullanıma büyük porte (**grand staff**) denir.³²

Notaların rahatça okunabilmesi için porte dikey çizgilere bölünür. Bu çizgilere ölçü çizgisi (**bar line**) denir. Ölçü çizgilerinin birbirinden ayırdığı boşluklara da ölçü (**measure**) adı verilir. Bir başka sembol, bestedeki bir sesin ya da sessizliğin süresini belirleyen nota değerleridir. Ses belirten semboller nota, sessizlik belirten semboller durak ya da es (**rest**) olarak adlandırılır.³³

28 Perde, seslerin sıklığı yani titreşim sayısı anlamına gelmektedir. Perdenin titreşme sıklığına frekans denilmektedir. Willi Apel, **Harvard Dictionary of Music**, p. 584.

29 Kendall Durelle Briggs, **The Language and Materials of Music: A Treatise of Common Practice Harmony**, New York, Highland Heritage Press, Third Edition, 2011, p. 3.

30 **Ibid.**, p. 4.

31 **Ibid.**, pp. 3-5.

32 **Ibid.**, pp. 7-8.

33 **Ibid.**, p. 9.

Bir sesi ve sesin değerini göstermek için nota işaretleri kullanılır. Bu işaretler üç parçadan oluşur: notayı belirten yuvarlak (**notehead**), notanın sapı (**steam**) ve bayrak (**flag**). Sembollerden biri notanın değerini, diğeri vuruş süresini ifade eden işaretlerdir. Nota vuruşlarının belirlenmesini sağlayan ve her ölçüde kaç değerlik notanın kaç kez çalınacağını bildiren değerler olarak da zaman işaretleri kullanılır. Zaman işaretlerinin yanında “anahtar işaretleri” de bulunmaktadır. Anahtar işareti, bir notasyonda anahtardan sonra, nota işaretlerinden önce bulunan diyez (**sharp**) ya da bemollere (**flat**) verilen isimdir. Bu işaretler bize, eserin hangi anahtarda bestelendiğini göstermektedir.³⁴ Dizey “#” ve bemol “b” sembolleriyle karşılanır. Perdenin yarım ses yükselmesi ya da alçalmasını sağlayan bu sembollere arızalar (**accidentals**) denir.³⁵

Müzik notasyonunda, müziğin ne kadar yüksek ya da düşük seste çalınacağını ya da söyleneceğini belirleyen, İtalyanca sözcüklerden kısaltılmış semboller olan “dinamikler” de bulunur. Parçanın sessiz çalınması için “p (**piano**)” sembolü, gür çalınması için f (**forte**) sembolü ve bu dinamiklerin orta düzeyde kullanımını belirtmek için m (**mezzo**) sembolü kullanılır.³⁶ Parçalarda, bu sembollerin yan yana pek çok kombinasyonuyla karşılaşmak mümkündür.

Bestenin hızını belirleyen bir diğer müzik sembolü “tempo işareti”³⁷ olarak adlandırılır. Tempo işaretleri parçanın hangi hızda çalınacağını belirten İtalyanca sözcüklerdir. Bu sözcükler parçanın, dakikada kaç birim vuruşa karşılık geldiğini belirtir.³⁸ Parçanın notalarının belirli tarzlarda icra edilmesini belirten semboller ise artikülasyon (**articulation**) sembolleridir. Arkitülasyon sembolleri perdenin üzerinde bulunur ve icracıya, notayı kesik ve kuvvetli (**staccato**), vurgulu (**accent**), belirgin (**marcato**), eğimli (**tenuto**), durarak (**fermata**), bağlı (**legato**) biçimde icra etmesini söyler.³⁹

İfade edilen on üç sembol, müziğin belirli biçimsel yapıların bir araya gelmesiyle kurulu karmaşık bir yapı olduğunu görmemizi sağlayacaktır. Bu semboller duygu taşıyıcı parçalar değil, kendinde anlamı olan mikro düzeyde biçimsel yapılardır. Bu biçimsel yapıların biçimsel dillerle olan benzerliğini doğal diller ile biçimsel dillerin farklılıklarına işaret ederek daha belirgin kılacağız.

34 **Ibid.**, p.12.

35 **Ibid.**, p.11.

36 **Ibid.**, p.12.

37 **Ibid.**, p.13.

38 Largo: Parçanın çok ağır çalınması ya da okunması anlamında kullanılır. Metronomda dakikada 40'dan 60'a kadar olan birim vuruşlarına karşılık gelir. Adagio “çok yavaş yakın” anlamındadır ve metronomda, dakikada 60'dan 76'e kadar olan birim vuruşlarıdır. Andante, “ağıra yakın” anlamına gelir ve metronomda, dakikada 76'dan 108'e kadar olan birim vuruşlarıdır. Moderato “orta hızda” anlamındadır ve metronomda dakikada 108'den 120'e kadar olan birim vuruşlarıdır. Allegro, parçanın “hızlı” anlamına gelir ve metronomda dakikada 120'den 168'e kadar olan birim vuruşlarına karşılık gelir. Presto “çabuk, hızlı” anlamına gelir ve metronomda 168-192 aralığındaki birim vuruşuna karşılık gelir. Bkz.: Evren Bay, Temel Müzik Eğitimi, (Çevrimiçi) <http://www.erhanbirol.com/othersites/TemelMuzikEgitimi/sozluk.htm>, 20 Haziran 2019.

39 **Ibid.**, pp.13-14.

Doğal Dil – Biçimsel Dil Ayrımı

Doğal diller pratik hayatta kullandığımız, dilbilgisi kuralları bakımından karmaşık dillerdir. İngilizce, Türkçe gibi doğal dil örneklerinden de görüldüğü gibi, bu dillerin dilbilgisi kuralları araştırmalarla keşfedilir. Oysa biçimsel diller, insan yapımı olduklarından, kuralları tanımlanarak inşa edilirler. Örneğin biçimsel bir dil olan yüklem mantığının kuralları, doğal dilin kurallarıyla kıyaslandığında oldukça sınırlı ve basittir.⁴⁰

Biçimsel diller sözdizimi ve semantik bakımından açık ve kesin kuralları olan dillerdir. Buna karşın doğal dillerin sözdizim ve semantik açıdan kesin tanımları bulunmaz. Bu bakımdan doğal diller ve biçimsel diller karşıtlık içindedir.⁴¹ Biçimsel dilin sözdiziminde her kategori birbirinden ayrı tanımlanır. Hiçbir bağlaç (ve, veya, eğer-öyleyse vs.), parantez, niceleyici ya da değişken birbirine indirgenemez. Hiçbir sembolün görevini başka bir sembol üstlenemez. Örneğin “ve” bağlacı “veya” bağlacının yerine, “parantez” “değil” yerine kullanılamaz.⁴² Doğal diller ise insan düşüncesinden geldiği, toplumsal ve kültürel olarak değişiklik gösterdiği için çok anlamlı ve belirsiz olabilmektedir. Doğal dillerde birden çok anlam ve yorum bulunduğu için, doğal dillerin semantiği karmaşıktır.⁴³ Biçimsel diller söz konusu olduğundaysa anlam, sözdizimine bağlı olarak ortaya çıkmaktadır.

Biçimsel diller insan üretimidir ve doğal dille benzer olarak, dilbilgisi kurallarına dayanır. Buna göre, yalnızca dilbilgisi tarafından izin verilen kelimeler bu dilde bulunabilir. Biçimsel dillerdeki her ifade dilbilgisi tarafından türetildiği için, bu dillerde çok anlamlılık bulunmaz ve biçimsel diller sosyal ya da bölgesel olarak değişmez.⁴⁴

Doğal dil ve biçimsel dil arasındaki en temel fark, biçimsel dilde dilbilgisi ve sözdiziminin belirli olmasına karşın, doğal dillerde belirsizliğin ve değişkenliğin olmasıdır. Bu durum, biçimsel dillerin dilbilgisinin yani sözdiziminin kurallarının bizim tarafımızdan belirlenmesiyle ilgilidir. Bu kurallar, belirli ve birbirine indirgenemezdir. Böylece bu diller çok anlamlılık ve belirsizlikten uzak kalır. İkinci önemli fark ise, biçimsel dillerin anlamı iletmek bakımından sözdizimine bağımlı olmasına karşın, doğal dillerde böyle bir zorunluluğun bulunmamasıdır. Doğal dillerde sözdizimi hatalı olsa da anlam ve iletişim ortaya çıkabilir. Yapay dillerde ise anlam, yapının biçimsel ilişkilerinin kurallarla belirlenmiş olmasına bağlıdır. Peki bu ayrımlar düşünüldüğünde müzik, biçimsel bir dil midir, yoksa doğal bir dil midir?

40 John Daintith, Edmund Wright, “A Dictionary of Computing”, (Çevrimiçi) <https://www.encyclopedia.com/science-and-technology/computers-and-electrical-engineering/computers-and-computing/formal-language>, 30 Haziran 2019.

41 **Ibid.**

42 Stewart Shapiro, Teresa Kouri Kissel, “Classical Logic”, March 11, 2018, (Çevrimiçi) <https://plato.stanford.edu/entries/logic-classical/#FeatSynt>, 30 Haziran 2019.

43 Sunita N. Deore, Manisha N. Sawant, “Natural and Formal Languages: The Difference Analysis”, **International Journal of Computer & Mathematical Sciences**, Vol. 7, 5 May 2018, pp. 135-136.

44 **Ibid.**, p. 136.

İlkin müziğin, insan yapımı olması bakımından biçimsel dillerle benzerlik gösterdiğini düşünüyoruz. Bu iddiamız, müziğin sözdizimsel yapısının açık ve kesin oluşunda temellenmektedir. Bununla birlikte müziğin belirlenmiş kurallar, belirli değişmezler ve değişkenlerle kurulduğunu düşünmekteyiz. Biçimsel dillerin dilbilgisi yapısı düşünüldüğünde, müzikle olan ortaklık da ortaya çıkacaktır. Bir biçimsel dilin dilbilgisi değişkenler, semboller ve kurallardan oluşur. Değişkenler, biçimsel dilin doğrudan parçaları değildir, semboller ise, dilin parçalarıdır. Kurallar semboller ve değişkenlerin nasıl bir araya getirilmeleri gerektiğini belirler.⁴⁵ Müzikte sembollerin bir araya gelme koşullarını, yukarıda işaret ettiğimiz armoni, ritim ve kontrpuan kuralları oluşturur. Bu kurallar uyarınca müzik dilinin sembolleri bir araya gelerek müzik eserini oluşturur.

Müzik bir duygu dili olarak ele alındığında ise doğal dillerin yapısıyla ilişkilendirildiğini görürüz. Doğal diller⁴⁶ sözdizim açısından belirli değildir. Müziksel dili bir duygu dili olarak gördüğümüzde de ondaki kurallı sözdizimine karşıt olacak biçimde, sıralılık ve düzen görmeyiz. Aksine Hanslick'in işaret ettiği gibi eser bir tür yığın olarak görünür.⁴⁷ Bir duygu dili olarak müzik, kurallı ve tanımları insan eliyle konmuş yapıyla değerlendirilmez. Bunun sonucunda, doğal-duygusal dil olarak müzik, anlamı bakımından da belirsizleştirilir. Oysa müziksel yapının kendisini biçimsel olarak ele aldığımızda, ondaki anlam da nesnel olacaktır. Nesnel anlam için Frege'nin kuramına göz atmamız gerekir.

Frege ve Nesnel Anlam

Frege "**Anlam ve Gönderim**" adlı makalesinde "bir şeyin anlamının gönderimi olduğu" klasik tarzdaki görüşe karşı çıkmaktadır. Frege burada, eşitliğin nesnelere arası bir bağıntı mı, yoksa nesnelere göstergeleri arasındaki bir bağıntı mı olduğunu soruşturur.⁴⁸ Frege bu soruşturmayı $a=a$ ve $a=b$ örneklemlerini örnek göstererek sürdürür. Buna göre, eğer eşitlik göstergelerin belirttiği şeyler, yani nesnelere arasındaki bir bağıntıysa, a ve b arasındaki eşitlik bağıntısı bize a ve b 'nin aynı nesnelere olduğunu söylemelidir. Bu durumda eşitliğin, bir nesnenin kendisiyle kurulan bağıntı olması gerekecektir. Öyleyse $a=a$ ile $a=b$ bağıntıları arasında da bir ayırım kalmayacaktır. Fakat Kant'tan beri biliyoruz ki eşitlik, $a=a$ gibi analitik ve *a priori* geçerli olmanın yanı sıra, sentetik olabilmektedir. Öyleyse " $a=b$ " eşitliğinde bilgimi genişleten nedir? Frege'nin bu soruya cevabı, nesnelere sunulmuş tarzları (**mode of presentation**) olacaktır.⁴⁹

Frege'ye göre gösterge, gönderim yanında anlamı (**sense**) da içerir. Buna göre a ve b göstergeleri arasındaki eşitlik, nesnelere sunulmuş tarzları olan a ve b arasındaki bir bağıntıdır.

45 **Ibid.**, p. 136.

46 Frege, kesinliğin önüne geçen doğal ya da gündelik dil vurgusunu pek çok metninde yineler. Bunlardan biri de sayının temellendirilmesinde apaçıklık sunabilmek adına yeni bir mantık dilini kurguladığı *Begriffsschrift*'tir. Bkz.: "*Frege Begriffsschrift* yoluyla aynı zamanda yeni bir dil geliştirir. Bunun nedeni, gündelik dilin bulanık ve çok anlamlı ifadelerle dolu olmasıdır. Gündelik dildeki ifadeler sayıyı temellendirmek için gerekli olan kesinliği ve apaçıklığı taşımaz." Özgüç Güven, "Frege'de Sayının Temellendirilmesi", *Kutadgubilig Felsefe - Bilim Araştırmaları Dergisi*, Sayı 23, Mart 2013, s. 69-89, s. 72.

47 Eduard Hanslick, **The Beautiful in Music**, p. 127.

48 Gottlob Frege, "Anlam ve Yönetim Üzerine", Çev. H. Şule Elkatip, **Felsefe Tartışmaları**, 5. Kitap, İstanbul, Kent Basımevi, Mayıs 1989, s. 7.

49 **A.e.**, s. 7-8.

Öyleyse gösterge, anlam ve gönderim birbirinden ayrılır. Gösterge, bir ada, sözcükler topluluğuna ya da bir harfe karşılık gelebilen, anlamın dile getirilişidir. Her dile getirişin anlamı farklıdır ve dolayısıyla değişik göstergeler farklı anlamlar sunmaktadır. Göstergenin gönderimi ise, işaret ettiği nesneye karşılık gelir:

“Bir im [gösterge], onun anlamı ve onun yönetimi [gönderimi] arasındaki bağıntı o türden bir bağlantıdır ki, imin karşısında bir anlam, onun karşısında da belirli bir yönetim vardır; fakat herhangi bir yönetimin (bir nesne) imi bir tane değildir. Aynı anlamın farklı dillerde, hatta aynı dilde, farklı dilegetirîşleri vardır.”⁵⁰

Frege’ye göre her göstergenin, başka bir deyişle dile getirilişin bir anlamı bulunur. Fakat bu durum doğal diller söz konusu olduğunda her zaman yeterince açık değildir:

“Eksiksiz bir imler topluluğunun toplamına ait her dile getirîşe belirli bir anlam elbette karşılık olmalıdır; fakat doğal diller genellikle bu koşulu yerine getirmezler ve aynı sözcük aynı bağlamda aynı anlama sahipse bununla yetinmeyiz. Belki de denebilir ki, özel ad yerini tutan, dilbilgisi kurallarına göre iyi kurulmuş her dilegetirîş her zaman bir anlama sahiptir.”⁵¹

Frege anlamı gönderimden ayırt etmenin yanında, gönderimi tasarımından ayırt eder.⁵² Buna göre, eğer bir göstergenin gönderimi duyular tarafından algılanabilen bir nesneyse, o nesnenin bendeki tasarımıdan, yani benim öznel deneyimimden söz edebilirim. Buna göre, tasarım öznel; insandan insana değişim gösterir ve bu bakımdan anlamdan farklıdır:

“Böyle bir ide [tasarım] çok defa duyguyla doymuştur; ayrı ayrı parçalarının netliği [seçikliği] değişir ve salınır. Aynı anlam her zaman, hatta her insanda bile, aynı ide ile bağıntılı değildir... Bu, ide ile birçoklarının ortak malı olabilecek ve bu yüzden de tikel anlığın bir parçası ya da kipi olmayan, anlam arasında özel bir fark oluşturur.”⁵³

Dolayısıyla tasarım, özneliği ve değişkenliği nedeniyle hakkında kesin hükümler verilemeyecek, zamanına ve kişisine göre değişken olanlara karşılık gelir. Anlam ise dili bilenlerde ortak olabilen ve herkesçe kavranabilen bir yapıdadır. Buna göre, farklı tasarımlar aynı sözcüğe bağlanabilir, aynı şekilde farklı anlamlar da aynı sözcüğe bağlanabilir. Fakat bu noktada dikkat edilmesi gereken önemli bir fark, iki kişinin aynı anlamı kavrayabilmesine karşın, aynı tasarıma sahip olamayacağıdır:

50 A.e., s. 8.

51 A.e., s. 8.

52 Frege’nin burada, İngiliz filozof John Locke’un, “aynı sözcüklerin aynı şeylerin tasarımı olduğu” görüşüne karşı çıktığı düşünülmektedir. Bkz.: Arda Denkel, **Anlam ve Nedensellik**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1996, s. 51-52.

53 Gottlob Frege, “Anlam ve Yönetim Üzerine”, s. 9.

“Özel bir adın yönletimi onun aracılığıyla belirttiğimiz nesnedir; bu durumda edindiğimiz ide ise bütünüyle öznel; her ikisinin arasında artık gerçekten ide gibi öznel olmayan, ama nesnenin kendisi de olmayan anlam yatar.”⁵⁴

Bu nedenle anlamın tasarım olduğunu düşünmek, anlamı yanlış anlamakla eşdeğerdir. Frege, öznel deneyim ile oluşan tasarıma, tasarımın kişiye özgülüğünü vurgulamak için içsel resim de demektedir:

“Bir tasarım söz konusu olduğunda, tasarımın kaynaklandığı algı nesnesi açısından başka öznelerle ortaklık olabilmesine karşın, algı tek kişiliktir. Bu nedenle algının oluşturduğu resim, eş deyişle tasarım, kişiye özgüdür.”⁵⁵

Frege, sözcükler bağlamında anlam ve gönderimi tartıştıktan sonra, cümleler bağlamında aynı tartışmayı sürdürür. Frege’ye göre her bildirimsel (**declarative**) tümce, bir düşünce içermektedir. Bunun yanında tümceler, doğruluk değerleri de taşımaktadır. Frege, tümcenin doğruluk değerinin gönderime, düşüncenin ise anlama karşılık geldiği düşünür.⁵⁶ Buna göre:

“...tümceler farklı düşünceler taşımaları dolayısıyla değişik anlamlara sahip olurken, doğru tümcelerin tümü aynı doğruluk değerine, yani ‘doğru’ya gönderir. Demek ki, tümcelerin anlamı (Sinn) ‘düşünce’, gönderimleri (Bedeutung) ise doğruluk değeridir...”⁵⁷

Eğer bir cümlenin doğruluğu ya da yanlışlığı ile ilgileniyorsak, gönderim yaptığı nesneye bakmamız gerekmektedir.⁵⁸ Doğruluk değerini bize veren gönderim olduğundan, bir cümlede doğruluk değeri aynı olan dile getirilişler yer değiştirdiğinde, cümlenin doğruluk değeri değişmeyecektir.⁵⁹ Frege buradan hareketle anlamın gönderimle, düşüncenin doğruluk değeriyle ilişkilendirilemeyeceğine işaret eder.

Sonuç

Frege’nin anlam kuramını yukarıda değindiğimiz dil ve müzik bağlamına uyarladığımızda iki sonuç ortaya çıkar. İlk önce değindiğimiz müziksel dil teorilerinde anlamın gönderime karşılık olarak kullanıldığını görürüz. Buna göre hem Cooke hem de Coker, müziğin kendi dışındaki duygulara işaret etmesi bakımından anlamlı olduğunu söylerken, anlamı ifade ya

54 A.e., s. 9.

55 Özgüç Güven, Doktora, “Kant, Frege ve Bolzano’da Yargıların Temellendirilmesi ve A Priorilik Sorunu”, İstanbul Üniversitesi, Haziran, 2012, s. 167-168.

56 Gottlob Frege, “Anlam ve Yönetim Üzerine”, s. 10-11.

57 Bülent Gözkan, “Çevirenin Sunuşu: Frege ve Aritmetiğin Temelleri” **Aritmetiğin Temelleri** içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 83.

58 Frege’ye göre, bir cümledeki bir sözcük, aynı gönderime karşılık gelen, farklı anlamlı bir sözcükle değiştirildiğinde, cümlenin anlamında değişim olacaktır. Buna örnek olarak da ünlü “akşam yıldızı ve sabah yıldızı” sözcükleri ele alır. Buna göre, “Sabah yıldızı, Güneş tarafından aydınlatılan bir cisimdir” cümlesindeki Sabah yıldızı ifadesi, akşam yıldızı ile değiştirilir: “Akşam yıldızı, Güneş tarafından aydınlatılan bir cisimdir.” Frege, akşam yıldızının sabah yıldızı olduğunu bilmeyen birinin bu cümlelerden birini yanlış sanacağına işaret eder. Buna göre düşünce gönderime değil, anlama karşılık gelmektedir. Bkz.: Gottlob Frege, “Anlam ve Yönetim Üzerine”, s. 10.

59 A.e., s. 11-12.

da temsil edilen duyguya karşılık olarak kullanır. İkinci olarak anlamın duygulara gönderim ile eş tutulması, Frege'nin kuramı bakımından tasarımlara karşılık gelir. Frege'de tasarım, öznel duygu ve deneyimleri ifade eder ve anlamdan ayrılır. Buna göre duygularla kurulan her tür bağ, müziğin tasarımlar üzerinden temellendirilmesine karşılık gelmektedir. Bu noktada hatalı olan, tasarımlar gibi öznel bir ögenin, anlama karşılık olarak düşünülmesidir. Her iki durumda da anlamın, gönderim ve tasarımla olan ayrımının belirlenmemiş olması, müziksel anlamın yanlış değerlendirilmesine yol açmıştır.

Müzikte kullanılan temel semboller üzerinden düşünüldüğünde Frege'nin anlam kuramı bağlamında bu sembollerin/göstergelerin nelere karşılık geldiğini ele alabiliriz. İlk belirtmeliyiz ki, müziksel göstergelerden kimilerinin tek başına gönderimleri varken, kimilerinin yoktur. Bu sembollerin başka göstergelerle bir araya geldiklerinde gönderimleri bulunabilir. Örneğin bir tam notaya karşılık gelen göstergenin tek başına yazıldığında bir gönderimi yokken, portede alttan ikinci çizginin üzerine yazıldığında ve portenin başına sol anahtarı anlamına gelen gösterge bulunduğu, bu gösterge sol notasına gönderim yapar. Fakat sembollerin anlamları, müzik dilini bilenlerce, tek başlarına da olsa ortaya çıkacaktır. Buradan hareketle Briggs'in müziğin abecesi olarak ifade ettiği nota isimlerini, gönderimi ses frekansları olan göstergeler olarak düşünebiliriz.

Notalar, yukarıda farklı örneklerini gördüğümüz çeşitli göstergelerle karşılanabilir. Buna göre “do” notası, “261,6” ses frekansına gönderim yapar ve İngiliz notasyonunda “C” ve tamsayı notasyonunda “0” göstergeleriyle karşılanır. Burada gönderim aynı, fakat göstergeler birbirinden farklıdır. Gönderimin her dile getirilişi ise kendi anlamıdır. Bu bakımdan nota isimleri, gönderimleri ses frekansları olan göstergelerdir. Anlam ise, armoni ve kontrpuan kurallarıyla belirlenen, sesin bestede sunuluş tarzıdır.

Porte, nota anahtarı ve nota sembolleri, tek başlarına gönderimleri bulunmayan sembollerdir. Bu semboller bir araya geldiklerinde, notaların karşılık geldiği ses frekanslarına gönderim yaparlar. Dolayısıyla bu üç sembolün bir araya gelmesiyle oluşan gösterge, ses frekanslarına gönderim yapmaktadır. Fakat bu göstergelere tek tek baktığımızda, müziksel dili biliyorsak o sembolleri anlayabiliriz. Aynı şekilde ölçü çizgisi, ölçü, büyük porte, nota değeri, zaman ve anahtar işaretleri de tek başlarına gönderimleri bulunmayan sembollerdir. Bu beş sembol nota göstergeleriyle bir araya geldiğinde, bir müzik eserini oluşturur. Bunlara ek olarak bir müzik sözcüğünün ya da cümlesinin hangi hızda, gürlükte ve biçimde çalınacağını ya da söyleneceğini belirleyen semboller de vardır. Bu semboller tempo işaretleri, dinamikler ve artikülasyon sembolleridir.

Tempo, dinamik ve artikülasyon sembolleri, müziksel ifadelerin nasıl söyleneceği ya da çalınacağını belirler. Müzik ve duygular arasında kurulan ilişki, çoğunlukla bu sembollere dayandırılır. Fakat bir müziksel ifadenin nasıl söyleneceği ya da çalınacağını belirleyen bu semboller ile duygular arasında kurulan, keyfi bir ilişkidir; öznel ve bu nedenle tasarıma karşılık gelir. Yukarıda da gördüğümüz gibi, tempo bir dakika içindeki vuruş sayısına karşılık gelen nesnel bir süreci belirtmektedir. Buna karşın dinamikler ve artikülasyon sembolleri daha belirsiz ifadeler olduğundan duygu dinamikleriyle ilişkilendirilebilir. Fakat burada yalnızca geçici

bir ilgi kurmadan söz edilebilir. Müziksel hareketlerin duyguların özelliği ya da duygunun kendisi olduğunu söylemek hatalıdır.⁶⁰ Müziksel hareket notanın icrasında bir duygunun taklit edilmesiyle karşılaşmaya çalışılabilir, fakat bu durum tümüyle icracının tasarımına dayanmaktadır. Bu noktada Hanslick'in yaptığı müziksel öğeler ayrımını hatırlamak yararlı olacaktır.

Hanslick müziğin üretim, yeniden üretim ve saf seyir durumu olarak çok katmanlı bir düzende olduğunu ifade eder. Buna göre bestecinin üretimi ve bu üretimin ürünü olarak bestenin notasyonu, bu besteyi yeniden üreten icracı ve icrayı alımlayan dinleyici olmak üzerine müzik, dört öğeye sahiptir. Hanslick besteci, icracı ve dinleyicinin müziksel süreçte çeşitli duygulara sahip olabileceğini fakat bu duyguların müzik ile ancak dolaylı bir ilgisinin olduğunu gösterir. Besteci, bir müzik eserini üretirken çeşitli duygulara sahip olabilir, fakat beste ne bu duyguların ifadesi ne de ürünü olarak ortaya çıkandır. İcracı, bir besteyi çaldığında, belli duygular içinde olabilir, hatta olmalıdır da. Fakat bu duygular ve icra birbiriyle ilgili değildir. Dinleyen söz konusu olduğundaysa Hanslick doğru dinlemeyi, başka bir deyişle müziğin kendisini dinlemeyi, müziğin belli duygular hissettirmesi için dinlenmesinden ayırır.

Bizim belirlenimimiz açısından duygular, tümüyle tasarıma yani öznelliğe işaret etmektedir. Bu nedenle müziğin duyguları uyandırdığını söylemek öznel değerlendirmeler yapmaktan başka bir şey değildir. Öznel değerlendirmeler müziğin kendisiyle değil, uyandırdığı etkilerle ilgilendir. Bu noktada amaç müziğin kendisine bakmaksa, nesnel değerlendirme olanağının sunulduğu biçimci analiz yöntemi benimsenmelidir. Bu yöntem müziğin sembollerini ve bu sembollerin bir araya gelme koşullarını açılar. Hem kurallar hem de öğeler insan üretimi olarak belirlenmiş olmaları ve dışsal şeyler içermemeleri bakımından biçimseldir. Bu yolla değerlendirildiğinde nesnel anlam, müzik için de olanaklı hale gelir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almamıştır.

Kaynaklar

- Alperson, Philip, "The Philosophy of Music: Formalism and Beyond", *Aesthetics*, Ed. by. Peter Kivy, Hoboken, Blackwell Publishing, 2004.
- Apel, Willi, *Harvard Dictionary of Music*, Massachusetts, Harvard University Press, 1944.
- Bay, Evren, Temel Müzik Eğitimi, (Çevrimiçi) <http://www.erhanbirol.com/othersites/TemelMuzikEgitimi/sozluk.htm>, 20 Haziran 2019.
- Borchert, Donald M., *Encyclopedia Of Philosophy*, Vol 01, Mac Millan, 2006, (Çevrimiçi) <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/music-philosophy>, 16 Haziran 2019.
- Briggs, Kendall Durelle *The Language and Materials of Music: A Treatise of Common Practice Harmony*, New York, Highland Heritage Press, Third Edition, 2011, p. 3.
- Gözkan, Bülent, "Çevirenin Sunuşu: Frege ve Aritmetiğin Temelleri" *Aritmetiğin Temelleri* içinde, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Clark, Ann, "Is Music a Language?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41, No. 2, Winter, 1982.

60 Enrico Fubini, *Müzikte Estetik*, Çev. Fırat Genç, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2001, s. 111.

- Daintith, John; Wright, Edmund, "A Dictionary of Computing", (Çevrimiçi) <https://www.encyclopedia.com/science-and-technology/computers-and-electrical-engineering/computers-and-computing/formal-language>, 30 Haziran 2019.
- Denkel, Arda, **Anlam ve Nedensellik**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1996.
- Deore, Sunita N. Manisha Sawant, N., "Natural and Formal Languages: The Difference Analysis", **International Journal of Computer & Mathematical Sciences**, Vol. 7, 5 May 2018.
- Enrico Fubini, **Müzikte Estetik**, Çev. Fırat Genç, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2001.
- Frege, Gottlob, "Anlam ve Yönetim Üzerine", Çev. H. Şule Elkatip, **Felsefe Tartışmaları**, 5. Kitap, İstanbul, Kent Basımevi, Mayıs 1989.
- Güven, Özgüç, Doktora tezi, "Kant, Frege ve Bolzano'da Yargıların Temellendirilmesi ve A Priorilik Sorunu", İstanbul Üniversitesi, Haziran, 2012.
- Güven, Özgüç, "Frege'de Sayının Temellendirilmesi", Kutadgubilig Felsefe - Bilim Araştırmaları Dergisi, Sayı 23, Mart 2013, s. 69-89.
- Hanslick, Eduard, **The Beautiful in Music**, Translated by Gustav Cohen, 7. bs., London, Novello and Company Limited, 1891.
- İrina, Mihaela, Doktora tezi, "19. Century Music Criticism and Aesthetics: Mutual Influences", Hamilton, McMaster University, 2006.
- Jones, Bill, "Is Music a Language?", **The British Journal of Aesthetics**, Volume 10, Issue 2, April 1970.
- Katz, Ruth, **A Language of Its Own Sense and Meaning in the Making of Western Art Music**, Chicago, University of Chicago Press, 2010.
- Kivy, Peter, "Music, Language, and Cognition: Which Doesn't Belong", **Music, Language and Cognition**, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Oliphant, Robert, "Music and Language: A New Look at an Old Analogy", **Music Educators Journal**, Thousand Oaks, Sage Publications, Vol. 58, No. 7, March 1972.
- Shapiro, Stewart; Kissel, Teresa Kouri, "Classical Logic", March 11, 2018, (Çevrimiçi) <https://plato.stanford.edu/entries/logic-classical/#FeatSynt>, 30 Haziran 2019.
- Soykan, Ömer Naci, **Estetik ve Sanat Felsefesi**, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2015.

