

# MÜZİK HERMENÖTİĞİ?\*

ALESSANDRO ARBO\*\*

(ÇEV.) AHMET ÇAKIR\*\*\*

## Hermeneutics of Music?

**Abstract:** Philosophers and musicologists who try to establish a hermeneutics of music are faced with a major problem: how to identify a key for the relations which exist between a musical structure and its verbal description. Thus, reflections of authors such as Kretzschmar and Schering have not escaped the theoretical contradictions and, above all, point to the ambiguity of a discipline which aims to trace the intentions of historical musicology, having parallelly ambitions for a systematic musicology. A more reassuring paradigm has guided Dilthey's reflections, who considers art as one the forms of expression of life and individual sentiment. His work of reconstruction seeks to give relativity to historical periods owing to the specific character of the experiences (*Erlebnisse*) which enable the interpreter to define the essence of the musical experience of the past. In his work *Die grosse deutsche Musik des 18. Jahrhunderts* (1907-07; published only in 1933) the interpretation is not so much attached to works (which by their intrinsic aesthetical value constitute the main subject matter of Kretzschmar's propedeutics) as to musical forms which

\* Bu çeviri, A. Arbo'nun "Hermeneutique de la Musique?" adlı Fransızca yazdığı makalesinin *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 31, No. 1, (Jun., 2000), ss. 53-66 içinde yayımlanan versiyonuna dayalıdır. İnternette yayımlanan versiyonu: <http://www.jstor.org/stable/3108424> Erişim: 22/05/2008.

\*\* Profesör, Strasbourg Üniversitesi Müzik ABD.  
[alessandro.arbo@labexgream.com]

\*\*\* Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk Din Musikisi ABD.  
[ahmetc@omu.edu.tr].

are much more representative for the “common consciousness” (*Gemeindebewusstsein*). This perspective is, however, equally limited: once it comes across the positivistic horizon, the focalisation on one foreign psychism destroys the temporal distance and wipes away the most specific value of a historicity in which are registered the structural connections of the living units. The hermeneutics of the 20th century has searched for resolution of the apories of psychologism by casting aside the reflection at the ontological level. If music can really be considered as one of the linguistic forms and if human communication and interaction occur within it, it is possible to investigate a piece of music with the language and to subordinate oneself to the reading of a sound movement. The most direct consequence of this principle is the thematisation of the performing moment, already exploited as an example and application field by Luigi Pareyson's theory of formation, and by Emilio Betti's methodical hermeneutics. However, this solution also creates in itself numerous problems, among which the problem of heterogeneity of language in those who listen in relation to those who perform is not the least significant. In a short article in 1988, Gadamer noted that in the case of music the purpose of comprehension does not seem to appear in the interpreter's discourse as much as in the experience of the work, in its particular creating, i.e. in listening as well as in performing, both capable to correspond to the function of a “stop and stay” which characterises the forms of general comprehension.

152 **Keywords:** Music, Hermeneutics, Musical Aesthetics, Philosophy of Music.

OMÜİFD



**Öz:** Bir müzikal hermenötik kurmayı deneyen filozoflar ve müzikologlar, büyük bir sorunla karşılaşmaktadır: Müzikal bir yapı ve onun sözel tanımı arasında var olan ilişkiye uygun olan bir anahtar nasıl belirlenecektir? Dolayısıyla, Kretzschmar and Schering gibi yazarların düşünceleri, teorik çelişkilerden kurtulamamakta ve bilhassa, sistematik bir müzikoloji isteğine paralel olarak tarihsel müzikolojinin amaçlarının izinden gitmeyi amaçlayan bir disiplinin belirsizliğine işaret etmektedir. Daha güven verici bir paradigma, sanatın kişisel duygunun ve hayatın ifade şekillerinden biri olduğunu düşünen Dilthey'in düşüncelerine yön vermiştir. Onun yeniden inşaya dayalı çalışması, yorumcuya geçmişin müzikal tecrübesinin özünü tanımlamasına imkan veren tecrübelerin (Erlebnisse) özel karakteri sayesinde tarihsel dönemleri izafileştirmeye çalışmaktadır. 1933 yılında yayımlanan *Die grosse deutsche Musik des 18. Jahrhunderts* adlı çalışmasında, açıklamaları (Kretzschmar'ın ilk çalışmalarının ana konusunu oluşturan içsel estetik değer nezdinde), genel anlayış açısından çok daha temsil edici olan müzikal formlara istinaden eserlerle çok fazla ilgili değildir. Bununla birlikte, bu bakış açısı aynı derecede sınırlıdır: o bir kez pozitivist ufukla karşılaştığında, yabancı bir psişizm (ruhsallık) üzerine odaklama, zamansal mesafeyi ve yaşama birimlerine ait olan yapısal bağlantıların kaydedildiği tarihselciliğin en belirgin değerini ortadan kaldırır. XX. yüzyıl hermenötüğü, ontolojik düzlemde düşünmeyi bir kenara atarak, psikolojizmin çelişkilerine çözüm aradı. Eğer müzik gerçekten insan iletişimi ve etkileşimi kapsamında dilsel biçimlerden biri olarak düşünülebilirse, dil aracılığıyla bir müzik parçasını incelemek ve onu bir ses bölümünün okunmasından daha önemli saymak mümkün hale gelir. Bu ilkenin en doğrudan sonucu, çoktan Luigi Pareyson'un oluşum kuramı ve Emilio Betti'nin metodik hermenötüğü aracılığıyla

bir uygulama alanı ve örnek olarak kullanılmış olan çalınan anın temalandırmasıdır/odaklamasıdır. Bununla birlikte, bu çözüm aynı zamanda kendi içinde birçok problem yaratır, bunlar arasında bir eseri çalan kişilere istinaden dinleyen kişiler bakımından dilin heterojenliği problemi en önemsiz olanıdır. 1988 tarihli kısa bir yazısında Gadamer, müzik olayında anlamının yorumcuların söyleminde --eserin tecrübesi, onun özel yaratımı, yani icra etme olayındaki kadar onu dinleme, -- açığa çıkıyor görünmediğini belirtmiştir. Zira her ikisi (dinleme ve icra) genel anlama formlarının ayırıcı özelliği olan “durma ve bekleme” işlevine teka-bül eder.

**Anahtar Sözcükler:** Müzik, Hermenötik, Müzikal Estetik, Müzik Felsefesi.



## Giriş

Gianni Vattimo'nun, hermenötüğün 1980'lerde Avrupai felsefi tartışmanın bir tür genel diline dönüştüğüne dair iddiası, aynı zamanda müzikoloji alanında da geçerlidir. Felsefe ve müzik estetiği gibi disiplinlerde, özellikle yorumlama teorisinden ödünç alınan terimleri ve kavramları kullanma eğilimini sergilemek kolaydır.<sup>1</sup> Bazı durumlarda hermenötiğe referans basit bir öneri ile yetinse de, başka durumlarda o en büyük spekülative veya kanıtlamacı tutkunun bir sonucudur. Analitik disiplinler kadar alımlama kuramı ve tarihi<sup>2</sup> içinde elde edilen sonuçlarla bir yargı oluşturulacaksa, hermenötik; yapıların basit açıklama düzeyini aşma projesini (o, aynı zamanda A.B.D.'de geliştirilen fenomenolojik yönelimin<sup>3</sup> eklettik önerileriyle paylaşılmaktadır), sosyoloji, eğitim, didaktik, etnomüzikoloji

<sup>1</sup> Cf. K.TARNAWSKA-KACSOROWSKA, *Hermeneutics of Musical Composition. Theoretical and Practical Issues*, dans *Transmission e recezione dele forme di cultura musical*, (Atti del XIV Congresso della Società internazionale di Musicologia), I.éd. A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi, F. A. Gallo Torino, EDT, 1990, p.662; J.-J.NATTIEZ, *Analizi musical ed ermeneutica. Un'intervista a Jean- Jacques Nattiez*, éd. R. Rossi, "beQuadro", 49-50, janvier-juin 1993, pp. 33-34; F. FAROTTI, *Ermeneutica dell'Atonalismo*, "Civiltà musical", 16, novembre 1992, pp. 107-13; P. SANTI, *Storia, criticae interpretazione della musica moderna*, "Civiltà musical", 16, novembre 1992, pp. 29-74.

<sup>2</sup> Cf. M. GARDA, *Teoria della ricezione e musicologia*, dans *L'esreianza musikale'de .Teoria e storia della riciozione*, éd. G. Borio ve M. Garda, Torino, edT, 1989.

<sup>3</sup> Cf. *Fenomenologia della musica negli Stati Uniti*, éd. R. Miraglia, "Axiomathes" 2, septembre 1995.

vs. gibi disiplinlerin sonuçları üzerine kurulan bir eser ile ilgili küresel kavrayışı cezbetmek amacıyla desteklemiş görünüyör.<sup>4</sup>

Zaten 1973 Kongresinin Açılış konuşmasında Carl Dalhaus, Hans Gorg Gadamer tarafından Hakikat ve Yöntem'de (Wahrheit und Methode)<sup>5</sup> sergilenen teorik modelin imalarını hesaba katma fırsatının altını çiziyordu. Temel soru, eserin ve onun yapılarının derin analiziyle bir hakikatin muhtevasını kavrayışın birleştirilip birleştirilmeyeceğini bilmektir. Bu anlamda Adorno tarafından yönetilen Mahler'in eserinin analizi başarılı bir örnek olarak görünmektedir; bunun özel nedeni şudur: yorum, tam bir otonomi içinde düşünülen konuşma diline mensubiyetten asla vazgeçmemiştir. Adorno şu ön-kabulden hareket eder: söylemlerin (bütün, gelişim, gerçekleşme vs.) formel bileşenlerinin hepsini yansıtan sesli materyallerin başkalaşmasında, sosyal ve tarihi bağlantıların izinin arka planda yansıdığı görülebilir. Bununla birlikte bu teze epistemolojik planda geçerli bir doğruluk kriteri eşlik etmemektedir ve onun idealist ön-kabulünü açığa çıkarmaktadır.<sup>6</sup> Şu husus tartışma götürmez: Adorno'nun yorumlama egzersizi basit formel bir analizden hareketle teşhiri çok zor olan sesli yapının anlamının düzeylerini ve görünümünü ortaya çıkarmayı başarmış ve böylece teorik temel farklılıklara rağmen hermenötik derslerde de araştırılan, temel bir amaca ulaşmıştır.

Bu önerilerin kaynağında, teorik plan üzerinde az ya da çok formüle edilmiş kavramsal enstrümanlarla desteklenen ortak bir amaç ve tarihî, manevî, sosyal vs. karakteri yavaş yavaş açığa çıkan geniş bir anlam uf-

<sup>4</sup> Öğretme sanatı (didactique) alanında çok kesin sonuçları arasında K. H. EHRENFORTH'un sentezini belirtmek gerekir, *Verstehen und Auslegen . Die hermeneutische Grundlagen einer Lehre von der didactischen Interpretation der Musik*, Frankfurt am Main-Berlin-München, Moritz Diesterweg, 1971. İlginç disiplinlerarası (interdisciplinair) bir bakış açısı için, cf. *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, d. P. Faltin ve H.-P. Reinecke, Köln, Arno Volk Verlag-Hans Gerig KG, 1973.

<sup>5</sup> *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, éd. C. Dahlhaus, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1975, p. 7.

<sup>6</sup> Cf. A. SERRA VEZZA, *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*, Bari, Dedalo libri, 1976, p. 62-83.

kuna yönelik sesli yapıyla ilgili bir proje bulunur. Bu işlemin temelinde şu ön kabul vardır: müzik son kertede bir dil formu olup, bir topluluğun tarihi ilerleyişini bir ölçü içinde yansıtır (veya eleştirir). Bu husus -daha çok imalı bir şekilde kabul edilen veya sessizce geçip giden- *logos* ile onun ilişkisi hakkındadır; bu *logos* Beethoven'in<sup>7</sup> senfonilerinin tahkikli neşriyye birlikte Hoffman tarafından uygulanan, Romantiklerin "şiirimsi açıklamalar"ından pek de uzak olmayan öncüllere sahip eleştirel ve yorumsal egzersizin temelinde yer alır.

Daha çok analitik yönelimli metodolojilere<sup>8</sup> bir alternatif olarak anlaşılan bir modelin genel anlamı değerlendirilmeye çalışıldığında, belki belli bir eleştiri akımı tarafından bizzat yürürlüğe konan temayı dikkate almak uygun olur- bu eleştiri akımı, çağdaş müzik<sup>9</sup> tarafından kuşkulu görülse ve felsefe tarihince<sup>10</sup> göz ardı edilse de- bu yüzyılın başında "müzik hermenötüğü" şeklinde anılmayı talep ediyordu. Herman

<sup>7</sup> Cf. P.SCHNAUS, E.T.A. *Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, München-Salzburg, Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, éd. H.H.Eggebrecht / Band 8, 1977.

<sup>8</sup> Cf. W. GERSTENBERG, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*'da *Hermeneutik VI*, Kassel-Basel, 1957, p. 234.

<sup>9</sup> Cf. C. DAHLHAUS, *Fragmente zur musikalischen Hermeneutik, Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*'de, cit., pp. 159-172, onu revize etmeye çalışan kişi; cf. Aynı zamanda *Contemplating Music*'de yapay şekillenmiş düşünce. *Source Readings in the Aesthetics of Music*, éd. R. Katz ve C. Dahlhaus, II (Import), New York. Pendragon Pres, 1989, p. 615, G. Borio'nun onu belirttiği gibi (*Analisi musical ed ermeneutica. Suola ricostruzione del senso in musicologia, Interpretazione ed emancipazione*'da. *Studi in onore di Gianni Vattimo*, éd. G. Carchia ve M. Ferraris, Milano, Cortina, 1995, pp. 315-330), müzikal hermenötüğün imkanlarını açıklamak için, Schering ve Kretzshmar'ın özet tasvirleri düzeyini çağrıştırmak/ anımsamak (evoquer) yerine, Schenker ve Schönberg'in analitik modelleri arasında var olan ortak hususlar üzerine kurulduğunda, sadece yapısal işitme/dinleme (audition) konusunda Adorno tarafından şekillendirilmiş hipotezlerle değil, aynı zamanda ameri can müzikolojisi tarafından elde edilmiş bazı sonuçlarla Dalhaus'un tarihsel eleştirel bakışını birbirine bağlayabilecek bir çizgiyi izleyerek, müzikal analizle estetik yargı-lama/düşünce veya değer arasındaki ilişkinin araştırmasına yönelmek daha faydalı görünüyor.

<sup>10</sup> Temel müzik sözlükleri "Hermenötik" başlığını içeriyor olduğu halde bu disiplinin yediden tarihî bir yapılandırmasına imkan veren metinlerin içinde yer almadığı görülüyor. (éexcepté J. WACH, *Das Verstehen. Grundzüge einer Geschichte der hermeneutischen Theorie im 19. Jahrhundert*, II vol., 1929; rééd. Hildesheim, Georg Olms, 1966, pp. 24-25) müzikal alanda kendi genişletmelerine referans.

Kretzschmar tarafından, geçmişin<sup>11</sup> müzikal başyapıtlarının icra edildiği sırada daha çok salon programlarını şekillendiren edebî girişlere kendi soyluluğunun karakterini vermek için kullanılan bu terim, her ne kadar teorik içerikleri tarihselciliğin kavramsal enstrümanlarıyla bir arada görülecek kadar büyük bir şey olmasa da, Dilthey'den ödünç alınmıştır.<sup>12</sup> Kretzschmar (düşünüldüğünden daha fazla tanınmış yazar: diğerleri arasında onu hatırlatan Adorno ve Mon olacak), müziği yaşanmış bir tecrübenin aynası olarak düşünüyordu ve şuna kanaat getirmişti: notaların "konuşma"ya uygunluğu, kesinlik arz eden söylemin uygunluğundan ayrılır, oysa "sonuçta seslerin dili söz dil içinde asimile edilebilmektedir".<sup>13</sup> Anlamanın amacı, anlamı okumaktır, onun özü "gerçek uzmanın tüm ilgisini hemen hemen engeller ve gerçek uzman sadece bu özü anlamakla kalmaz, aynı zamanda onu temel eserlerinde kendi kelimeleriyle açıkla ve tasvir eder".<sup>14</sup>

156  
OMÜİFD

Temel problem müziğin yapısı ile onun dilsel tasviri arasında var olan ilişkinin anahtarının belirlenmesinde bulunmaktadır. Çok sayıda tanıtım broşürlerini ve salon programlarını dikkate alan iki büyük teorik denemesinde Kretzschmar, kesin normatif bir kriter elde etme amacıyla *Affektenlehre*'e açıkça atıf yapmaktadır.<sup>15</sup> Modern müzikal estetik yorumuyla ilgili alegoriyi "ifade" (expression) ve "taklit" (imitation) gibi iki kavram hakkında sergileyen bir zayıf teorik bakış açısının seçimi söz

<sup>11</sup> Bu projenin büyük arzusu ta başından beri beri açıktır: Kretzschmar'a göre, daha önce halk ve yayımcılar tarafından bilinmeyen, fakat akademinin dikkatini az çekmiş olan bu yorumlama eylemi "büyük başarı göstermiş olan önemli bir teorik disiplin, tüm müzikal teorinin çok değerli ve son ürünü" olarak değerlendirilmelidir. (*Anregung zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, 1902, *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*'de, Leipzig, Breitkopf, 1911, p. 168).

<sup>12</sup> Cf. W.BRAUN, *Kretzschmars Hermeneutik, Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*'de, cit.; C. Dalhaus ve R. Katz, op. cit., p. 615. A. NOWAK'ın belirttiği gibi (*Dilthey und die musikalische Hermeneutik, Beiträge zur musikalischen hermeneutik*'de, cit., p. 16) onlar arasında yakınlıklar vardır, fakat bunlar, *Bausteine zur Poetik*'de özelenen estetiğin psikolojik temellerinin araştırmasından daha az hermenötik bir temanın tanımla ilgili değildir.

<sup>13</sup> H. KRETZSCHMAR, *Anregung*, cit., p.172.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>15</sup> *ibi.*, pp. 190-191; Id., *Nue Anregung zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Sadzästhetik* (1950), *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, cit., pp. 280-293.

konusudur. Bir yandan Kretzschmar, müziğin doğrudan bir tutkunun muhtevasını dile getirmesini isteyen varsayıma dayanır, diğer yandan da bu ilişkinin tanımında duygusal etki teorisi tarafından formüle edilen retorik figürlerinin yorumuna başvurur<sup>16</sup> ve kendi öncüllerini aşan beraklık düzeyine kadar onu götürür.<sup>17</sup>

Sistematik müzikolojinin arzularını tamamen ihtiva ederken, tarihsel müzikolojinin amaçlarını teşhis etme amacındaki bir disiplinin muğlaklığı buradan kaynaklanmaktadır. Buna yol açan kesin bir iddiaya rağmen, bu teşebbüsün sonuçsuzluğu apaçık ortada durmaktadır.<sup>18</sup> Onun sonuçlarının, somut yorum pratiği ışığında değerlendirilip değerlendirilmediği daha az tatmin edici görünüyor. Anlamanın uygulamasını zayıflatmaya yönelmiş sınırlı iki bakış açısı olarak görülen formalizm ve romantizm arasında dengeyi korumaya çalışırken,<sup>19</sup> Kretzschmar, müziğin büyük

<sup>16</sup> Mattheson'un 1713'de her bir enstrümana özel bir duygusal renk ve tını malettiği biliniyordu. (cfe., P.KIVY, *The fine of repetition. Essay in the philosophy of music*, Cambridge, Cambridge University Press Paperback, 1993, pp. 229-249); aşağı yukarı on yıldan daha geç bir zaman sonra, Scheibe *Figurenlehre* adını verdiği aynı doktrini yeniden ele alıyor ve belirli müzikal figürlerle birbirine uyan heyecan durumları arasında yerleştirilmiş benzerliği sıraya koymayı tasarlıyordu (cfr. C. Dalhaus ve R. Katz, *op. cit.*, pp. 113-125). Böylece, dizilerin, nota gruplarının ve belirli müzikal formüllerin vs. duygusal kimliği üzerine kurulmuş beste doktrininin temelleri ortaya konuyordu.

<sup>17</sup> Cf. J. NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-century Aesthetics*, New Haven-London, Yale University Press, 1986, p. 42, ki, G. J. B. BÜLOW *Music, Rhetoric, and the Concept of Affections: A Selective Bibliography*. "Notes", 30, 1973, pp. 250-259'a dayanarak, duygular üzerine, barok düşüncelerin muğlak karakterinin müzikal retoriğinin açıklamasını/doğruluğunu düzenlemenin uygunluğunu ifade ediyor.

<sup>18</sup> "Anamlı olmak" ve "anlatmak arasındaki farkı çok somut bir şekilde değerlendirerek (ve genel olarak çok büyük teorik tedbirleri alarak), P. KIVY, (*The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*, Princeton University Press, 1980) bir yorumlama modeli oluşturmak için bu belâgat modellerinin kullanımının imkanını yeniden ele aldı. Bununla birlikte, Kretzschmar'ın teşebbüsü, temel olarak ona yol açmış olan projesinin ona katılıp katılmadığı daha az doğal görünüyor (cfr. H. D. SOMMER, *Praxisorientierte Musikwissenschaft. Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars*, München-Salzburg, Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, vol. 16, 1985).

<sup>19</sup> Biçimci, "kulak işitmek üzere, göz görmek üzere olduğu zamanda insanın mirasının (kalıntısı) ölü olmadığını unutup or gibi görünür"; diğer yandan, "müzik bestelemek ve dinlemenin uyur gezerliğe ilişkin eğilim ve durumlarla hiçbir ilgisi yoktur, fakat daha

şaheserlerine giriş repertuarı oluşturdu; bu repertuar içinde formel bileşenlerin incelenmesi, dinleme esnasında ortaya çıkan psikolojik bileşenlerin ve tarihî-kültürel bağlamın mülâhazasıyla birleşir.

Benzer amaçlar, *Zur Grundlegung der Musikalischen Hermeneutik* (1914)'de dinleyiciyi esere en fazla yaklaştırmaya çalışan bir yaklaşımın temel değerini tasvir eden Arnold Schering'in<sup>20</sup> *Kunstlehre*'ini karakterize eder. Tarihsel bağlamın kurgulanmasını ikinci plana bıraktıktan sonra, sesli / tonlu anlatım (langage tonal)'ın temel elemanlarıyla ilişkili heyecan ve sakinleşme gibi bir takım psikolojik faktör üzerinde odaklanılmalıdır.<sup>21</sup> Biz, Stephan Witasek'ten Theodor Lipps'e Graz, Munich Leipzig ekollerinin üyeleri tarafından geliştirilen farklı versiyonlarıyla *Einführung*'ün teorisinin ön kabullerinden uzak değiliz. Schering, yorum pratiğini zenginleştirmek için ses psikolojisinin sonuçlarından yararlanır. Hiçbir zaman unutmamak gerekir ki, yorumcu "daha ziyade tecrübenin yerini tutan bir incelemeyi sunmak ister"<sup>22</sup>, ve bunun için imgeleri, kavramları, analogileri ve fikirler topluluğunu formüle edebilecek sözlü dilden yararlanır. Böylece, "iradenin özel bir eyleminin imgesi yavaş yavaş çok açık hale gelir".<sup>23</sup> Böyle bir dinamiği bilince taşımak yorumcunun temel ödevidir. Analogilerin seçimindeki keyfiliği asgariye indirmek için, psikolojik tip analizine göre ikinci derecedeki bir söylemi dikkate almak gerekecektir. Başka bir deyişle, bilimsel olarak temellendirilen bir içsel yaşam teorisiyle eski *Affektenlehre* (duygusal etki teorisi)'yi güncelleştirmek gerekmektedir.

Bununla birlikte psikolojik açıklama, asıl ve gerçek müzikal yapılar ile dinleyicinin duygusal katılımının formları arasında sürekli bağı kur-

çok, (o), en büyük zihnî uyanklığı gerektiren bir eylemdir"; H. KRETZSCHMAR, *Anregung*, cit., pp. 172-173.

<sup>20</sup> Cf. W. GURLITT, *Arnold Schering* (1941), ID.'de, *Musikgeschichte und Gegenwart*, éd. H. H. Eggebrecht, Wiesbaden, 1966, pp. 149-158.

<sup>21</sup> Cf. C. Dahlhaus ve R. Katz, *op. cit.*, pp. 616-630.

<sup>22</sup> A. SCHERING, *Zur Grundlegung der Musikalischen Hermeneutik*, "Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft", 9, 1914; *Contemplating Music*'de İngilizce çeviri. *Source Readings in the Aesthetics of Music*, éd. R. Katz, ve C. Dahlhaus, cit., p. 630.

<sup>23</sup> A. SCHERING, *Zur Grundlegung*, CİT., P. 633.



makta zorlanır.<sup>24</sup> Bu modelden pek ikna olmayan Schering, başka bir çözümün ardına gidecektir. *Beethoven und die Dichtung* (1936)'da, Beethoven'ın eserinin kabulünün kısa bir tarihini ana çizgileriyle belirttikten sonra, Berlinli müzikolog kendi temel tezini şöyle takdim etmektedir: bestekar, meşhur birkaç şiirsel kaynaktan alınan kişilikler ve dramatik durumlardan ilham alır. Liszt ve Strauss'a göre, şiirsel program bizzat kendi asıl amacına ait olmayacaktır: daha ziyade bestenin formel yapısı ve dinamiğinin geliştirileceği bir işaret altında, önemli bir düzen sistemi söz konusu olacaktır.<sup>25</sup> Bu izi takip ettikten sonra, Beethoven, onu ortadan kaldıracak ve sadece sonucu korumuş olacaktır. O halde yorumcu, eseri "yaratma sırrını" temsil eden "şiirsel programını" yani metinsel kaynağı teşhis etme ve müzikal formla (sözdizimi, cümle ve yapısı vs. düzeyinde)<sup>26</sup> bu programı birleştiren bağları gözler önüne sermek amacını güder. Bu düşünce aynı zamanda Tartini, Geminiani, Beethoven, Schubert ve diğerlerinin eserlerinin okunuşuna da uygulanabilir. Homer'den Goethe'ye, Beethoven'ın "gizli, ezoterik programlarına değin edebiyat dünyası içinde yer alma arzusu, –sadece estetik bakış açısından

<sup>24</sup> Aynı zamanda, Herman SIEBECK (*Über musikalische Einfühlung*, 1906, ve *Grundfragen zur Psychologie und Aesthetik der Tonkunst*, 1908)'in (hayli önce) yazılarında görünen durum şudur: onun yazılarında, psikolojik bir perspektifin gelişmesi ve duyguların/affectifs hermenötiği arasındaki bağ filogenetik bir hipotez üzerine kurulmuştur: "patolojik" duygunun "estetik" duygunun farklılaşmasıyla biçimlenen değişim durumuyla izlenilmiş olacak bir topluluğun ilkel duygu durumlarının başlangıçtaki (ilk) belirlizliği/indistinction; eseri/yapıtı, bir kişiliğin ve melodinin sembolü olarak değerlendirilecek, ritim ve armoni (böylece, ikinci bir süs olarak görünen tını) *Gefühlsbilder*'lerin (cf. P. MOOS, *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann*, Stuttgart-Berlin-Leipzig, 1922; réimpr. Hildesheim-New York, 2975) müzikal idealizasyonun temel faktörlerini oluşturacaktı. Salt psikolojik söylemlerle müzikal dile gelişi özetleme projesi Robert LACH'ın eserinde bulunmaktadır (cf. *Das Inhaltsproblem in der Musikästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik, Festschrift Hermann Kretzschmar*'da Leipzig, Peters, 1918, pp. 74-79). O (eser), psikolojik uyarının farklı boyutları ve melodik tasarımla ilişki içinde dir (cf. GERSTENBERG, *Hermeneutik*, cit., p. 235).

<sup>25</sup> A. FORCHERT, *Schering Beethovendeutung und ihre methodischen Voraussetzungen, Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, cit., pp. 41-52'de.

<sup>26</sup> "Bizim yeni yazımız sadece, Beethoven tarafından seçilmiş şiirsel malzemelerin müzikal bir form olduğunu ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır"; A, SCHERING, *Beethoven und die Dichtung. Mit einer Einleitung zur Geschichte und Ästhetik der Beethovendeutung*, Berlin, 1936, p. 64.

örnekler değil, aynı zamanda beste anında hakkıyla kullanılan filolojik ve tarihsel bir analiz yoluyla onu kanıtlamaya çalışan yazar olarak- kendisine eşlik eden akademik baskıya rağmen, temelsiz bir spekülasyon dokusunu açığa çıkarır. Görüldüğü gibi, Schering'in kendi eserini "müzik hermenötüğü" şeklinde nitelendirmek istemesi gerçeği yalnızca bu disiplini apaçık bir "akademik yıkıma" götürür.<sup>27</sup>

Çok güvenilir bir teorik paradigma, müzikal anlayış konusunda Wilhelm Dilthey'in düşüncesine kılavuzluk etmektedir. Gençliğinde Helmholtz'un (*Die Lehre von den Tonempfindungen als psychologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863) adlı eseri hakkında bir eleştiri yazısını kaleme almasından itibaren, *Geisteswissenschaften* teorisyeni şu hususu vurgulamaktan vazgeçti: Her ne kadar bilim duyumun uzlaşılabilir karakteri hakkında bize neden sunabilse de, buna karşılık o uyum (ahenk) ve uyumsuzluk (ahensizlik) arasındaki farkı ayırmakta tamamen yetersizdir ve artık güzelin özellikleriyle ilgili bir tanım ileri süremez (zira estetik etki elde etmenin aracı olarak çirkin ve kaba da kullanılabilir).<sup>28</sup> Uyumsuz ve uyumlu seslerin kullanımı, tıpkı dizi içinde seslerin organizasyonu gibi, sanatsal tekniğin tarihsel gelişimine bağlıdır. Bu öncüllerden hareketle müzikte gerçekleştirilen şeyin anlaşılması nasıl tanımlanacaktır?

Wagner örneğine dayanarak ve Schleiermacher (1819)'in dersini izleyerek, Dilthey, sanatı kişisel duygunun ve hayatın anlatım formlarından biri olarak düşünür.<sup>29</sup> Ölümü sonrasında yayımlanan (*Das musikalische Verstehen*, 1927) adlı fragmanda, o eserin içsel (yapısal) tarzı ile canlı tecrübenin kavrayışını ilişkilendirir. "Devam etmesi için" bu sonuncusu "bir mekanda yerleştirilmiş olmalıdır: notalarda, karakterlerde (harflerde), fonogramda (ses biriminde) veya başlangıçta hafızada." Böyle bir yazı, "müzikal veya şiirsel bağlantının, akışın ve bu eserlerle ilgili gerçek

<sup>27</sup> C. Dahlhaus ve R. Katz, op. cit., p.615.

<sup>28</sup> W. DILTHEY, *Zur Theorie der Musik, Gesammelte Schriften*'de, XVI, Göttingen, 1972, p. 325.

<sup>29</sup> Cf. DILTHEY, *Richard Wagner (1876), Gesammelte Schriften*'de, XV, Göttingen, 1970.

tecrübenin ideal temsilcisidir.”<sup>30</sup> O halde müzikal olmayı kendi özerkliği yani “estetik bir değer gerçekleşmesi”<sup>31</sup> şeklinde ortaya çıkan içsel zorunluluğu içinde incelemek gerekir. Düşüncesinin bu noktasında, Dilthey şunu benimseme eğilimindedir: “müziğin tarihsel incelemesinin amacı eserin arka planında duran (yazar veya bestekârın) zihnî süreci değil (...); fakat daha ziyade, muhayyiledeki ifade gibi, süre giden sesli bağlantı, nesnelliktir.”<sup>32</sup> Bu şekilde anlaşılan “sesli bağlantı”nın bir görünümü söz konusudur. Her ifade, bu anlamda, “tarihsel olarak gelişen sesler dünyası içinde ortaya çıkan yaşanmış tecrübe ve tabir caizse geleneğin tarihsel sürekliliği içinde birbirine bağlanan tüm araçlar içindeki muhayyile süreci olarak” anlaşılır. İki dünyanın söz konusu olmadığını altını çiziyor Dilthey: burada “deha sadece sesler dünyasındaki bir canlıdır, sanki orada kendi başınadır, bu sesler dünyasında o her bir acıya ve kadere terk edilmiş haldedir, öyle ki, her şey o dünya içinde bulunur.”<sup>33</sup>

Dilthey, tartışmayı Kretzschmar’ın elini kolunu bağlayan kolay analogilerden uzaklaştırır<sup>34</sup> ve müzikal olayları özel yaşanmış tecrübelerle ilişkilendirmeksizin izlemenin mümkün olduğuna işaret eder; gerçekte, “müziği tecrübe eden kişi kendisinde hatıraları, rastgele uçuşan imgeleri, geçmiş atmosferi ve içine doğan eski belirsizlikleri hissettiğinde, tüm

<sup>30</sup> W. DILTHEY, *Das musikalische verstehen, Gesammelte Schriften*’de, VII, (*Der Aufbau der geschichtlichen Welt in dem Geisteswissenschaften*) Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1927, pp.220-221.

<sup>31</sup> Sesli yükselişi izlerken biz “zaman içinde yavaş yavaş gelişen bir bütünün bölümlerini” keşfeceğiz, “fakat, eğilim adımı verdiğimiz şeyin esere ait olduğu her bölümünde. Bir ses bir sesi izliyor ve maksal/tonal sistemimizin kurallarına göre birbirleriyle yan yana gelirler; fakat bu sesin içinde sonsuz ihtimaller bulunur ve bunlardan birinin yönetiminde sesler, birincilerin sonrakiler tarafından ortaya çıkarılacağı şekilde ilerler (...). Her bir yönelimde özgür imkanlar söz konusudur. Bu tür bir belirlenimde her hangi bir zorunluluk yoktur. Birbirleriyle yan yana gelen ve yeniden birbirinden uzaklaşan bir tür figürlerin özgür birleşimi söz konusudur (...). İkinci kesitin niçin, doğrudan doğruya bu yeni armoninin derece derece ilerlemesiyle birinciyi izlediğini veya bir çeşitleme içerisinde değişiklikler yapıldığını veya yine bu figürle zenginleştirildiğini bilmiyoruz (...).” (W. DILTHEY, *Das musikalische Verstehen*, cit., p. 221).

<sup>32</sup> W. DILTHEY, *Das musikalische Verstehen*, cit., p. 221

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.222.

<sup>34</sup> Cf. A. NOWAK, *op.cit.*, p. 16.

bunlar kah ritmik keşif kah armonik süreç ya da yeniden yaşanmış bir tecrübeyle kışkırtılır. Tüm sanat dünyasında müzikal yaratma, en kesin tarzda teknik kurallara, en özgür tarzda rûhî olaylara bağlı bir şeydir.”<sup>35</sup>

Ritmik ve sesli parametreler müziğin ifadeleridir ve müzisyenin sadece tüm bunlar üzerinde odaklanma hakkı vardır; buna karşılık yorumcu şunu hatırlamalıdır: Onun işi ritim, melodi, armoni gibi, yeniden geliş formları, ruhun iniş ve çıkış durumları, kesintisizlik, süreklilik, armoni içinde kurulan psişik hayatın derin boyutu gibi tecrübe edilen hayat sayfalarıyla.”<sup>36</sup> Burada, yorumcunun çalışmasının ne olacağı sezilmeye başlanır: o, müzik tarihinin temellerine “önem” doktrinini katmak zorundadır; “önem” doktrini “müzikolojinin diğer parçalarını, yaratma ve dahası, sanatçının dünyası, müzik okullarının gelişimiyle birleştiren bir ara terim” olmayı amaçlar.”<sup>37</sup>

162

OMÜİFD

Bu imkanı araştırmak için Dilthey, “ritimlerin yalnızca hız değil, aynı zamanda farklı ölçülerle çıktığı *Don Giovanni*’nin sayfaları gibi, meşhur birkaç örneğe bakmayı önerir. Gerçek şudur: insan hayatının çok farklı bölümleri, dans zevki vs. dünyanın çokluğunu ifade edecek şekilde bir araya gelmiş görünür.” Haendel’in bir ezgisinde sesin akışındaki tekrar “hafıza içinde tek bir bakış içinde kuşatılan bütünlüğü şekillendirmeye yeter; bu türün kreşendosu, bir güç ifadesi haline gelir”. Buna karşılık koro şarkılarının yavaş yavaş ilerleyişini ele alalım: “bu tarzda ifade edilen şey dinî bir âyine, zaman içinde duyular üstü ile ilişkiye, sonsuzlukla sonlunun ilişkisine benzemektedir.” Kantat’ın durumu, örneğin, Bach’ın Kurtarıcı (İsa) ile titreyen ruhun diyalogunu temsil ettiği kantatında, durum oldukça karmaşıktır: bir yandan sert aralıklar, tiz notalar, renkler içerisinde şekil değiştiren hızlı, kaygılı notalar psikolojik bir tipi işaret ediyor; diğer yandan dingin, derin notalar, sakinleştirici notaların şema-

<sup>35</sup> W. DILTHEY, *Das musikalische Verstehen*, cit., p. 222.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.223.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.223.

sına bağlı yavaşça ilerleyen notaların çokluğu Kurtarıcı'nın psikolojik durumuna işaret ediyor.”<sup>38</sup>

Bu örnekler bizi şu sonuca götürüyor: “müzikal anlatım” iki plan üzerinde gelişir, önce sözlü şiirsel kaynağa bağlı bir ifade olarak “ve sözle nesnel olarak belirlenmiş şeyin yorumu doğrultusunda belirlenen bir nesne ile”, sonra “sonsuz yani belirsiz nesne” gibi hiçbir belirtinin olmadığı enstrümantal müzik içinde”. Bu son anlatım düzeyi en ilginç olanıdır, çünkü Schopenhauer olduğu gibi Dilthey için de o “aynı hayata”<sup>39</sup> uygun düşmektedir.

Bu defa üniter bir tarih vizyonu oluşturma iradesine eşlik eden aynı motifler, 1906-7'ye doğru yazılmış, fakat 1933'te yazarı öldükten sonra yayımlanmış *Die grosse deutsche Musik des 18. Jahrhundertst'* de bulunmaktadır. Konu seçimi şu tespitle açıklanır: “Bach ve Haendel ile içsel sanatın liderliği roman milletinden Almanya'ya geçmektedir”, burada *Erlebnis*'in temel öznesi “topluluk ve onun bir üyesi olarak bireydir.”<sup>40</sup> O halde yorum, artık eserlere (içsel estetik değerlerinden ötürü Kretzschmar'ın takdim yazısının temel amacını oluşturan “büyük ustaların başyapıtları”) değil, fakat “toplumun bilincini” [Gemeindebewusstsein] büyük oranda temsil eden müzikal formlara iliştilir. <sup>41</sup>

Barok çağda, mesela, koro şarkısı ve kantat “dinî bilincin en gerçek temsilcisi” olurlar. Eser, yaşanmış tecrübenin çok yakını olma imtiyazına sahip görünen sanatsal bir türe aidiyeti gereği yorumcuya çağrıda bulunur, çünkü “ruhsal durumda ve iç süreçte bulunan şey, doğrudan ve

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.222-24.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.224.

<sup>40</sup> W. DILTHEY, *Die grosse deutsche Musik des 18. Jahrhunderts, Von deutscher Dichtung und Musik*'de, Leipzig ve Berlin, 1933; ikinci éd.de H. Nohl ve G. Misch, Stuttgart-Göttingen, Teubner, 1957; tard. It. De R. Diana, *La grande musica tedesca de XVIII secolo*, Napoli, Flvio Pagano Editore, 1989, p. 3.

<sup>41</sup> W. DILTHEY, *La drand musica tedesca*, cit., p. 3. NOWAK'ın gözlemlediği gibi (*op. cit.*, p. 17), bu olay, hermenötik paradigmasının ve tipolojik kategorilerin tanımı içerisinde ele alındığı önemle açıklanabilirdi.

aracısız olarak müzik içinde tecrübe edilebilir.”<sup>42</sup> Dilthey, bağlamın tarihî bileşenlerini teşhis etmeyi, bu bağlam içine müzikal formu yerleştirmeyi ve kendi ifadesini özel bir *Erlebnis* (tecrübe)’le birleştirmeyi ister (bu kavram, Dalhaus’un gözlemlediği gibi, kendi önemi içinde en sade ve en olumlu, hala tarihsel olarak şekillenmiş görünen yaşanmış bir tecrübeye erişirmeye elverişli bir kategori olarak anlaşılacaktır).<sup>43</sup>

Böylece o, yorumcuya geçmişin müzikal tecrübelerinin özünü tanımlama imkanı veren tecrübelerin (*Erlebnisse*) özel karakteri sayesinde tarihsel çağları görecelileştirmeye çalışan bir yeniden kurgulama çalışmasının prensiplerini tespit ediyor.<sup>44</sup> Mesela, Mozart ve Haydn’ın dinî mûsikisinin karşılaştırmalı analizi, lutherciliğin ve Katolikliğin dinî tecrübesi arasında var olan farkı gün yüzüne çıkarır.<sup>45</sup> Bununla birlikte bu perspektif, aynı zamanda sınırlıdır: bir defa pozitivist ufuktan bakıldığında, yabancı bir ruhî duruma odaklanma iradesi zamansal mesafeyi ortadan kaldırır, yaşayan birimlerin yapısal bağlamlarını kaydetmiş olan tarihselliğin en özel değerini silikleştir ve mutlak kesinliği içinde yakalanan bir tecrübeye yönelmeyi veya otantik “tarihsel bir tecrübe”ye yer bırakmayan bir “çözümleme” çalışmasına tümüyle kendini adamaya teşvik eder.<sup>46</sup>

Bu zorluk karşısında duraksamamak için, Heidegger’den itibaren düşünmeyi ontolojik zemine aktararak psikolojizmin çelişkilerini çözmeye çalışan XX. Yüzyılın hermenötiğinin önerilerini incelemek gerek-

<sup>42</sup> W. DILTHEY, *La drand musica tedesca*, cit., p. 4. Alman geleneğinde müzikal anlatımın gelişmesi “Protestancılığın maneviyat ve söz üzerine kurulduğu” olayla açıklanır. “Protestancılıkta, en yüce dini olayların açık bir şekilde ortaya çıkışına karşı bir saygı/kaygı crainte vardı: müzik sadece müzik tarafından yansıtılan bir eylemi yansıtıyordu”.

<sup>43</sup> Cf. C. HAHNHAUS, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Arno Volk Verlag Hans Gerig K. G., 1977; trad. it. de G. A. De Toni, *Fondamenti di storiografia musicale*, Firenze, Discanto, p. 100.

<sup>44</sup> Cf. A. NOWAK, *op.cit.*

<sup>45</sup> Cf. G. MARINI, *Dilthey filosofo della musica*, Napoli, Guida, 1973, pp. 59-60; G. DUANTI, *Estetica musicale. La storia e le fonti*, Milano, R. C. S., 1999, p. 397.

<sup>46</sup> H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, cit., p. 286; cf. M. FERRARIS, *Storia dell’ermeneutica*, Milano, Bompiani, 1988, p. 397.

tedir. “Anlaşılan varlığın dil olduğu”<sup>47</sup> na dair temel prensibi formüle etmeye odaklanan Gadamer’in eseri bu konuda bize özel bir örnek sentez sunmaktadır. Bu prensipten biz, müzikal bir eserin yorumuna uygulanabilir hangi sonuçları elde edebiliriz?

Cevap önemli bir temel tercihe bağlıdır:

1) Şayet o, içinde ontolojik farklılığın ifade edildiği, bir sanat eserini anlamının vuku bulduğu sözlü /yazılı dil anlamında sınırlı tanımıyla logos içindeyse, müziğin anlamını dilsel ufuk içine aktarmak gerekecektir; ki bu durumda yorumlama çabası müzikal bir yapının salt tasviri ya da açıklanmasından farklı bir egzersiz olarak tanımlanacaktır, ve o açılmakta olan özel bir dilin ışığında anlamın varlığına ait olacaktır.

Şayet bu çözüm seçilirse - Gadamer’in özellikle *Vahrheit und Methode*’unun birkaç sayfasında logos’un sözel /yazılı bağlantılar olarak dile getirdiği temel tercihlerine çok yabancı olmamakla birlikte, sözel /yazılı düzey içindeki temel “sıçrayış” sorunuyla yüzleşilir. Sorun, örneğin Hans Heinrich Eggebrecht’in araştırmasında görüldüğü gibi, alımlama teorisi ve tarihi ile ilgilidir. Daha genel olarak, şayet icra eser ve dinleyici arasındaki diyalogla destekleniyorsa, bu durumda eserin kendi bağlamındaki tecrübesinden farklı olan bir zeminde bu diyalogun hangi amaçla oluşacağı merak konusu haline gelmektedir. Soru daha da keskin bir şekilde şöyle sorulabilir: Benzerliklerin sağlamlığının veya söylemin tesadüfiliğinin sadece metaforik olarak “dil” şeklinde tanımlayacağımız bir tecrübeyi içerdiğini nasıl garanti edebiliriz?

2) Eğer müzik gerçekten dil formlarından birini oluşturuyorsa ve o bir iletişim veya insanî etkileşimi sergiliyorsa, o zaman ikinci anlamdaki dil içinde müzik eserini sorgulamalı ve onu sesin hareketinin okunmasına hasretmelidir. Bu prensibin hemen ortaya çıkan sonucu icra anının tematikleştirilmesidir<sup>48</sup>, ki bu Luigi Pareyson’un oluşum (formatif) teorisi<sup>49</sup> ve

<sup>47</sup> H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, cit., p. 542.

<sup>48</sup> H. G. GADAMER, *Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins*, trad. It. De R. Dottori ve L. Bottani, *La problematica della coscienza estetica, L’attualità del bello*’da. *Studi di estetica ermeneutica*, éd. R. Dottori, Genova, Marietti, 1986, p. 68.

Emilio Betti'nin metodik hermenötiği<sup>50</sup> tarafından verilen örnekte ve uygulama alanında açığa çıkar. Bu çözüm bir çok soruna yol açmaktadır, konuşmacının dilinin heterojenliği dahil. Zira icra eden kişi sıradan her hangi biri değildir. O ayrıca dillerin farklılığını, aralarındaki farklılığı koordine eden ve aralarındaki çeviriye izin veren ufkun ışığında sorgular. Bu ufuk sonuçta dilin materyal karakterinden ve sınırlı ufkundan kendisini ayırarak Hegel'in ki ile özdeş bir ruhsal (tinsel) alanda yok olur.

1988'deki kısa bir yazısında Gadamer, büyük bir ihtiyatla, dil içinde diyalogun gerçekleşme ve anlama çalışmasının imkanını bulan felsefe için müziğin deşifre edilemeyen bir şaşırtıcılığı (gizem) temsil etmeye devam ettiğini kabul eder ki, bu durum Fisagor'un çağından beri müziğin kaderini paylaşıyor görünen bir disiplin olan matematikle karşılaştırılabilir.<sup>51</sup> Sayılara bakıldığında ki, onların içerisinde tamamen sözden uzak

<sup>49</sup> Farklı yerlerde (örneğin, *Estetica. Teoridella fortività*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 221-225), PAREYSON, Gadamer'in hermenötiği vasıtasıyla genişçe incelenen temalara el atan sanat eseriyle (*Verità e interpretazione*, Milano, Mursia, 1983, pp. 68-70' de özetlenen onun şekillenmesi ve gerçekliği arasındaki ilişkinin hermenötik karakterine benzer) ilişki içerisine sokulan yorumsal süreci açıklamak için müziğin olgusunu kullanır. "(Gadamer hermenötiği) için hermenötik süreç, hermenötik çabanın sonsuz verimliliğinin övüldüğü sonsuz zenginleşmeye açık bir süreçtir" (cf. F. BIANCO, *Pensare l'interpretazione*, Roma, Editori Riuniti, 1991).

<sup>50</sup> Kendi müzikal yorumunun tarifinde (tiyatronun tarifindeki gibi), Betti, Croce'un disiplinleriyle (cf. G. BIANCO, *L'interpretazione musicale*, Torino, Einaudi, 1967 ve E. FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1973) özetlenen bir problematikte karşılaşır: icra yaratıcı bir eylem olarak değerlendirilebilir mi? Cevap, "ideal anlar" veya iki temel planın kimliğinin belirlenmesinde yatıyor, yani, önce "metnin doğru ve tam anlayışı" sonu için var olan, veya partiyonlarla temsil edilen "kansız ve cansız" bu forma (bu anlamda, Nietzsche'nin şu kelimesi açık olarak belirtiyor: "kanımız sadece onları konuşurmayı başarır") yeniden hayat verme işi, okumadır, sonra kendi bütünü içinde yaratıcı sürecin ve hangi değerlendirmeyi tekrar yapmanın söz konusu olduğu sürekli dialektik bir zaman, yazarın sorduğu ve onu nasıl çözdüğünün ifadesinin problemi (E. BETTI, *Teoria generale dell'interpretazione*, Milano, A. Giuffrè, 1955, p.764). Sonuç olarak, ayrıca teknik olarak, bir yeniden oluşturma "bizzat kendini inşa etme bilincine karşı yenilenme ve doğruluğun bir dialektiğini yapma" senteziyle konuşulacak bir şey olmuştur; Gurtwängler'in orkestra şefliği eyleminde örnek bir tarz görüldüğü gibi, "bir o tantik ve doğruluk yeniden yapılandırmasında teknik görünüm hiçbir zaman ilhamın lirik karakterinden ayrılmamalıdır". (E. BETTI, *op. Cit.*, p. 778).

<sup>51</sup> H. G. GADAMER, *Musik und Zeit. Ein philosophisches Postscriptum, Gesammelte Schriften* de, VIII, Tübingen, Mohr, 1993, p. 362.



bir düşünce gerçekleşmektedir, şaşırtıcı bir durum ortaya çıkmaktadır: “şairin düşüncesi ya da kavramsal olarak gelişen bir düşünce için bu soyut sembollerin kullanımı ve bu geleneksel semboller var olan muğlaklığı aydınlatmaktan ziyade daha da karartan bir maske gibi işildamaktadır.<sup>52</sup> Müzik bu suskun kavramlar içinde asimile olmaya izin vermez, kelime gibi iş gördüğü anda, farklı dünyaları buluşturan eylemi gizli bir topluluğa işaret eder. Burada konuşmayı Dilthey’den Heidegger’in Thrasybulos Georgiades<sup>53</sup> ve Heinrich Besseler<sup>54</sup> gibi öğrencilerine uzanan bir gelenekle ilişkilendirmek gayet mümkündür; bunlar Batı’da müziğin karakteristik tanıklığının önemine vurgu yapmışlardır. Bu gelenek hassas biçimde Gadamer<sup>55</sup> tarafından ele alınmaktadır.

Bununla birlikte Gadamer, hakikatin değerini bu yeniden inşaya mal etmede tereddüt ediyor: “anlamanın otantik amacı” “sadece yorumcuların kalın ciltleri dolduran yorumlarında değil, belki daha çok eserin her-

<sup>52</sup> H. G. GADAMER, *Musik und Zeit*, cit., p. 362.

<sup>53</sup> T. GEORDIADES, *Music und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin-Göttingen-Heidelberg, Springer, 1974; trad. It. d’O. P. Bertini, *Musica e linguaggio*, Napoli, Guida, 1989.

<sup>54</sup> H. BESSELER, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie-verlag, 1959; trad. It. de M. Giani, *L’ascolto musicale nell’età moderna*, Bologna, il Mulino, 1993.

<sup>55</sup> “Bu gizli ana ilke, gregoryan koral şarkısı ve flaman çoksesliliğinde veya Heinrich Schütz’ün müziğinin fiili sitilindeki onun değer olarak ortaya konması gibi, batı müziğinin bazı anlatımlarında açıkça ortaya çıkıyor” (H. G. GADAMER, *Musik und Zeit*, cit., p. 363; dfr. Aussi Id., *Die Aktualität des Schönen. Kunts als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart, Reclam, 1977; trad. It. De ER. Dottori ve L. Bottani, *L’attualità del bello. Arte come gioco, simbolo e festa, L’attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, éd. R. Dottori, Genova, Marietti, 1986, p. 54.) ki o anlatımlarda, grek tarjedisi, “gregoryan koral şarkısı” ve *Quat’Sous operasını*, onların, aşağı yukarı tüm kültürel önkabuller ve tüm sınıflara ulaşarak iletişim kurma (...) ve duygu ve düşüncesini anlatma kapasitesi nedeniyle aynı plan üzerinde yer almışlardır. Benzer bir düşünmeyle, “mesajlar dünyasının sıfır seviyesine doğru getirme ve dillerin-langage yavaş yavaş bayağlaşmasının” müzikal ve sanatsal dilinin otantikliğini düzenlemeyi arzu eden Gianni VATTIMO (*Linguaggio, linguaggio artistico, linguaggio musicale, Musica e filosofia*’da, *Promlemi e momenti dell’interpretazione filosofica della musica*, éd. A. Caracciolo, Bolgna, il Mulino, 1973, p.30), rock müziğin, punkçü müziğin ve kitle sanatının hermenötik temelleri üzerine saygınlıklarını kazandırmaya ve Adorno’nun “militan” durumundan doğan afaziye karşı onları rehabilitasyona yönlendirmiştir. (*Oltre l’interpretazion. Il significa to dell’ermeneutica per la filosofia*, Bari, Laterza, 1995, pp. 89-91).

kese konuşur hale gelmesinde tezahür ediyor görünmektedir. Her bir yorumcu, hangi anlamda olursa olsun, sadece bu amacın gerçekleşmesi için kendisini unutturmaya can atmalıdır.”<sup>56</sup> O halde karşılaşma tecrübe içerisinde meydana gelmektedir: eseri anlama eserin somut olarak oluştuğu esnada açığa çıkmaya başlar. Bu (anlama ve eserin somutlaşması) genel anlamının formunu karakterize eden “durma ve bekleme” işlevine karşılık gelen müzik icrasında tezahür eder.<sup>57</sup>



<sup>56</sup> H. G. GADAMER, *Musik und Zeit*, cit., p. 364.

<sup>57</sup> Gadamer’in bakış açısından icra (şiiir, müzik ve dans) üzerine kurulu sanatlar, “her gözlemciden, temsilci olmasını gerektiren”, her sanat eserini içine alan çağdaş-zamansal bir gelişmeyi gözler önüne serer. (H. G. GADAMER, *Das Spiel der Kunst*, trad.it.de R. Dottori ve L. Bottani, *Il, gioco dell’arte, L’attualità del bello*’da, cit., pp.180-181). Sonuçta bir bakışımızı heykel sanatına doğru çevirirsek, inşa ederken ve de resimleri okurken veya yine bir mimari esere “göz atarken” ve “ziyaret ederken” hatırlarız. Burada aynı zamanda çağdaş-zamansal süreç söz konusudur. Sanatın zamansal-çağdaş tecrübesinin özeti durma ve oyalanmayı öğrenmekten ibarettir. Bu belki, bize uyarlanmış, yani bitmiş, sonsuzluk olarak isimlendirilen en iyi karşılık parçası olabilir, (H. G. GADAMER, *L’attualità del bello*, cit., p. 49; cfr. ID’de sunulan müzikal okuma egzersizine de., *Über das Lesen von Bauten und Bildern*, trad. It. De R. Dottori ve L. Bottani, *La lettura di edifici e di pint*, *L’attualità del bello*’da, cit., pp. 149-150.