

Batı Avrupa Müzik Geleneğinde Müzik Ve Melankoli İlişisine Tarihsel Bir Bakış

Emre TARI*

ÖZ

Bu çalışma Batı Avrupa kültür tarihinde müzik ve melankoli fenomenlerinin birbirleri ile ilişkilendirilme biçimlerini düşüncenin paradigmatik evrimi ışığında takip etmeye çalışmaktadır. Buna göre en azından Rönesans dönemi ve Barok döneme kadar müzik ve melankoli arasındaki ilişkilendirmeler antik tıp geleneğinin medikal bağlamında terapötik ve patojenik nitelikler taşıyan dışsal bir karakter taşımaktadır. Müzik bu dönemlere kadar estetik bir dışavurum tarzı olmaktan çok evrensel harmoniyi işaret eden bir bilim dalı olarak değerlendirilmesi nedeniyle antik tıp geleneği çerçevesinde melankoliye karşı palyatif bir tedbir olarak kullanılagelmiştir. Rönesans dönemiyle birlikte melankoli bireysel bir patolojiden ziyade bu dünyada bulunmanın anlamları üzerinden gelişen tefekküre dayalı bir yaşamın amblemi olarak kolektif bir duyguyu imlemeye başladığında estetik ilginin merkezi unsurlarından biri haline gelir. Edebi ve figüratif sanatların merkezi temalarından biri haline gelen melankoli böylelikle müziğin de ilgisini çekmeye başlar. Barok dönem boyunca mimetik sanat anlayışına bağlı kalan müzik, melankoli temasını kendi araçları ile temsil etmeye çalışır. Romantik dönemle birlikte gerçekleşen şey ise melankolinin müziğin bir teması olmaktan çok ona nüfuz etmeye başlamasıdır. Bilhassa enstrümental müziğin içerdiği soyut anlatım araçları ile estetik alımlamasındaki yükseliş, gelişen benlik algısı ve değişen zaman kavrayışı ile modern benlik paradoksu için eşsiz bir ifade aracı sağlar.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Melankoli, Zaman, Öznellik, Benlik.

Başvuru / Kabul: 22 Mayıs 2024 / 26 Haziran 2024

A Historical View On The Relationship Between Music And Melancholy In The Western European Musical Tradition

ABSTRACT

This study tries to follow the ways in which the phenomena of music and melancholy were associated with each other in Western European cultural history, in the light of the paradigmatic evolution of thought. Accordingly, at least until the Renaissance and Baroque period, associations between music and melancholy had an external character with therapeutic and pathogenic qualities in the medical context of the ancient medical tradition. Until this period, music was used as a palliative measure against melancholia within the framework of ancient medical tradition, as it was considered a branch of science that pointed to universal harmony rather than an aesthetic expression style. With the Renaissance period, melancholy became one of the central elements of aesthetic interest when it began to signify a collective feeling as an emblem of a contemplative life that developed through the meanings of being in this world, rather than an individual pathology. Melancholy, which has become one of the central themes of literary and figurative arts, thus begins to attract the attention of music. Adhering to the mimetic understanding of art throughout the Baroque period, music tries to represent the theme of melancholy with its own tools. What happened with the Romantic period was that melancholy began to permeate music rather than being a theme. In particular, the abstract expression tools contained in instrumental music and the rise in aesthetic reception provide a unique means of expression for the paradox of the modern self, with its developing self-perception and changing understanding of time.

Keywords: Music, Melancholy, Time, Subjectivity, Selfness.

* Dr., Melikgazi Kaymakamlığı Sos. Yard. Ve Day. Vakfı, Sos. Yard. Ve İnc. Gör., Kayseri/TÜRKİYE, E-posta: emretari38@gmail.com, ORCID Numarası: [0000-0003-1763-6665](https://orcid.org/0000-0003-1763-6665)



Received / Accepted: 22 May 2024 / 26 June 2024

EXTENDED ABSTRACT

The phenomena of music and melancholy have a long association dating back to ancient times. However, this association exhibits a different appearance depending on how each period defines and uses the relevant phenomena. Today, the relationship between music and melancholy is mostly realized within music theory through references to music's ability to express emotions in general. Recently, researchers focusing on the relationship between music and emotions generally focus on how certain emotions are represented or expressed in music. Accordingly, some researchers try to explain this closeness by appealing to various similarities perceived and experienced between certain musical expressions and various mental, physical and behavioral expressions, within the framework of a kind of contour theory. Another group of researchers establish this closeness by assigning an imaginary personality to music. According to this approach, evaluated within the theory of persona, it is argued that the imaginary existence of a personality in the mind of the listener is necessary to hear music meaningfully. Apart from this, an alternative view can be mentioned as an approach that claims that music is an iconic symbol of emotions due to the isomorphism between music and emotional life in general.

Despite the different forms of explanation they develop, one of the common elements that limits all these approaches is that they fail to go beyond a certain kind of representational rhetoric. Another limitation can be mentioned as superficial references to emotion theory. This is especially true for melancholy. When we consider a piece of music to be melancholic, we tend to see both the music as a representation of an emotional state and melancholy as just one emotion in a broad spectrum of human emotions.

At this point, this study aims to question the judgments of 'music as a representation' and 'melancholia as an emotion' and to shift the discussion from the level of representation to a more ontological level in the context of the differentiation in the historical association of the relevant phenomena. Starting from this point, at the beginning of the study, the implications and limitations of the holistic and provocative thesis that melancholy is the possible condition of all music will be evaluated. Since the reductionist aspect of this thesis covering all musical genres will inevitably lead to erroneous conclusions, the claim will be limited to a specific historical and geographical context.

For this purpose, the ways in which the phenomena of melancholy and music are associated with each other in Western European history from ancient Greece to modern times

will be briefly included in the discussion. As the tradition of musical therapy shows us, even a rather crude observation shows that, at least until the Renaissance and Baroque period, associations between music and melancholia had an external character with therapeutic and pathogenic qualities in the medical context of the ancient medical tradition. Here, music does not have an inherently melancholic character, it is often positioned as a cure for melancholy or, conversely, as something that aggravates melancholy. The Renaissance period corresponds to a period in which melancholia began to be seen as a universal human condition rather than an individual pathology, and produced its knowledge and representations on its own archaeological basis. Music is undoubtedly one of the leading areas of representation. The Baroque period tries to represent melancholy in music by adhering to its inherent mimetic theory of art. However, it is quite clear that fictionalizing a phenomenon that resists objectification, such as melancholia, on the level of representation and in a rhetorical relationship with formal composition tools will not actually create a melancholic effect.

It can be stated that with the Romantic period, melancholy ceased to be a subject of music and began to permeate it. This situation can essentially be seen as the manifestation of a dramatic rupture in the history of Western Europe. The period of enlightenment, in which narratives that position humans at the center collapsed, radical and destructive social changes accelerated and old religious beliefs and fixed references disappeared with the transition from a theological, cyclical and magical universe design to a universe of mechanical, teleological and rational, also describes the period in which melancholia gained an epidemic character. In such a case, melancholia expresses a state of social nonconformity and alienation rather than an individual pathology. This actually very modern melancholic mood essentially marks an enhanced self-awareness. The removal of God from the center of the universe creates a rather uncanny sense of existence for man as the only being aware of being a finite being. This feeling constitutes one of the main motifs underlying all aesthetic productions, at least from the Baroque period to modern times.

On the other hand, a similar rupture process also manifests itself in the perception of the concept of time. The transition from the cyclical time concept of the Middle Ages to the linear time concept of the Enlightenment period indicates a situation that can be defined as the subjectivation of time. The temporalization or subjectivization of time contains a powerful selfness paradox for modern self-consciousness. Temporalization of time refers to a state of consciousness derived from the tension created by an increased awareness of the finite and limited nature of subjective time in a situation where objective time is thought to be infinite and

unlimited. In addition, the idea of temporal succession, based on the linear concept of time, emphasizes the irreversibility of time and brings up the concepts of past, remembrance and nostalgia.

The rise in the aesthetic reception of music in general and instrumental music in particular in Western Europe since the mid-eighteenth century is simultaneous with the historical rupture process that implies the paradigm shift mentioned above. In this regard, instrumental music, as one of the art forms most resistant to representation in terms of its abstract means of expression and its direct relationship with the concept of time, stands out as a suitable form of expression for the increasingly complex and fragmented human consciousness.

GİRİŞ

Müziğin melankolik olabileceği ifadesi ilk bakışta önemli bir çağrışımsal değere sahip olarak görülmeyebilir. Müzik ile duygular arasındaki ilişki her zaman iki yönlü bir açıklamaya ihtiyaç duyar. Bunlardan ilki müziğin kendisine, ikincisi ise dinleyicinin tekil durumuna atıfla gerçekleşir. İkinci durum çok çeşitli dışsal faktörler tarafından dolayım lanabilmesi nedeniyle analitik bir açıklama geliştirmek için elverişli bir zemin sunmaz. İlk durumda (en azından müziğin herhangi bir şeyi ifade edebileceği konusunda) ise görece bir mutabakat var gibi görünmektedir. Müziğin kendisine bir duygu atfetmek, cümlelerin yüklemine vurgulandığı gibi, müziğin kendi başına herhangi bir duyguya sahip olamayacağıının en açık ifadesidir. Buna karşılık belirli müzikal kompozisyonların belirli duygulara karşılık geldiği, ya da belirli duyguları çağrıştırdığı, yoğunlaştırdığı, temsil ya da ifade ettiği hemen hemen tüm deneyimleyiciler için ortaktır. Bunun nasıl gerçekleştiğine ilişkin müzik bilimleri literatüründe geliştirilen bazı açıklama biçimleri mevcuttur. Örneğin Kivy (2002) ve Davies (1994, 2006), aralarındaki kimi nüans farklılıklarına rağmen, bir tür ‘benzerlik’ (*kontur*) kuramı çerçevesinde belirli müzikal ifadelerle, çeşitli zihinsel, bedensel ve davranışsal ifadeler arasında algılanan ve deneyimlenen çeşitli benzerliklere başvurarak bu yakınlığı açıklamaya çalışırlar. Buna göre Kivy, müzikte ifade edici özelliklerin, müziğin yalnızca dinleyicilerde belirli zihinsel durumları uyandırması nedeniyle sahip olduğu bir şey olmaktan ziyade, müzikte tanınan veya algılanan “nesnel” nitelikler olduğunu iddia eder. “Bir müzik pasajının hüznü, korkulu veya benzeri olduğunu söylediğimizde, müziğin bizde böyle bir duyguyu uyandırma eğilimini tanımlamıyoruz, ama böyle bir duyguyu algılanan bir özellik olarak müziğin kendisine atfediyoruz” (2002: 31). Ayrıca, Kivy, müzikal kontur veya şeklin de insanın duygusal

ifadesinin duyulan ve görülen tezahürleriyle yapısal bir benzetme taşıdığını belirtir. Buna göre, müziğin hüzünlü duyulmasının nedeni hüzünlü insanların jestlerine ve tavırlarına benzemesi ile açıklanır. Aynı şekilde mutlu müzik de bu şekilde duyulur çünkü geniş, güçlü, “sıçrayan” vb. yönleriyle mutlu insanların hareket ve jestlerine benzemektedir. Bir müzik melankolik ya da neşeli olarak değerlendirildiğinde müziğin kendisi canlı ve bilinçli bir varlık olarak bu nitelikleri taşıyamayacağından dolayı bu durum ancak ilgili ve algılanan özelliklerine atıfla gerçekleşebilir. Buna göre örneğin, “hızlı, atlayan tempolar, parlak ana tonaliteler, genel olarak yüksek ses seviyesi, sıçrayan, dörtünel giden temalar” müziği neşeli yapan unsurlar olurken, “yavaş, sürükleyici tempolar, koyu minör tonaliteler, bastırılmış, sessiz dinamikler, bocalayan, sarkan temalar” müziğin melankolik olarak duyulmasını sağlayan unsurlar olarak kabul edilir. Tıpkı melankolik bir insanın yavaş ve kararsız yürüyüşü, başı öne eğik sarkık beden imgesi ve titrek ve kısık sesli konuşması gibi melankolik müzik de genellikle yavaştır ve aşağıya doğru eğilimlidir. Benzer şekilde, Davies de müziğin zamansal olarak gelişen dinamik yapısı ile duyguyla ilişkili insan davranışının konfigürasyonları arasında bir benzerlik kurar. Buna göre dinleyiciler “müzikte hareketi yalnızca yüksekten alçağa veya hızlıdan yavaşla ilerleme olarak deneyimlemez, aynı zamanda, armoni, ifade tarzı, zamanlamadaki ince nüanslar, beklenen devamların gecikmesi veya yenilgisi vb. içinde çeşitli şekillerde üretilen gerilimlerin çok sarmallı artması ve azalması biçiminde deneyimler” (2006: 181). Davies, “bu hareketin amaçlı ve hedefe yönelik görünmesi bakımından insan davranışına benzediğini” düşünmektedir (2006: 182).

Alternatif bir yaklaşım ağırlıklı olarak Levinson (2006) ve Robinson (2005) tarafından temsil edilen ‘*persona*’ kuramı içerisinde geliştirilir. Persona, müzik içindeki bir kişi veya bir şeyi temsil eder ve Levinson, dinleyicinin zihninde bir kişiliğin hayali varlığının, müziği anlamlı bir şekilde duymak için gerekli olduğunu savunur. Dinleme eyleminde algılanacak ifade için müziği veya onun jestlerini üreten bir ‘fail’in olması gerekir. Bu durum, uzun müzik pasajlarını yalnızca ifade edici “görünüş” dizileri olarak değil, ortaya çıkan psikolojik durumları ifade ediyormuş gibi duymamıza izin verir. Müzikte bir kişiliği duymak, onun belirli hedeflere doğru arayışını veya çabalamasını (bir temanın parçalarının farklı bir karaktere sahip başka bir temaya dönüşme mücadelesi gibi), belirli şeyleri arzularken diğerlerini reddetmesini (bir dizi uyumun çözüme ulaşmaya çalışması ama daha sonra direnmeye çalıştığı yabancı bir anahtara dönüşmesi gibi), ya da geçmiş olayları nostalji ya da acıyla hatırlamasını (parlak bir temanın daha sonra güven verici ya da rahatsız edici bir etkiyle hatırlanması gibi) duymak anlamına gelir. Görünüşlerdeki duygu özellikleri çabalamaz, aramaz, arzulamaz veya hatırlamaz ama insanlar

bunu yapar. Levinson, müzikte bir kişilik ortaya koyarak, müziği bu kişiliğin içsel durumlarını ifade ediyormuş gibi duymamıza olanak tanır (Robinson 2011: 205). Bu gibi durumlarda işitsel bir görüntü oluşturabilir ve tam olarak kim veya ne olduğunu bilmediğimiz birinin veya bir şeyin ağladığını, güldüğünü veya müzikte bir şekilde kendini ifade ettiğini hayal edebiliriz.

Burada kısaca değinilmesi gereken bir diğer görüş ise müzik ile genel olarak duygusal yaşam arasındaki eşbiçimlilik nedeniyle müziğin duyguların ikonik bir sembolü olduğunu iddia eden Suzanne Langer'in (1942) görüşüdür. Langer, çalışmalarında müziği sembolik bir form olarak inceleyerek müzik eserlerine dair içgörüyü veya insanın soyut kalıplar arasındaki bağlantıları fark etme kapasitesini anlamayı amaçlar. Müzik her şeyden önce genel duygu biçimini, bu biçimi kopyalayıp onu sesin zamansal ortamına dönüştürerek sembolize eder. Buna göre müzik ne temsilidir ne de kendini ifade etmenin sonucudur. Daha ziyade duyguların “mantıksal ifadesidir” (1942: 176). Bu bakımdan ‘eğer müziğin bir anlamı varsa, bu semptomatik değil anlamsaldır’. Ona göre müzik, müziğin kendisinden bağımsız duygulara gönderme yaptığı veya temsil ettiği için değil, “müzikal yapıların mantıksal olarak insan deneyiminin belirli dinamik kalıplarına benzemesi” nedeniyle anlamsal bir sistem olarak kabul edilebilir. Bu nedenle müzik, bestecinin veya dinleyicinin bağımsız duygusal durumunun basit bir göstergesi değildir; daha ziyade anlamsal içeriğini somutlaştırır, “çünkü müziğin gerçekte yansıtabileceği şey yalnızca duygunun morfolojisidir, yani genel duygu biçimleri” (178). Kısacası müzik eserleri belirli insani duyguların ifadesi olmaktan çok, genel olarak insanın duygusal yaşamının ‘tonal benzerleri’ olarak değerlendirilebilir.

Bütün bu açıklamalar ister müzikal yapılar ile duygu morfolojisi arasında sembolik bir yakınlık biçiminde, ister müzikal bir failin varsayılan hayali varlığı biçiminde, isterse de tonal ifadeler ile bilişsel ve davranışsal yapılar arasında kurulan benzerlik biçiminde olsun, müzik ve duygulanım arasında belirli bir ilişkinin varlığını açık bir biçimde ortaya koyar. Bununla birlikte müzikal ifadelendirme ile duygular arasındaki ilişki hangi benzerlik biçimi (sembolik, kurgusal ya da semantik) üzerinden açıklanırsa açıklansın belirli bir temsil diskurunun söylemsel çerçevesini yeniden çiziyor görünmektedir. Müziğin temsil düzlemine bağlılığı özellikle vokal müzik söz konusu olduğunda geçerli bir argüman olarak değerlendirilebilir. Ancak on sekizinci yüzyılın ortalarından itibaren enstrümental (saf, mutlak) müziğin estetik alımlamasındaki yükseliş ve giderek müzik türleri arasında baskın bir form haline gelmesi durumu, temsil tartışmalarını oldukça karmaşıktır. Bu aralıkta müziğin kendisinden başka hiçbir şeyi ifade ya da temsil etmediğini savunan formalistlerden, herhangi bir şeyin ifadesi ya da temsili

olmayan bir müziğin hiçbir estetik değere sahip olamayacağını savunan düşünürlere kadar çeşitli konumlanmalar bulunduğu ifade edilebilir.

Bu açıklamalar doğrultusunda tekrar başa dönecek olursak müziğin melankolik olabileceği düşüncesi en iyi ihtimalle müziğin kendi biçimsel araçları ile melankolik bir duygulanımı temsil ya da sembolize edebileceğini belirtir. Bu yaklaşım aynı zamanda, melankolinin müziğin ifadelendirme kapasitesine sahip olduğu geniş insani duygusal spektrumdaki duygulardan yalnızca biri olarak görüldüğü ve tıpkı diğer duygular içinde geçerli olacağı gibi, onu yakalamanın ya da uyandırmanın bilinen ve herkesçe uygulanabilir bir formülü olduğu düşüncesini de ima eder. Bu noktada, bu çalışma ise çok daha radikal bir argümanın izini sürmeyi amaçlamaktadır. Bu argüman özetle ifade etmek gerekirse melankolinin müziğin olanaklı koşulu olduğu iddiasını taşır ve bakışı temsil düzleminden çıkararak daha ontolojik bir zemine kaydırır. İddianın sahibi M. Steinberg (2014) *Melancholy and Music* başlıklı ufuk açıcı makalesinde müziğin özünde melankolik bir araç olduğunu ileri sürer ve ona göre müziğin melankolisinin kaynağı, kendisini sözlü olarak formüle edememesidir:

“Hipotez melankolinin müziğin, yani tüm müziğin koşulu olduğudur. İddianın heyecanı ve tehlikesi bütünleştirmede yatmaktadır. Her ne kadar melankolinin bazı müziklerin koşulu olduğunu öne sürmek sorumlu ve aynı zamanda banal olsa da, melankoliyi tüm müziğin koşulu olarak anlayan bütünselleştirmeyi riske atmak istiyorum. Buluşsal bir örnek olarak -ve aynı zamanda içkin ve alakalı bir örnek olarak- Sigmund Freud'un sadece bazı rüyaların değil, tüm rüyaların arzuların doyurulması olarak işlev gördüğü yönündeki temel iddiasına başvuracağım” (2014: 289).

Freud'un tüm rüyaların arzuları yerine getirme işlevine yaptığı bütünselleştirici vurguyu müziğe taşıyan Steinberg, müziğin “kendi arzusuyla ilişkili olarak” melankolik olduğunu ileri sürer:

“Müzik kendi arzusu oranında melankoliktir, müzik konuşmak ve önemli bir şekilde konuşmak ister ve melankolisinin kaynağı da bu doyurulamayan istektir. Müzikal melankoli epistemik bir çıkmazdır, müzikal bilme arzusunun bir özelliğidir. Eğer melankoli müziğin koşulu ise, o zaman her dönemin, her yerin, her türün ve tarzın müziği bu mercekten değerlendirilebilir” (2014: 290).

Steinberg'in tarih ötesi tezi güçlü bir indirgemecilik vurgusu taşır. Çalışmasında bir bütün olarak Batı müziğini ele alır, ancak onun temel odağı on sekizinci yüzyılın sonlarından yirminci yüzyılın başlarına kadar (Mozart'tan Schoenberg'e kadar) olan dönemi kapsar. Burada yine önemli bir nokta modern müzik ile modern öncesi arasında kurgulanan ayırımıdır:

“Modern müziğin kendi melankoli durumunu tanıma ve dolayısıyla dünyayı tanıma sorununu eleştirel bir şekilde araştırma kapasitesine sahip olduğu anlaşılabilir. Bu durumda modern öncesi veya modern olmayan müziğin geriye dönük olarak melankoli durumuna hiç tabi olmadığı anlaşılabilir; farkında olmadan melankolik olmak, ya da kişisel farkındalığın yerleşmesinde erkenden modern olmak” (2014: 290).

Dolayısıyla Steinberg’in temel tezine göre “her müzik melankoliktir, ancak modern müzik kendi melankolisini bilir” (291). Bu türden genelleştirici bir tezi savunmak oldukça güçtür, ancak yine de Steinberg’in argümanında, odaklandığı dönem itibariyle, bu iki fenomen arasında yeni bir ilişki biçiminin kurulduğuna dair güçlü çıkarımlar yakalamak mümkündür. Bu durum aynı zamanda bu çalışmanın kapsamını tüm kültür tarihi ve müzik türleri lehine genişletmek yerine, daha gerçekçi ve makul çıkarımlar yakalayabileceği özgül bir tarihsel ve coğrafi bağlama yerleştirmeye olanak tanır. Burada, çalışma boyunca tahkik edilecek temel varsayım, Batılı modern benlik bilincinin gelişimine koşut olarak ilgili iki fenomenin ilişkisel doğasında önemli bir değişimi ima eden bazı gelişmelerin gündeme getirmiş olduğu ve bütünüyle temsil kuramı içerisinde açıklanması mümkün olmayan yeni bir ilişki biçiminin varlığıdır. Bu varsayımı güçlendirmek, yalnızca her iki kavramı da koşullandıkları tarihsel süreçlerin kendi paradigmatik bütünlükleri içerisinde anlamaya çalışan karşılaştırmalı bir tarihsel analizin tatbiki ile mümkün olabilir. Ancak ilgili literatürün hacmi düşünüldüğünde bu boyutta kapsamlı bir analizin bu çalışmanın amacının ve kapsamının çok ötesine ulaştığı belirtilmelidir. Dolayısıyla burada yapılması amaçlanan şey daha çok, Batı düşünce tarihinin paradigmatik evrimi ışığında melankoli ve müzik kavramlarının farklı dönemlerin bir dereceye kadar benzer olmayan dünya görüşleri üzerinden gelişen tanım, anlamlandırma ve kullanımları bağlamında ilişkilendirilme biçimlerinin yapısında meydana gelen kimi önemli değişimlerin açığa çıkabileceği bir sorgulama alanı geliştirmektir. Bu yapıldığında ancak modern olanda neyin yeni olduğu ve bu bağlamda yukarıda bahsedilen indirgemeci tezin neden bütünüyle reddedilemeyeceği daha iyi anlaşılabilir olacaktır.

Bar-Yoshafat (2021), Steinberg’in temel tezini tartıştığı çalışmasında, onun modern öncesi dönem müziği ile modern çağın müziği arasında çizdiği ayrımın, Batı tarihi boyunca müzik ve melankoli arasındaki değişen ilişkilere ışık tutabilecek önemli çıkarımlar taşıdığını, ancak bunu bütün dönemlerin ve kültürlerin müziği üzerine genişletmenin kaçınılmaz olarak hatalı sonuçlara yol açacağını vurgular. Ona göre, eğer müzik melankoli ile güçlü bir şekilde bağlantılıysa, bunu müziğin sözde 'konuşma' yetersizliğinden değil, daha ziyade onun zamanla özel bir ilişkiye sahip olmasından kaynaklandığını düşünmek daha makul bir açıklamadır (2021: 920). Dolayısıyla Steinberg’in genelleyici yaklaşımından ve Bar-Yoshafat’ın bu

yaklaşım üzerine gerçekleştirdiği refleksiyondan çıkarılabilecek iki olası sonuç vardır. Bunlardan ilki modern müziğin melankolik bilinci üzerinden kurulan müzikal öznellik fikri, ikincisi ise deneyimin giderek zamansallaşması bağlamında müzikal zaman anlayışında meydana gelen farklılaşma biçiminde anlaşılabilir. Her iki fikir de (öznellik ve zamansallaşma) giderek seküler bir düzlemde kurulan modern öz-bilincin estetik, politik ve kültürel söylemi içerisinde merkezi bir öneme sahiptir ve dolayısıyla müzik ve melankoli arasındaki ilişkinin modern dolayımının anlaşılması bakımından da kritiktir. Ancak bundan önce müzik ve melankolinin modern öncesi ilişkilendirilme biçimlerine kısaca bakmak faydalı olabilir.

Müzik ve Melankoli

Müzik ile melankoli arasındaki bağlantı her çağda biliniyor olmakla birlikte, Földényi'nin (2016: 168) ifade ettiği gibi bu bağlantıdaki en belirleyici nokta tarih boyunca bu ilişkinin taşıdığı dışsal karakterdir. Burada müzik özsel olarak melankolik bir karakter taşımaz, çoğunlukla melankoliye çare olarak ya da tam tersi melankoliyi ağırlaştıran bir şey olarak konumlandırılır. Grek düşüncesinin tıbbi çerçevesinde melankoli hem bir zihinsel patolojiyi hem de bir mizacı ima eder. Hipokrat ekolü tarafından geliştirilen bu yaklaşıma göre insan bedeninde temel olarak dört beden sıvısı (kan, balgam, sarı safra ve kara safra) bulunmaktadır ve bunlar birbirinden farklı olarak insanın yaratılışını ve karakterini belirlemektedirler. Evrenin kendisinden müteşekkil olduğu varsayılan dört elementten türeyen bu yaklaşıma göre evrendeki düzenin bir benzeri insan bedeninde de mevcuttur. Dolayısıyla ideal bir sağlık durumu bu dört beden sıvısının dengede olduğu bir durumu ifade eder. Bu beden sıvılarından birinin diğerlerine göre baskın olması o kişinin mizacını belirler. Bu bakımdan baskın beden sıvısı 'kara safra' (Lat. ātra bīlis, Grek. mélas+kholḗ) olan bireylerin melankoliye eğilimli olduğu varsayılır. Burada nihai hedef gerek fiziki gerekse terapötik yöntemlerle, evrende zaten var olduğu peşinen kabul edilen uyumun bedende de sağlanmasıdır. Dolayısıyla müziğin melankoliyle ilk temas noktasını bu bağlam oluşturur. Örneğin Platon Timaeus'ta sağlam bir kozmik düzenin altında yatan ve onu koruyan müzikal ilişkileri açıklar. Eski dünyanın kaosu müziğe aykırıdır. Sağlıklı olmak bedende müzikal bir uyuma işaret eder. Hastalık ise beden sıvıları dengesiz bir şekilde çalışan akortsuz bir müziğe benzer. Hasta olmak, müziksiz olmak ve özellikle akıl sağlığından yoksun olmak demektir, çünkü hasta olmak vücudun akordunun bozuk olmasıdır ve müzikal evren asla akortsuz olamaz (Alewine 2017: 21). Celsus, Rufus, Soranus, Bitinyalı Asklepiades ve Galen gibi antik hekimler melankolinin tedavisi için açıkça müzikal terapi uygulamalarından faydalanırlar. Hatta her zihinsel patolojiye karşılık gelen belirli bir müzikal mod bile tariflerler. Bunun yanında İshak bin İmran ve el-Kindî gibi Müslüman alimlerin çoğu bilhassa melankoli

için müziği önerir (Dols 2013: 102; Ullmann 2019: 57). Bunlardan el-Kindî bu yaklaşımı bir adım daha ileri taşıyarak müzik ve ethos arasındaki ilişkiyi geleneksel beden sınırları kuramına uygun olarak açıklamaya çalışır. Buna göre “lavtanın dört teli ve ritmik biçimleri, kapsamlı bir şekilde zodyak, dört unsur, dört sıvı, dört mevsim, ruhun melekeleri, kişilik özellikleri, renkler, kokular ve günün farklı zamanlarıyla ilişkilendirilir. Ayrıca bütün nota, melodi ve ritimlerin mizaçlara karşılık gelen bir değeri vardır” (Dols 2013: 219).

Rönesans dönemiyle birlikte müziğin terapötik işlevi bir bakıma onun sembolik-büyüsel işlevine bağlanır. Sembolün rasyonel düşüncenin ötesindeki bir alanla doğuştan gelen benzerliği nedeniyle ampirik bilgiyi öncelemesi müzikal retorik ilahi alana sızması için yeni bir kanal oluşturur. Erken Rönesans döneminde Ramos de Pareja'nın müzikal modların beden sınırları üzerindeki etkisi hakkındaki düşüncelerini ifade ettiği *Musica Practica*'sında (1482) dört temel tonu, dört mizaç ve onların gezegenleriyle ilişkilendirmesi, gezegenlerin hızlarına ve mesafelerine dayalı müzikal perdelere yapılan rasyonel ve astronomik atıflardan, aktif hayal gücünün sembolik mütakabiliyet alanına doğru önemli bir perspektif değişiminin izlerini taşır (Pareja 1482'den akt.: Voss 1998: 22). Daha sonra bir başka Rönesans alimi M. Ficino Platonik yaratılış mitini Hristiyan kozmolojisine dahil ederek bu perspektif kaymasının en özgül örneklerinden birini inşa eder. Buna göre özünde mükemmel armonilerle yaratılmış olan evrensel ruh, insan bedeni olarak cisimleştiğinde bozulmaya uğrar ve bir zamanlar sahip olduğu mükemmel armonileri hatırlamaya ihtiyaç duyar. Bu durumda insan ancak medyatif bir görüntünün işaret ettiği evrensel anlamlar arasında sempatik bir rezonans kurarak kendisini kozmosla ve ilahi akılla eşitleyebilir. Müzik ilahi alemin mükemmelliğini taklit edebilir, duylara ruhta bir anıyı, geri dönme özlemini, kaybolan bir birliği yeniden kurma özlemini uyandıracak görüntüler iletebilir (Voss 2019: 472). Bu bakımdan Ficino için müzik, melankoli gibi önemli bir ruhsal enerji kaybını işaret eden ebedi düşmüşlük durumundan kurtulmak için gerekli ruhsal restorasyonu sağlayan mistik-büyüsel bir aracı ima eder.

En azından Barok döneme kadar müzik ve melankoli arasında terapötik ve patojenik ilişkilendirmeler dışında bir ilişki biçimi tespit etmek güçtür. Başka bir deyişle müziğin doğru bir uygulama ile - Pico della Mirandola'nın doğru müzik, bilgiler tarafından bilinen diğer tüm koşullar uygulandığında doğal büyüde hiçbir şeyin Orpheus'un ilahilerinden daha etkili olamayacağını belirtmesinde – iyileştirici bir etkiye sahip olabileceği düşünülürken, tersi bir durumda – Platon'un Devlet'te kent muhafızları arasında histeriye yol açabileceği korkusu ile bazı müzikal modların yasaklanması talebinde ya da Odysseus'un Sirene'lerin müziğinin ölümcül etkisinden korunmak için mürettebatının kulaklarını balmumu ile tıkamalarını

emretmesinde – mevcut durumu ağırlaştırarak yıkıcı etkilere de sahip olabileceği düşünülmüştür. Buna karşılık, Földényi'nin de ifade ettiği gibi, Barok dönemden itibaren melankoli giderek müziğe nüfuz etmeye başlar (2016: 166). Bu dönem melankolinin bireysel bir patolojiden ziyade evrensel bir insanlık durumu olarak görülmeye başlandığı ve kendi arkeolojik zemini üzerinde bilgisini ve temsillerini ürettiği bir döneme karşılık gelir. Gerçekten de pek çok Avrupa kültür tarihçisi, on altıncı yüzyılın sonlarında ve on yedinci yüzyılın başlarında, insan doğasında bir tür değişimin gerçekleştiği konusunda önemli bir mutabakat içindedir. Bu değişim ağırlıklı 'psike' üzerinde gerçekleşir. Ehrenreich (2009: 165), on yedinci yüzyılda, Batı Avrupa'nın İngiltere'den başlayarak, bugünün terimleriyle depresyon salgınına benzetilebilecek bir illete kapıldığını beyan eder. Benzer şekilde Huizinga (1997: 31), Orta Çağın sona ermeye yüz tuttuğu sıralarda, hayatın koyu bir melankoliye gömüldüğünü belirtir. On yedinci yüzyıl büyük melankoli yazarlarından Burton (Burton 1621'den akt.: Gowland 2006: 77) “melankoli şimdilerde o kadar sık görülen bir hastalık ki sefil zamanlarımızda bunun makul olmadığını hisseden çok az kişi var” demektedir. Melankoli kültürel temsil alanında artan yaygınlığı nispetinde öznel bir deneyim alanından paylaşılan bir deneyim alanını imlemeye başladığında döneminin zaman ruhunun ve genel dünya görüşünün üzerinden okunabileceği bir kavramsal araca dönüşür.

Rönesans döneminin büyüsel ve okültist evreninden aydınlanma döneminin rasyonel ve mekanik nedensellik evrenine ve Kopernikçi devrimin ışığında yer merkezli bir evren tasarımı, güneş merkezli evren tasarımına geçiş ve bu bağlamda Tanrı'nın da merkezden uzaklaştırılması ve dünya işlerine olan ilgisinin sürdürülmesinin gittikçe olanaksızlaşması, Hristiyan eskatolojisine içkin kozmolojik, döngüsel zaman anlayışının, doğrusal ve ilerlemeci bir zaman anlayışı lehine gerilemesi ve mikro-kozmos ve makro-kozmos özdeşliğinin terk edilmeye başlanması on yedinci yüzyıl semptomatolojisinde melankolinin epidemik bir karakter kazanmasının başlıca belirtileri olarak okunabilir. Tanrının merkezden çıkması ve insanı kendi haline bırakması, sonlu bir varlık olduğunun bilincinde olan yegâne varlık olarak insan için ölümün kozmik niteliğini kaybetmesi ya da başka bir ifadeyle 'cennetin yitimi' ve bunun yarattığı dünyevi yalnızlık ve tecrit edilmişlik duygusu insan varoluşunun anlamını şüpheli kılar ve oldukça tekinsiz bir varoluş duygusu yayar. Böylelikle sonlu ve sınırlı bir varlık olmanın artan bilinci giderek öznel ve şiirsel bir söylem alanı üzerine inşa olan yeni bir melankoli anlayışı üretir. Burada ortaya çıkan şey, modernin spesifik “şiirsel” melankolik ruh halidir; bu modern melankolik ruh hali, özünde gelişmiş bir öz-farkındalıktır. Arikha'nın (2007: 54) ifadesiyle, üzüntü ve keder içeren tüm duygular bütün kültürler için ortak bir deneyim

alanını ima etse de melankoli Batılı benlik bilinci için özgül bir duygulanımı, genel bir varoluş algısını ifade eder. Karamsarlığın bu kadar çok felsefi, tıbbi ve sanatsal ilginin odak noktası olması kuvvetle muhtemel Batı kültürünün kendine özgü bir özelliğidir:

“Dünyanın her yerinde herkes üzüntünün nasıl bir his olduğunu bilir; ancak melankoli, üzüntüden daha karmaşıktır ve kültürel olarak üretilmiş bir manevi, metafizik ızdırabın tanınmasından ortaya çıkar. Çoğu zaman, belirli, rafine bir duyarlılığın bir sonucu gibi görünmektedir ve bununla birlikte zamanın geçişine dair keskin bir farkındalık ve yaşamı ve kırılabilirliğini takdir etmek için derin bir kapasite ile karakterize olur”.

Rönesans sonrası dönemin duygulanım haritasında melankoli, kişinin mizacını, kimliğini ve hatta kaderini tanımlamakla eş değer olan klinik bir teşhisin ötesinde, gittikçe seküler bir düzlem üzerinde kurulan dış dünyanın moral kalitesindeki noksanlığın tefekkürü üzerinden deneyimlenmeye başladığında, etkisi bireysel ‘psişe’den çevreye doğru yayılmaya başlar. Başka bir deyişle değersizleştirme dönüşlü olarak öznel alandan dış atmosfere doğru yayılır. Klibansky, Panofsky ve Saxl (2019: 217), Orta Çağ için düşünülmesi imkânsız olan böyle bir durumda melankoli yüklemine kişilerden aynı duygulanımı ortaya çıkaran nesnelere aktarılabilir hale geldiğini ve böylelikle melankolik mekânlardan, melankolik ışıktan, melankolik notalardan veya melankolik manzaralardan bahsedilebildiğini belirtir. Melankolinin Rönesans ve Barok dönemleri boyunca hem deneyim hem temsil alanında artan görünürlüğü ancak bu bağlam içerisinde anlaşılabilir. Bu temsil alanlarından biri hiç kuşkusuz müziktir ve bu yönüyle insanın uyumlanması gereken ve mükemmel harmoniyi ifade eden makrokozmostan, mekanik nedensellik evrenine geçişin izlerinin takip edilebileceği temel izleklerden birini oluşturur. Bar-Yoshafat’ın ifade ettiği gibi:

“Başlangıçta 'dünyevi' müziğin kozmosun göksel müziğiyle 'uyum içinde kalmasını' sağlamak için yaratılmış olan müzik yasaları artık müziğin ifade gücünü bastıramazdı. Çünkü insanlık durumunun çeşitli tonlarını ve karşıtlıklarını doğru bir şekilde resmetmek, karanlığa, cesarete ve uyumsuzluğa açık olmayı gerektiriyordu. Artık müziğin, metinler gerektirdiğinde uyum yasalarını ihlal etmesine izin veriliyordu. Buna uygun olarak bu çağda akort sistemlerinde de bir yenilenme görüldü. O zamana kadar çoğu akort sistemi Pisagor'un matematiksel hesaplamalarına dayanıyordu ve bu hesaplamaların zamanın yeni kromatik müziği için giderek uygun olmadığı ortaya çıktı. Bunların yerini daha uygun akustik ve harmonik sonuçlar sağlayan yeni yöntemler aldı. Yasaların ötesine geçmek, müziğin çok sayıda duygusal durumu (heyecan, keder, cesaret, korku ve daha fazlası) ifade etmesine olanak sağladı. Böylece antik, kavramsal güzellik, deneyimsel güzellikle değiştirildi” (2021: 927).

Mimesis ve retorik kuramına bağlılık Barok zihniyetin bir özelliğidir ve Barok müzik, içkin biçimsel ilkeleri bağlamında melankoliyi ifadelendirmeye, başka bir deyişle onu nesnelleştirmeye çalışır. Ancak Földényi’nin de ifade ettiği gibi “melankoli nesnel tanımlamaya

tolerans göstermez (belki de bu nedenle gerçek aracı müziktir), Barok dönemden bu yana, melankoli ile ilgili -kadersel bir ilişkiden ziyade dışsal ve “retorik” bir ilişkiye sahip olan-müzik besteleri belki de melankolinin bir konu olarak hiç öne çıkarılmadığı eserlere göre daha az melankoliktir (2016: 171) En azından Romantik döneme kadar mimesis ve retoriğe bağlılık diğer ifade biçimlerinde olduğu kadar müzikte de güzel sanatları birleştiren estetik bir ilke olarak görülmektedir. Joseph Haydn kompozisyon sürecini aşamalandırırken bunun tipik örneklerinden birisini sunar:

“[Klavyenin başına] oturdum ve ruh halimin üzgün ya da mutlu, ciddi ya da şakacı olmasına göre hayal kurmaya başladım. Bir fikir edindiğimde, tüm çabam onu sanatın kurallarına göre detaylandırmaya ve sürdürmeye (auszuführen und zu souteniren) yönelikti. Bu şekilde kendime yardımcı olmaya çalıştım” (Griesinger 1810’dan akt.: Bonds 2021: 709).

Bu örnek bestecinin ruh halinin ya da öznelliğinin bir başlangıç noktası olarak müzikal ifadeye sızdığını göstermektedir. Ancak burada müzikal fikrin kendisi, bu fikri “sanatın kurallarına göre” keşfetme ve ardından “derinleştirme ve sürdürme” şeklindeki sıkı çalışma pratiğinden çok daha az önemlidir. Müzikte melankoliye tematik bir yaklaşım olarak Handel’in 1740 yılında yazmış olduğu *L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato* adlı oratoryo örnek verilebilir. Eserin librettosu, on yedinci yüzyılın en melankolik şairi olan John Milton (1608-1674) tarafından yazılan *L’Allegro ve il Penseroso* adlı iki eşlik şiirine dayanmaktadır. Reinhart’ın (2020: 7) belirttiği gibi trajik “do majör tonuyla başlayan melodi, zincirlerden kurtulmaya çalışan ya da azap dolu bir sürgünde dolaşıyormuş gibi görünen birçok rastlantı ve kromatik arasında kıvrılıp döner”. Bunun yanında keder duygusunu iletmek için alçak perdeler, küçük aralıklar ve alçalan retorik jestler kullanılır. Ancak burada temel vurgu yine metin üzerinde yoğunlaşır. Müzik her şeyden önce metnin duygusunu ve anlamını yükseltmek ve daha belirgin kılmak için ona eşlik eder. Her ne kadar Barok dönem içerisinde değerlendirilemese de bir geçiş dönemi figürü olarak Beethoven’ın 1801 yılında bestelediği Opus 18 no 6 yaylı dörtlüsünün *La Malinconia* başlıklı son bölümü güçlü bir nesnelleştirme kapasitesini gözler önüne sermektedir. *La Malinconia*, birbirini izleyen altı yavaş ve hızlı bölümden oluşur, “son derece coşkulu, hatta çılgınca olanlarla art arda birbirini izleyen derin melankolik bölümler” (Frosch 1987: 315). Buna karşılık Frosch’un (316) ifade ettiği gibi bu eser içerisinde kurgulanan istemli hareketi Beethoven’ın öznel deneyiminin bir tezahürü olarak görmektense, onun manik-depresyon hakkında o sıradaki mevcut görüşler hakkındaki bilgisi bağlamında yaratıcılığını şekillendiren imgelemenin bir parçası olarak görmek daha olasıdır. Müziği öznelğin dolaysız bir tezahürü olarak görmek oldukça Romantik bir kavramdır ve gelişkin bir benlik algısı ve

bundan türeyen bir zamansallık anlayışı gerektirir. Dolayısıyla Romantik dönem öncesi bestecileri için bu tür bir kişisellikten bahsetmek her zaman olanaklı görünmemektedir. Harman, Milner ve Mellers'in (1988: 659) ifade ettiği gibi Bach veya Handel'in bir şarkısı dramatiktir ama asla öznel değildir. Buna karşılık Beethoven'ın konumu ise oldukça aradadır. Onda güçlü bir nesnelleştirme kapasitesinin yanında öznel bir eğilim de bulunmaktadır. Dahlhaus "özneliğin müzikal ifade ile her zaman veya zorunlu olarak ima edilmese de Beethoven'ın müziğinin bir özelliği olarak daha da belirgin" olduğunu belirtir (Dahlhaus 1987'den Akt. Steinberg 2004: 62). Beethoven'ın önemi, başka birçok niteliğinin yanı sıra, eserlerinde zamansallıkla kurulan yeni bir ilişki biçimini ima etmesinden ve çağdaş zaman ve tarih anlayışlarındaki radikal ve daha geniş bir değişimi yansıtmışından ileri gelir. Beethoven, özellikle "kahramanlık" evresinin senfonik eserlerinde, şimdiki zamandan geleceğe doğru ilerleyerek dramanın teleolojik hamlesini taklit eder. Bilhassa orta dönem eserlerinin müzikal zamana yönelik devrim niteliğinde yeni bir yaklaşımı, kahramanca, ileriye dönük bir çabayı ve geleceğe doyumsuz bir yönelimi somutlaştırdığı, müzik tarihinin en kalıcı gerçeklerinden biri olarak kabul edilir. Bu esasında aydınlanmacı ideallerin önerdiği zaman kurgusuyla paraleldir, çünkü Harman ve arkadaşlarının (1988: 659) belirttiği gibi kendisinin seleflerinden daha az olmamakla birlikte hala medeniyete, değişimin gerekli ve mümkün olduğuna ve geleceğin yaşamaya değer olduğuna dair beslediği bir inanç vardır.

Deneyimin Zamansallaşması ve Müzikte Melankolik Öznellik

Romantik dönemle birlikte melankoli temsil düzleminde müziğin bir konusu olmaktan çok giderek ona nüfuz etmeye başlar. Bu durum esasında zaman deneyimindeki önemli bir kırılmanın belirtisi olarak okunabilir. Bu zamansal kırılma zamanın Tanrıya ait olduğu ve 'geçmiş'in 'şimdi'yi ve 'geleceği' belirli bir bütünlük içinde kurduğu Orta Çağ'ın döngüsel zaman deneyiminden, 'şimdi'nin, 'geçmiş'in kaybı ile 'gelecek'in yokluğu arasında asılı kaldığı modern zaman deneyimine geçişi ima eder. Radikal ve yıkıcı sosyal değişimlerin hızlandığı ve eski dini inançların ve sabit referans noktalarının gerilemeye başladığı böyle bir düşünsel konjonktürde, deneyim dünyasındaki hiçbir şeyin kalıcı olmadığına dair artan bir farkındalık gelişmektedir. G. J. Whitrow'a (Whitrow 1988'den Akt. Taylor 2016: 6) göre on dokuzuncu yüzyılda zamansal ardıllık fikri insan yaşamında ve düşüncesinde her zamankinden daha büyük bir önem kazanmaya başlar ve bu yüzyılın ortalarından beri Batı Avrupa, deneyimin giderek artan bir zamansallaşması olarak adlandırılabilir bir şeye tanık olmaktadır. Zamanın zamansallaşması ya da öznelleşmesi modern öz-bilinç için güçlü bir benlik paradoksu içerir. Varlığımızın sonlu olduğunun ve tamamen özerk olmadığına dair artan bilinci ile sonsuz olarak

değerlendirilen doğal ya da nesnel zaman algısı arasında giderek büyüyen boşluk, Kant sonrası felsefede öznenin algılama olanağının a priori koşulu olan benliğin sorunsallaştırılmasının dolaylı sonuçlarından biri olarak görülebilir. Taylor'ın (2016: 8) ifade ettiği gibi bu dönemde zamana atfedilen tarihsel önemin artışı, diğer iki kültürel olgununkiyle hayati bir şekilde bağlantılıdır. Bunlardan ilki on dokuzuncu yüzyıl felsefesinde, sanatında ve kültüründe öznelliğin rolü ve modern düşünce ve toplumda benliğin önemi, ikincisi ise enstrümantal müziğin, var olan en yüksek sanat türü olduğu gibi, ciddi estetik iddialara sahip bir sanat formu olarak kurulmasıdır. Zaman, öznel bilinç açısından oldukça önemli bir kavramdır ve müzik, diğer sanatlara oranla zamanla en yoğun ilişki içinde olan sanat formunu ifade eder. Tüm sanat biçimleri anlaşılacak için zamana ihtiyaç duyar, ancak müzik açıkça soyut doğası, temelde görsel veya uzamsal bir boyuta ihtiyaç duymaması ve dolayısıyla belirsiz ontolojik statüsü nedeniyle zamansal boyuta diğer sanatlardan daha fazla odaklanılmasına olanak tanıyan bir özgüllüğe sahiptir. Müzik, çeşitli tema oyunları ve yinelenen olay örgüleri ile insanın dünyayla olan zamansal ilişkisini, modern bellek ve öznellik anlayışları için geniş kapsamlı çıkarımlarla, çeşitli şekillerde stilize etme yeteneğine sahiptir ve bu yeteneği itibarıyla insanın zaman deneyimini harekete geçirme konusunda ayrıcalıklı bir konuma sahip olarak görülmüştür. Aynı zamanda, zamansal oluşumun canlı akışını modelleme ve yok olurken bile devam eden bir süre önerme yeteneği, filozoflar tarafından öznel zamanın nasıl oluşturulabileceğinin paha biçilmez bir örneği olarak kullanılır. Örneğin Schlegel benliğin zamansal, maddi olmayan doğasının, sürekli geçişin ortasında kalıcılığı önerme yeteneği bakımından müziğe derinden benzediğini belirtir. Benzer şekilde Novalis, müziğin yalnızca mükemmel zamansal sanat olmakla kalmayıp, tam da bu zamansal doğa aracılığıyla öz-bilincin en uygun ifadesi olarak görüldüğü sonucuna varır. (Taylor, 2016: 78) Dolayısıyla on dokuzuncu yüzyılda pek çok filozof için müzik hem zamanın doğasını anlamak hem de zaman bağlamı benlik paradoksuna çözüm üretmek için güçlü bir model sağlar.

Diğer taraftan özü itibarıyla en zamansal sanat olarak müzik kendi formel evriminde modern öncesi dönemden modern zamansallığa geçişin okunaklı bir şemasını sunar. Karol Berger, *'Bach's Cycle, Mozart's Arrow'* adlı kitabında (2007), modern öncesi ve modern zaman algıları arasındaki ayrımı ve bunların müzikle ilişkisini tartışır. Berger, kitabının başında, on sekizinci yüzyılın sonlarında tanımladığı müzikal modernitenin kökenlerinin, zaman anlayışının yapısal dönüşümleriyle sıkı sıkıya bağlantılı olduğunu öne sürer. Buna göre Aydınlanma'nın doğrusal yönelimli ("*Mozart's arrow*") konumları, eski döngüsel ("*Bach's*

cycles”) zaman kavramlarının yerini alırken, bir zaman aracı olarak müzik, bu kültürel değişimi benzer şekillerde yansıtmaktadır:

“On sekizinci yüzyılın sonlarında Avrupa sanat müziği, zamanın geçmişten geleceğe akışını ciddiye almaya başladı. O zamana kadar müzik yalnızca “zaman içindeydi”; olayların bir şekilde ardışık olarak düzenlenmesi gerekiyordu, ancak geçmiş ile gelecek, “önce” ve “sonra” arasındaki ayrımın müziğin deneyimlenme ve anlaşılma biçimi açısından pek önemi yoktu. Bu noktadan itibaren müzik, temel konusuna doğrusal zaman deneyimini, zamanın okunu ekledi. Olayların zamansal sıralaması anlaşılmadıkça müzik artık anlayışla deneyimlenemezdi” (2007: 9).

Berger’e göre on sekizinci yüzyılın başları ile sonları arasında- Bach ile Mozart arasında – müzik biçimi öncelikle zamansal hale gelir ve bu dönemle birlikte müzisyenlerin ve dinleyicilerin dikkati giderek olayların zamansal düzenine doğru kaymaya başlar. Buna göre Haydn’ın, Mozart’ın ya da Beethoven’ın bir sonatında (yaylı çalgılar dördlüsü, senfoni ya da konçertosunda) olayların dizilişi ve ortaya çıktıkları zamansal sıra önemlidir: onu kurcalamak, eserin anlamını büyük ölçüde değiştirir veya yok eder. Buna karşılık bundan sadece yarım yüzyıl önce yazılan müzik için olayların zamansal düzeninin önceliğine ilişkin bu varsayım geçerli değildir. Bir Bach füğünü anlayarak dinlerken, parçanın ne kadar süreceği, başlangıçtan bu yana neler olduğu ve bölüm sona ermeden önce neyin gelmesi gerektiği haleflerinin eserlerindeki kadar belirgin değildir. Berger’e göre müzikal zamanın şeklindeki bu değişim yalnızca müziğin içsel bir gelişimi olmaktan ziyade, modernitenin başlangıcıyla birlikte eğitilmiş Avrupalıların zamanı kavramaya başlama biçimindeki daha büyük bir dönüşümün parçası olarak okunabilir. Tıpkı tarihsel zamana ilişkin deneyim ve imajlarının döngüselden doğrusala kayması gibi, besteciler ağırlıklı olarak döngüsel zaman modelini bırakıp doğrusal zaman modelini tercih etmeye başlarlar. Bu erken dönem modern müzikte teleolojik bir hareket olmadığı anlamına gelmez, daha ziyade bu müzikte tarihsel-üslup bilinci mevcut olsa da geçmiş katmanlar şimdiki katmanlarla iç içe geçmiştir. Bu bağlamda, modern öncesi müzik, zamanının hareketsiz toplumsal tabakalaşmasına ve katı ahlaki kısıtlamalarına benzer şekilde statik bir estetik zamansallık yansıtır.

Burada tekrar bölümün başına dönüp Földényi’nin argümanına odaklanabiliriz. Eğer modern müzikle birlikte melankoli müziğin bir konusu olmaktan çıkıp ona nüfuz etmeye başladıysa bu tam da belirtilen zamansal kırılmanın eşiğinde gerçekleşmiş olabilir. Çünkü Berger’in de ifade ettiği gibi, müzik, doğrusal zamanı temsil etme konusundaki “klasik” yeteneğini kazanır kazanmaz, zamansızlık anlarını keşfederek onu “romantik olarak” baltalamaya ve sorgulamaya başlar (2007: 340). Burada işlerlikte olan ironi müziğin yeni zamansallığı kucaklamak için ileriye doğru yaptığı her hamlede arkasında bıraktığı boşluğun

büyümesi ve yeniden açığa çıkmak için fırsat kollaması ve bilince baskı uygulamasıdır. Bar-Yoshafat'ın belirttiği gibi, müzik, deyim yerindeyse, “sözel suskunluğunun” değil, nihai sessizliğinin -bir parça bittikten sonra kalan sessiz boşluğun- onun “ölümünü” işaret eden bir sessizliğin yasını tutar:

“Aslında işin özü budur: Müzik ancak teleolojik bir zamansallık duygusu, doğrusal bir yörünge, doruğa doğru güçlü bir ilerleme ve belirgin bir kapanış geliştirdikten sonra, ancak o zaman geriye dönüp kendine bakabilir, dinleyebilir, algılayabilir ve kendi melankolik özlemine ifade edebilir. Melankolik müzik hüznün içinde yaşar; modern melankolik müzik ise Paul Klee'nin Walter Benjamin'in betimlediği biçimiyle, geriye bakarken ileriye doğru itilen Angelus Novus'una benziyor. Modern melankolik müzik doğrusaldır ve dolayısıyla yas tutulacak bir geçmişi vardır” (2021: 926).

Berger bu melankolik bilincin Beethoven'ın kahramanca arayışının ve zamansal teleolojisinin yanında ve ona ters yönde işleyen zamansal soyutlaması bağlamında pek bahsedilmeyen ikinci bir yönünü oluşturduğunu vurgular. Aslında, kahramanca çaba ve mücadelenin bir kısmı, tıpkı anlamsız hayallerin teleolojik dürtüyü kesintiye uğratma eğiliminde olması gibi, onun hayalperest yanını susturmak ve bastırmak için tasarlanmış gibi görünür. “Modern çağın başlangıcında kahraman Beethoven, hayalperest Beethoven ile yan yana durmaktadır” (2007: 340). Buna karşılık müzikte öznel bilincin yoğunlaşmasını ifade eden hatırlama edimi ve retrospektif ağırlıkla Beethoven sonrası romantik kuşak için geçerli bir zaman algısını ifade eder. Oldukça basite indirgeyerek ifade etmek gerekirse, Mozart öncesini döngüsel, klasik dönemi ise doğrusal bir zaman anlayışına eşitleyen perspektifin romantik dönem için dönüşlü ya da retrospektif bir zaman algısı önermesi oldukça anlaşılabilir. Mozart'ın *'Magical Flute'*nde doruğa ulaşan aydınlanmacı özgüvenin, Devrim'in demokratik hedeflerine ulaşamaması nedeniyle ne ölçüde zayıfladığı müzikte belleğe yönelen referansların bolluğundan takip edilebilir. Bowie (2007: 99), Romantiklerin keşfetmeye başladıklarını çağrıştıran müzik türünün- Schubert, Schumann, Wagner, Brahms, Bruckner ve Mahler'in müziği- fikirlerinin çoktan karanlığa gömülmeye başladığı bir dönemde, modernitenin en zorlu duygusal ve diğer sorunlarından bazılarıyla yüzleşme cesaretini gösterdiğini belirtir. Bu bakımdan romantik dönem bestecileri için bir kayıp ve nostalji duygusu ile birleşen melankoli tematik olarak dramatize edilen ya da nesnelleştirilen bir konu olmaktan çok, stilize edilmiş bir öznelliğin esinlediği şiirsel bir atmosfer birliğini ima eder. Bu kuşağın ilk temsilcilerinden olan Franz Schubert'in müziğinde bellek metaforunun baskınlığı bu bilinç değişiminin en açık örneklerinden biridir. Frisch'in (2000: 19) ifade ettiği gibi, Beethoven'ın müziğinde şimdiden geleceğe yönelen teleolojik hareket içinde, “hatırlamak için duraksamak söz konusu değilken”, Schubert, bugünü, geçmişi hatırlamak veya düşünmek için bir bahane olarak görür.

Beethoven'dan farklı olarak Schubert'in müziğinde en güçlü izlenim, şimdiden geleceğe baskı yapan hedef bilinciyle değil, sonraki olaylardan daha önceki olaylara dönen hatırlama tarafından yapılır. Müzik, muzaffer bir geleceği elde etmenin bir aracı olmaktan çok, sanki öznel bir bilince sahipmiş gibi öz-düşünsel bir etkinliği ifade eder. Bu bakımdan Frisch, Schubert'in müziğinin “zamanında kökten yeni olan ve psikolojik gelişmişliği açısından bugün hala dikkate değer olan, hafızaya dayalı bir müzik dinleme modelini” desteklediğini savunur. Diğer taraftan Taylor (2016: 130), bellek, anımsama, sayıklama, kadercilik, döngüsellik ya da teleolojik olmayan lirizm ve duyusal şimdi üzerinde kalma gibi niteliklerin Schubert müziğinin en karakteristik özelliklerinden bazılarını oluşturduğunu belirtir ve onun *La Minör (D. 804)* ve *Sol Majör (D. 887) Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* ile *Si Bemol Piyano Sonatını (D. 960)* bu bağlamda inceler. Benzer biçimde Berger (2007: 350) Schubert'in *Winterreise* adlı eserini uygarlığımızın varoluşsal yabancılaşma ve izolasyonunun en büyük şiiri olarak tanımlar. *Winterreise* zamanı ne döngüsel ne de doğrusaldır. Daha ziyade, kışın bir nehir ya da gözyaşları gibi yavaş yavaş donan zamandır.

Schubert'in müziğindeki psikolojik derinlik ardıllarınca paylaşılan bir müzikal dilin semantik ve gramatik temelini oluşturur. Steinberg'in Butler'den yaptığı alıntıda belirttiği gibi “melankolik tarafından ilan edilemeyen şey, yine de melankolik konuşmayı yönlendiren şeydir. Konuşulabilenin alanını düzenleyen bir konuşulamazlık” (2014: 288). Hatırlama, geçmişe bakış, çağrışım ve nostalji gibi modern öz-bilincin en derin kaygıları ifade için en uygun ortamı enstrümental müziğin soyut doğasında bulur. Polonyalı müzisyen F. Chopin bu ortak ruh halini paylaşan müzisyenlerden bir diğeridir. Onun müziğini anlamaya yönelik tüm yorumcular bu kavram seti çerçevesinde gelişen bir kelime dağarcığını paylaşır. Bunlardan özellikle rüya metaforu en belirgin romantik motiflerden biri olarak onun müzikal imgelemenin bütünlüğü unsuru oluşturur. Rüya zaman ve mekânın fiziksel kısıtlamalarına tabi olmayan imgesel bir evren ve aşkın tecrübelerin duyusal kusurlarla sınırlanmadığı metafizik bir ortam sunar. Bu bakımdan romantik sanat teorisi için görüşler dünyasının ötesinde mutlak olanın sırrına erişebilmenin aşkın ve ayrıcalıklı konumunu oluştururlar. Müzik, diğer sanatlar içinde daha soyut ve metaforik bir dile sahip olması bakımından bu sınır durumuna ulaşabilmenin ve belirli bir iç görü kazanabilmenin en olanaklı yolunu oluşturur. Chopin'in müziğinde rüya görme ve bellek kullanımı parçalanmış düşünce ve imgelerle karakterize edilen bir kompozisyon tekniğinin gelişimi ile görünürlük kazanır. Chopin, oldukça nüanslı bir virtüözite düzeyinde, sesin sönümlenmesi ve bulanıklaşmasını sağlayan, yumuşak tonlar, pedal noktaları, dron kullanımı, akor dışı tonlar, rubato ve pedal kullanımı ile rüya ve hatırlama pratiğini etkili bir

biçimde uyandırmaktadır (Goldberg 2017: 42). Noktürn gibi türlerde bulunan bulanıklaştırma ve solma jestleri veya müzikal fikirlerin parçalanması ve çarpıtılması gibi kompozisyon araçlarının belirli kategorileri rüya benzeri bir manzaranın işitsel deneyimini oluşturur. *F-Minör Nocturne, Op. 55, No. 1*, bu tür bir yaklaşmanın ortaya çıktığı eserlerden biridir. Açılış bölümü bir cenaze marşının tüm belirgin işaretlerini taşır, ancak Chopin'in yürüyüş boyunca sürdürdüğü yumuşak tonlar, dinleyicinin bunu kamusal bir acıdan ziyade özel bir ifade olarak deneyimlemesine olanak tanır (Goldberg 2017: 54). Bunun yanında birbirine benzemeyen konuların ve fikirlerin beklenmedik şekilde yan yana gelmesi, öngörülemeyen armonik değişimler, tema ve dokulardaki beklenmedik kesintiler ve müzikal fikirlerin sık sık sönümlenmesi romantik temsilde bulunan rüya sekanslarının müzikal karşılıklarını oluşturur.

Benzer bir yabancılaşma durumu Robert Schumann'ın müziğinden de işitilebilir. Schumann'ın kendisi de depresyondan muzdariptir ve karısı Clara ile tuttıkları ortak günlüklerinde yaşadığı melankoli nöbetleri sıklıkla rapor edilmektedir. Romantik sanatçı imgesinde bulunan en güçlü vurgulardan biri sanatçının eserini kişiliğinin dolaysız bir tezahürü olarak görmektir ve Schumann örneğinde onun müzikal öznelik anlatısını melankolik kişiliğinden ayırmak oldukça güçtür. Schumann'ın yapıtlarındaki en temel unsurlardan biri kompozisyon gelişiminde ruh hali ve atmosferin ani ve beklenmedik değişimdir. Çok sonraları post-modern sanatın temel estetik eğilimlerini ifade eden parçalılık, kolaj ve metinlerarasılık gibi özellikler Schumann'ın kompozisyon tekniğinin spesifik yönlerini oluşturur. Görünüşte özgürce ilişkilendirilen parçalarla Schumann, süreksizlik ve karşıtlık kullanımıyla müzikal açıdan nispeten yeni ve kafa karıştırıcı bir dil geliştirir. Standart formüllerden oluşan kompozisyon prosedürünün yanında, alıntı veya taklit yoluyla kompozisyona dahil edilen müzikal materyaller, formlar ve ifadeler Schumann'ın eserlerini harmonik bir bütünlüğü ifade eden klasik eserlerin zarafetinden yoksun bırakır. Buna karşılık bu bütünlük kaybı ve teleolojik olay örgüsünün inkârı mutlaka bir noksanlık olarak değerlendirilemez. Burada daha derin bir refleksiyon üzerinden gelişen oldukça modern – hatta post-modern – bir parçalılık estetiği vardır. Perrey'in (2007: 54) ifade ettiği gibi, düzensiz bir benliğe sahip bir fantazist olarak görülen Schumann, yaratıcılık anlarında izole edilmiş insan benliğinin birçok biçimini ve yüzünü keşfetmeyi başarır. Birleşik bir otoriter-yazar kimliğinden kaçmak için benliği çoğalır, parçalanır, hareketli ve akışkan hale gelir. Burada yaratıcı süreç müziğin diğer sanatlarda bulunmayan özgül doğası bağlamında 'ruhun dili' olarak kavramsallaştırılan romantik alımlaması içinde gelişir. Schumann için müzik bilinçsiz bir düşünme eylemi içinde bilinçli bir dil keşfetme sürecidir. Bu haliyle müzik temsil alanının dışında olan bilinçdışının karanlık

doğasını deneyim alanına taşıyabilir ve hatta bilincin doğasını taklit edebilir. Dolayısıyla Schumann'ın müziğindeki en değerli yönlerden biri, Freud öncesi bir dönemde modern bilincin biçimlenişine dair derin bir iç görüyü içerisinde barındırmasıdır. Bu bakımdan Bar-Yoshafat (2021: 932) Schumann'ın ünlü Piyano Beşlisi'nin ikinci bölümü olan Op. 44 (1842) *In Modo d'una Marcia (Un poco largamente)* başlıklı çalışmasını Freudyen bir bakış açısından 'kayıp'la mücadelenin yarattığı psişik sürecin müzikal bir izdüşümü olarak okumanın yolunu gösterir. Buna göre yavaş bir hareketle açılan eser ilerledikçe basit biçimini gölgede bırakan, dikkate değer bir şimdiki ve geçmiş zaman, nostaljik bir acı, inkâr ve uzlaşma duygusu içeren benzersiz bir anlatıyı yavaş yavaş ortaya çıkarır. Bu durum Freudyen şemada bastırılmış (represyon) olanın yeniden bilinç düzeyine çıkmasını çağrıştırır. Minör tonikte noktalı ritimler, kısa, tereddütlü dinlenmeler ve çatışan uyumsuzluklar içeren ilk tema, şimdiki zaman deneyimini çağrıştırırken, tonik akoruna sıkı sıkıya bağlı olan ikinci tema basit, kucaklayıcı bir melodik hareket, rüya benzeri puslu bir doku ve yumuşak iç çekme motifleri ile geçmiş zaman deneyimini çağrıştırmaktadır. Daha sonra ilk tema tekrarlanarak üçüncü bir temaya yol açar. Subdominant minör tonla yazılan bu fırtınalı temada antropomorfik müzikal özne olarak piyano başrolü üstlenir ve üzüntünün sebebini, başarısızlığa mahkûm trajik bir savaşı ortadan kaldırmaya yönelik bastırılmış arzuyu temsil ederek gerçekliğin güçlü bir inkarını öne çıkarır. Hemen ardından, ilk temanın hüznünlü bir sentezi ile son temanın heyecanlı eşliğinde, üzüntü ve öfkenin birleşimiyle dönüşüme uğrayan açılış teması yeniden ortaya çıkar. Burada ise yeni ortaya çıkan gerçeklikle uzlaşmanın kaçınılmazlığı söz konusudur. Dolayısıyla burada kaybedilen bir şeye ya da kişiye verilen öznel reaksiyon, bu durumun psişede yarattığı tahribat ve restorasyon aşama aşama geliştirilip müzikal olarak ifadelendirilir. Böylelikle Schumann bize henüz kapsamlı bir yas analizine sahip olmadığımız bir dönemde melankoli durumunun derinlemesine deneyimlenebileceği son derece hassas bir zamansallık deneyimi sunar.

SONUÇ

Lev Tolstoy'un Anna Karenina'sı şu ifade ile başlar: "Bütün mutluluklar birbirine benzer, ancak her mutsuzluğun kendine özgü bir hikayesi vardır". Melankoliyi geniş bir insanı duygulanımlar spektrumundaki duygulardan yalnızca biri olarak değerlendirmek ya da psikiyatrik tanı sınıflandırmalarında onu mutlaka düzeltilmesi gereken psikotik bir bozukluk olarak görmek onun çok boyutlu ve karmaşık doğasındaki nüansları anlamayı olanaksızlaştırmaktadır. Melankoli özellikle Rönesans döneminden beri bu dünyada bulunmanın ya da başka bir deyişle bu dünyaya atılmış olmanın anlamları üzerinden gelişen derin bir refleksiyonun gündeme getirdiği özsel bir insanlık durumudur. Bu bakımdan aynı dönemlerden itibaren tüm beşeri

dışavurum alanlarında (edebi, felsefi, figüratif vs.) giderek yaygınlık kazanan görünürlüğünün temelinde dünyayı ve bu dünya içinde insanın konumunu anlamlandırmadaki paradigmatik değişimin önemi yadsınamaz. Teolojik, döngüsel ve büyüsel bir evren tasarımı mekanik teleolojik ve rasyonel nedensellik evrenine geçiş ve insanın onu merkeze konumlandıran anlatıların çöküşüyle kazandığı yeni özgürlük ve bireysellik niteliklerinin ezici baskısı altında baştan yenilgiye uğramış yeni bir anlatı inşa etme çabası, tüm temsil alanlarına nüfuz eden baskın duygunun karakterini büyük ölçüde belirlemiş olmaktadır. Melankoli bu bağlamda değerlendirildiğinde bireysel nevrastenik bir deneyimin ötesinde makro düzeyde toplumsal bir uyumsuzluk ve yabancılaşma durumunu ifade eder. Dolayısıyla modernite ile birlikte artık yalnızca psikoloji biliminin kavramsal aparatları ile açıklanabilir bir olgu olmaktan çıkarak sosyoloji alanının kadrajına da girmektedir. Bu bakımdan sosyoloji disiplininin kurucu figürleri arasında, gerek Marx'ın 'yabancılaşma' kavramında, gerek Durkheim'in 'anomi' kavramında, gerekse Weber'in 'büyü bozumu' temalarının da ortak bir 'topos' ya da alt metin unsuru olarak görünürlük kazanır.

Çalışmanın başından beri sıklıkla tekrarlandığı biçimiyle 515orld515yen, otonom özne fikrine dayanan modern öznellik fikri ve benlik bilinci kişinin dünyayla ilişkisini kadersel bir ilişki bağlamından çıkararak tedricen daha seküler bir düzlem üzerinden kurmaktadır. Bağlayıcı aşkın tümellerin yokluğunda bu durum, modern özne için bir tür özgürleşim fikrini ima etmesinin yanında, kendisine eylemlerinin moral kalitesinin dayandırılacağı yeni bir meşruiyet zeminini bulmanın ahlaki sorumluluğunu yükler. Kuşkusuz bu ağır bir yükür ve burada dünyayı yeniden anlamlandırmanın ya da yaygın kullanılan biçimiyle 'büyüsü bozulan dünyayı yeniden büyülemenin' en etkin yollarından biri olarak sanat yeni bir değer kazanır. Modern öznellik fikrinin yücelttiği estetik kuram içerisinde öznel bir edim olarak sanat pratiği bu bakımdan, insan eylemlerinin doğasının anlaşılması ve açıklanması noktasında yeni bir hermeneutik alan açar. Müzik, diğer tüm sanat dallarına nazaran sahip olduğu soyut doğası ve zamanla kurduğu özel ilişki bağlamında bu yeniden değerlemenin en çarpıcı örneklerinden birisini oluşturur. On sekizinci yüzyılın ortalarından itibaren Batı Avrupa'da genelde müziğin özelde ise enstrümantal müziğin estetik alımlanmasında ki yükseliş, yukarıda bahsedilen ve bir paradigma değişimini ima eden tarihsel kırılma süreci ile bir eşzamanlılık gösterir. Temsile en dirençli sanat dallarından biri olarak enstrümantal müzik basitçe ifade edilemez olanı ifadelendirme iddiası ile giderek karmaşıklaşan ve parçalanan insan bilinci için uygun bir ifade tarzı olarak ön plana çıkar. Bu yaklaşım en uç noktasına romantik dönem Alman felsefecileri (Tieck, Wackenroder, Schlegel, Novalis) arasında dillendirilen 'felsefenin müziğe öykünmesi

gerektiği' iddiasında ulaşır. Bu aks esasında melankoli ile müziğin kesişme noktalarından biridir. Bu bağlamda sahip olduğu soyut anlatım araçları ile insan bilincinin en dolaysız tezahürü olarak değerlendirilen enstrümantal müziğin yalnızca bilincin ulaşılabilir alanlarıyla sınırlı kalmayarak onun karanlık doğasını dışavurma yeteneğine sahip olduğu da ifade edilir.

Diğer bir kesişme noktası ise dönüşen zaman paradigması ile ilgilidir. Orta Çağın her şeyi belirli bir bütünlük içinde kuran döngüsel zaman kavrayışına karşın, Aydınlanma dönemi ve sonrasında önerdiği zamansal ardıllık fikrine dayanan doğrusal zaman kavrayışı deneyimin zamansallaşması olarak tanımlanabilecek yeni bir olguyu gündeme getirir. Deneyimin zamansallaşması, nesnel zaman ile öznel zaman arasındaki düalizmi ya da başka bir deyişle nesnel zamanın sonsuz ve sınırsız olarak düşünüldüğü bir durumda öznel zamanının sonlu ve sınırlı doğasına yönelik artan bir farkındalığın oluşturduğu gerilimden türeyen bir bilinç durumunu ifade eder. Bu bakımdan zamansal ardıllık fikri ve doğrusal zaman kavrayışı zamanın geri döndürülemezlik niteliğini daha çok vurgulayarak geçmiş, hatırlama ve nostalji kavramlarını daha fazla gündeme getirir. Müzik doğası itibari ile zaman mevhumu ile en doğrudan ilişkili sanat dallarından birisi olması nedeni ile bu bilinç değişikliğinin üzerinden okunabileceği güçlü bir model sağlar. Yukarıda özetlenmeye çalışıldığı şekliyle klasik dönemin kahramanlık evresinin ilerlemeye tutkuyla bağlı ve özgüvenli kompozisyon biçiminin romantik dönemle birlikte yerini daha içe dönük ve retrospektif bir anlatım tarzına bıraktığı müzik okur-yazarları arasında ağırlıkla paylaşılan bir görüşür.

Sonuç olarak, Steinberg'in melankolinin tüm müziğin olanaklı koşulu olduğu yönündeki indirgemeci tezini kabul etmek mümkün olmasa da, en azından Batı Avrupa'da yukarıda bahsedilen paradigma değişimi ile enstrümantal müziğin yükselişindeki eşzamanlılık bize bu iki olgu arasında belirli bir ilişkinin varlığının sorgulanabileceği bir tefekkür alanı açar. Enstrümantal müziğin romantik alımlamasında öne çıkan özünde zamansal doğası ve temsil edilemezi temsil etme iddiası bu yeni paradigmatic durumun en etkili dışavurum tarzı olarak müziği duymamıza olanak sağlar. Bu durumda bütün müziğin özünde melankolik olabileceği iddiasını yadsımakla birlikte en azından modern müziğin zamanla ve benlikle kurduğu güçlü ilişki içinde melankoli ile özel bir ilişki içinde olabileceğini ve modern benlik paradoksunun en dolaysız ifadesini yansıtabileceğini kabul etmek daha makul bir varsayımdır.

KAYNAKÇA

- Alewine, K. M. (2017). *Melancholia and Consciousness in Music, Art and Literature*, Doctoral Dissertation, The University of Texas Medical Branch.
- Arikha, N. (2007). *Passions and tempers: A history of the humours*, New York: HarperCollins.
- Bar-Yoshafat, Y. (2021). On The Musically Melancholic: Temporality and Affects in Western Music History, *History of European Ideas*, 47(6), 918-938.
- Berger, K. (2007). *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay On The Origins Of Musical Modernity*, Univ of California Press.
- Bonds, M. E. (2020). Expression, McAuley, T. Nielsen, N. Levinson, J. & Phillips-Hutton, A. (Eds.), *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, Oxford University Press.
- Bowie, A. (2007). *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge University Press.
- Davies, S. (1994). *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Davies, S. (2006). Artistic expression and the hard case of 517orl music, M. Kieran (Ed.), In *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art (179-191)*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Dols M. W. (2013). *Mecnun: Orta çağ İslam toplumunda deli*, D. G. Dinç (Çev.), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Ehrenreich, B. (2009). *Sokaklarda Dans*, İstanbul: Versus Kitap.
- Földényi, L. F. (2016). *Melancholy*, T. Wilkinson (Trans.), Yale University Press New Haven and London.
- Frisch, W. (2000). "You must remember this": memory and structure in Schubert's string quartet in G Major, D. 887. *The Musical Quarterly*, 84(4), 582-603 Oxford University Press.
- Frosch, W. A. (1987). Moods, madness, and music. I. Major affective disease and musical creativity. *Comprehensive psychiatry*, 28(4), 315-322.
- Goldberg, H. (2017). *Chopin's oneiric soundscapes and the role of dreams in romantic culture, Chopin and his 517orld*, Edited by Jonathan D. Bellman and Halina Goldberg, Princeton University Press, Princeton and Oxford.
- Gowland, A. (2006). The Problem of Early Modern Melancholy, *Past&Present*, 191(1), 77-120.
- Harman, A., Milner, A. ve Mellers, W. (1988). *Man and His Music: The Story Of Musical Experience İn The West*, Hutchinson.
- Huizinga, J. (1997). *Orta Çağın Günbatımı*, M. A. Kılıçbay (Çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Klibansky, R, Panofsky, E. ve Saxl F. (2019). *Saturn and Melancholy: Studies in The History Of Natural Philosophy, Religion, And Art*, McGill-Queen's Press-MQUP.
- Langer, S. (1942). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Levinson, J. (2006). Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression, *In Contemplating Art (91-108)*, Oxford: Clarendon Press.

- Perrey, B. J. (Ed.). (2007). *Schumann's Lives and Afterlives an Introduction*, The Cambridge Companion to Schumann, Cambridge University Press.
- Reinhart, M. (t.y). Saturn and Melancholy.
https://www.academia.edu/download/61683597/Saturn_and_Melancholy_20200_105-92251-jnvf22.pdf
- Robinson, J. (2005). *Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Oxford University Press.
- Robinson, J. (2011). Expression Theories, In *The Routledge companion to philosophy and Music* (201-211), Routledge.
- Steinberg, M. P. 2004. *Listening To Reason: Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*, Princeton University Press.
- Steinberg, M. P. (2014). Music and Melancholy, *Critical Inquiry*, 40(2), 288-310.
- Taylor, B. (2016). *The Melody of Time: Music and Temporality in the Romantic Era*, Oxford University Press.
- Ullmann, M. (2019). *Islamic Medicine*, Edinburgh University Press.
- Voss, A. (1998). The Music of The Spheres; Marsilio Ficino And Renaissance Harmonia. Culture And Cosmos, *A Journal of the History of Astrology and Cultural Astronomy*, 2(2).
- Voss, A. (2019). Music and Magic, *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*, Cambridge, 472-501.

