

Hermeneutik Bağlamda Müzikte Anlam

Hasan Hüseyin ALBAYRAK (*)

Öz

Müzikal eserlerde bir anlam bulunup bulunmadığı sorusu, müziğin imkân ve sınırlarının fark edilmesi için felsefe tarihinde kendine sıklıkla yer bulmuş bir sorudur. Geçmişte belirli bir merkezin ekseninde kendini konumlandıran müzik, günümüz şartlarında özellikle kayıt teknolojilerinin de gelişmesiyle farklı bir boyut kazanmıştır. Müzik olarak ele alacağımız iki şey vardır. Bu iki şeyden birisi objektif eser (work), diğeri ise performanstır (energia). Müzikte anlam derken ise hermeneutik olarak dört şeyi kastetmiş olabiliriz. Bunlardan ilki notayı icra etmek isteyen müzisyenin zihnindeki anlamdır. İkincisi, eser icra edildiği anda müzisyenin tecrübe ettiği duygulanım; üçüncüsü aynı icra esnasında dinleyicilerin tecrübe ettiği duygulanımdır. Dördüncü ve son olarak müzikte anlam ise sanat eserinin tinsel anlamıdır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Hermeneutik, Estetik, Sanat, Anlam.

Özgün Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 01.10.2025

Kabul Tarihi: 31.10.2025

(*)Dr. Öğretim Görevlisi, İstinye Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi.

E-posta: h.huseyinalbayrak@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9858-4830>



Hasan Hüseyin Albayrak, "Hermeneutik Bağlamda Müzikte Anlam," *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, no. 21 (Kasım 2025): 53-65.

DOI: <https://doi.org/10.32739/uskudarsbd.11.21.158>



Bu eser [Creative Commons Atf-GayriTicari-Türetilemez 4.0 Uluslararası Lisansı](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) ile lisanslanmıştır.

Musical Meaning in terms of Hermeneutics

Hasan Hüseyin ALBAYRAK (*)

Abstract

The question of whether musical works have a meaning or not is an often-found question in the history of philosophy to recognize the possibilities and boundaries of music. In the past, music that positioned itself on the axis of a certain center has gained a different dimension in today's conditions, especially with the development of recording technologies. There are two things that we will consider as music. One of these two things is the objective work (musical score), the other is the performance (energia). When we say meaning in music, we may hermeneutically mean four things. The first of these is the meaning in the mind of the musician who wants to perform the note. The second is the emotion experienced by the musician when the work is performed; the third is the emotion experienced by listeners during the same performance. The fourth and lastly, meaning in music is the spiritual meaning of the work of art.

Keywords: Music, Hermeneutics, Aesthetics, Art, Meaning.

Original Research Article

Submission Date: 01.10.2025

Acceptance Date: 31.10.2025

(*) PhD, Instructor, İstinye University, Faculty of Humanities and Social Sciences.

E-mail: h.huseyinalbayrak@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9858-4830>



Hasan Hüseyin Albayrak, "Musical Meaning in terms of Hermeneutics," *Üsküdar University Journal of Social Sciences*, no. 21 (November 2025): 53-65.

DOI: <https://doi.org/10.32739/uskudarsbd.11.21.158>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Müzikte Anlam Sorusuna Dair Genel Çerçeve

Bu metinde, dili hareket noktası olarak kabul eden düşünme modellerinden biri olan hermeneutik bakış açısını kullanarak, “müzikte anlam” derken nereye işaret edildiği sorusu incelenecektir. Hermeneutik¹ bakış açısını kullanırken Schleiermacher² ve Dilthey³ göz ardı edilmeyecek fakat genel olarak Gadamer’in⁴ felsefi hermeneutik görüşünü temel alınacaktır. Bu bağlamda dili merkeze alan semantik⁵, semiyotik⁶ veya analitik⁷ gibi diğer düşünme modellerine yer verilmeyecektir.

Müzik eserlerinde herhangi bir anlamın olup olmadığı sorusu, müziğin imkân ve sınırlarının fark edilmesi için felsefi düşünce tarihi içerisinde kendine sıkça yer bulmuş bir sorudur. Pisagor⁸, Platon⁹, Aristoteles¹⁰, Augustinus¹¹, Hegel¹², Nietzsche¹³, Adorno¹⁴ gibi önemli filozoflar bu gibi sorulara çalışmalarında yer vermişlerdir. Fakat günümüzde müzikal eserler elektronik ortamlarda düzenlenebilmekte, icralar istenildiği kadar tekrar edilebilmektedir. Hatta yapay zekâ ile çeşitli müzikal yapılar üretilebilmektedir.¹⁵ Bu durum müziğin anlam ve değeri noktasında yeni yaklaşımlara yol açmaktadır. Örneğin geçmişte müzik kayıtlarında problem teşkil eden detoneler, günümüzde çeşitli tekniklerle veya programlarla akortlanarak müzisyenin ne yaparsa yapsın ton dışına çıkması engellenmektedir. Günümüzde bu tarz akortlama teknikleri vokal kayıtlarında sıklıkla kullanılmasına rağmen özellikle bazı blues müzisyenleri, bu tarz tekniklerin verdiği sonuçları hem sentetik bulduğu hem de yapılan işin

¹ Alessandro Arbo, “Müzik Hermenötüğü?”, çev. Ahmet Çakır, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 41 (2016): 151-68.

² Andrew Bowie (Ed.), *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998

³ Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, Doğan Özlem (çev.), İstanbul: Notos Kitap Yayınevi, 2011

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem -Birinci Cilt-*, Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan (çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2008

⁵ Roger Scruton, “Analytical Philosophy and the Meaning of Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.46, (1987), s.169-176.

⁶ Jonathan Dunsby, “Music and Semiotics: The Nattiez Phase”, *The Musical Quarterly*, Vol.69, No.1, (1983), s.27-43.

⁷ Carlton T. Russell, “The Analysis and Evaluation of Music: A Philosophical Inquiry”, *The Musical Quarterly*, Vol.58, No.2, (1972), s.161-184.

⁸ Turgut Özgüney, “Pythagoras’ın Müzik Felsefesi,” *Düşün-ü-yorum*, Sayı 56, (Ocak 2015)

⁹ Nesrin Akan, “Platon’da Müzik Anlayışı”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış YLT*, İstanbul 2009

¹⁰ Aristoteles, *Politika*, Mete Tunçay (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009, VIII

¹¹ Augustinus, *İtiraflar*, Çiğdem Dürüşken (çev.), İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2010, XI, XXVIII.

¹² Julian Johnson, “Music in Hegel’s Aesthetics: A Re-Evaluation”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 31. No. 2, (Nisan 1991)

¹³ Pierre Lasserre, *Nietzsche’nin Müzik Üzerine Düşünceleri*, İlhan Usmanbaş (çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık, 2011

¹⁴ İlker Kömürcü, “Adorno’nun Estetik Kuramı Bağlamında Müzik Eserlerinde İçerik Analizine Yönelik Bir Model Önerisi,” *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Vol.2, No.2, (Bahar 2010)

¹⁵ Yapay zekâ ile müzik üretimine örnek olarak Suno AI verilebilir. Bkz. <https://suno.com/>

daha dürüst, samimi olması için bu tarz detonelerin dijital ortamda düzenlenmesine karşı çıkmakta; burada hata olduğuna dair gelen eleştirilere hatanın doğal bir durum olduğunu, icranın bütününe bakılması gerektiği açıklamasını yapmaktadırlar. Bunun gibi belirli müzik tarzlarının ve çeşitli müzik örneklerinin anlam ve önemine dair yapılan çalışmalar da müzik hermeneutiği için bir araştırma alanıdır.¹⁶

Yani müzik artık sadece icra edildiği yer ve zamanda var değildir. Sonsuzca kez tekrarlanabilme olanağına sahiptir. Bunun ötesinde üretilebilmek için herhangi bir müzikal bilgiye ya da icracıya ihtiyaç duyulmamaktadır. Bu durum müziğin kendisi ve gündelik yaşamdaki yeri hususunda yeni tartışmalara yol açmaktadır. Dijital ortamdan öncesini, yani müziğin dinlenmesinin sadece enstrüman ve insan sesi ile mümkün olduğu dönemi geleneksel icra ortamı olarak adlandıırırsak bu ortamda müzik bir amaca hizmet etmekteydi. Yaklaşık olarak 18. yüzyıla kadar müzik bir amaca hizmet eden, bir merkezin çevresinde şekillenen yapıdadır. Bu dönemde anlam merkezdeyken müzik ise o merkezi, anlamı güçlendiren bir çevredir. Örneğin arkaik dönemdeki dini ritüellere bakıldığında medyumun esrikliğe katkıda bulunmak için iştme duyusuna da hitap ettiği, müziği onu destekleyen bir unsur olarak kullandığı bilinmektedir.¹⁷ Bu noktada müzik ereği kendinde yapılan bir şey değil, ilave bir unsurdur. Anlam için bir merkeze ihtiyaç duyan, merkezin anlamına eklenerek meşru bir boyuta taşınan formdadır.¹⁸

Müzik Fenomeninin Tanımlanması

İnsanların duygu ve düşüncelerini ses ile anlatma sanatı olarak tanımlayabileceğimiz müzik, geçmişten günümüze değin insan hayatını ve gelişimini etkileyen bir unsurdur. O, Farklı ülkelerden, kültürlerden olan insanları bile aynı paydada birleştirmekte, onların arasındaki ortak iletişim formu olmayı başarıyla yerine getirebilmektedir.¹⁹ Müziğin nasıl ortaya çıktığına dair hipotezler ise üç temel noktada toplanabilir: Bunların ilki müziğin doğadan ortaya çıktığı, ikincisi doğanın taklidi ile ortaya çıktığı, üçüncüsü ise insan ve insanın yaşamakta olduğu toplum ilişkilerinden ortaya çıktığıdır.²⁰ Müziğin tanımını şu şekilde yapmamız mümkündür: “Mûsikî: Bir duygu, bir düşünce ve fikri veya doğal bir olayı anlatmak gayesiyle, ölçülü ahenkli seslerin belli bir sanat anlayışı içerisinde, ritimli veya ritimsiz olarak estetik bir şekilde bir araya getirilme sanatıdır. Mûsikînin iki ana unsurundan biri ses, diğeri ritimdir.”²¹ Tanımdan da

¹⁶ İsmet Karadeniz, “Program Müziği Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım,” *Yedi*, sayı 23 (Ocak 2020): 21-33, <https://doi.org/10.17484/yedi.579048>.

¹⁷ George Derwent Thomson, *İnsanın Özü: Bilimin ve Sanatın Kaynakları*, 5. Basım, çev. Celal Üster (Payel, 1998), 106-7.

¹⁸ Burhanettin Tatar, “Müzikte Anlam Sorunu,” *İslâm Araştırmaları Dergisi*, sayı 22, (2009), 61-62.

¹⁹ Fakı Can Yürük, “Cemal Reşit Rey: Türk Müzik Eğitime ve Çağdaş Türk Müziğine Katkısı,” Afyon Kocatepe Üniversitesi SBE, *Yayınlanmamış YLT*, Afyon 2006, 4.

²⁰ Edip Günay, *Müzik Sosyolojisi Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, 1. Basım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2006, 16.

²¹ İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri*, 8. Baskı, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2007, 35.

anlaşılabileceği gibi müzik söz konusu olduğunda ele alacağımız temel iki unsur ses ve ritimdir. Bu her iki unsur da müzik için aynı derecede önemlidir.

Ses cisimlerin titreşiminden ortaya çıkan fiziksel bir olaydır. Bu titreşimler esnek bir ortamda dalgalar halinde yayılarak kulağa kadar ulaşır ve işitme için oradan beyne iletilir. İnsan kulağı saniyede en az 20 en fazla 20.000 kez titreşen sesleri duyabilir. Sesler iki çeşittir:

1. Ölçülü ve ahenkli sesler (müzikal sesler),
2. Ölçsüz ve ahenksiz sesler (anti-müzikal sesler-gürültü).

Yukarıdaki ayırmadan da anlaşılacağı gibi her ses musiki için elverişli değildir. Musiki için ölçülü, ahenkli sesler yani müzikal sesler gereklidir.²² İşte estetik bu noktada ortaya çıkar. Fakat sanat eserinin ne olduğu sorusu felsefe için hala tartışmalı bir sorudur. Örneğin İtalyan filozof Antonio Banfi “Sanat nedir?” sorusunun Galilei öncesi bir soru olduğunu, sanatı tanımlamaya çalışmanın ise sanatçılar ve eleştirmenler karşısında kural koyucu bir tavır olarak sanatın yaşantısına bir saygısızlık olduğunu iddia eder.²³ Herkes çeşitli sesler üretebilir fakat bu sesler ölçsüz ve ahenksiz olduğu sürece müzik ile ilgisi olmayan sesler veya gürültü olacaktır. Buradan çıkarmamız gereken, zamana yayılmış bir ses topluluğunun seslerinin müzikal ses olarak değerlendirilmesi için ölçülü ve ahenkli sesler olması gerektiğidir. Tabii müzikal unsurlar sadece ölçü ve uyum değildir. Müzik bunların dışında birtakım başka unsurları da bulundurur. Yani müzikal sesleri birbirinden ayıracağımız çeşitli ölçütler vardır. Bu ölçütler ise şu şekilde sıralanabilir:

“Müzikal sesler birbirlerinden şu dört özellikleriyle ayrılırlar:

1. Yükseklik: Seslerin birbirine oranla ince veya kalın olması halidir. Başka bir deyimle, sesler arasındaki kalınlık, incelik farklıdır. Sesler kalınlaştıkça saniyedeki titreşim sayıları azalır, inceldikçe titreşim sayıları fazlalaşır.
2. Şiddet: Sesler arasındaki kuvvetlilik, hafiflik farklıdır.
3. Tını: Sesler arasındaki renk farklıdır. Bu fark müzikal seslerin armonikleri ile ilgilidir. Tını veya renk farkı ile aynı sesi veren iki kişinin sesleri yahut da aynı sesi basan iki ayrı sazın hangi sazlar olduğu kolayca anlaşılır ve ayırılır.
4. Süre: Seslerin zaman içinde devamlılığıdır. (Bir sesin 1 saniye, 2 saniye, 4 saniye uzaması gibi).²⁴

Felsefi açıdan bakacak olursak varlık tarzı olarak müziği büyük oranda zaman ve kavram ötesi olarak tanımlarız. Müzik yazı, resim heykel gibi bilincimiz karşısında mekânsal olarak konumlandırabileceğimiz bir şey değildir. İşte bu yüzden felsefe tarihi boyunca müzik hakkında üretilen düşünceler varlık, anlam ve değer konusunda birbirinden oldukça farklı noktalara gidebilmektedir.

Sıklıkla duyduğumuz bir başka husus olan müziğin evrensel bir dil olduğu iddiasını, evrensel bir dil görevi görmesini bu bağlamda dil ile olan bağlantısını göstermek için; ikisinin öğrenilmesindeki benzer aşamaları Robert Gauldin şu şekilde ifade etmektedir:

²² İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri*, 35.

²³ Bedrettin Cömert, *Croce'nin Estetiği*, 2. Basım (De Ki Yayın, 2015), 14.

²⁴ İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri*, 36.

Dil

1. Konuşmayı taklit etmek
2. Kelimeleri heceleyerek öğrenmek
3. Gramer çalışmak

Müzik

1. Tekrarlayarak öğrenmek
2. Nota sistemi ve müzik kurallarını öğrenmek
3. Müzik teorisi çalışmak²⁵

Müzik Hermeneutiğine Giden Süreç

Elbette fenomenolojik olarak ele aldığımızda her ses topluluğunu müzik olarak değerlendirmemiz mümkün değildir. Ses, cisimlerin titreşmesi ile meydana gelen fiziki bir durumdur. Fakat her ses topluluğu müzik olarak nitelendirilemez. Müzik olarak nitelendirebileceğimiz sesler tanım gereği ölçülü ve ahenkli olmak zorundadır. Ölçülü ve ahenkli olmayan sesler gürültüdür, yani müzikal sesler olarak nitelendiremezler.²⁶ Müzikal uyuma dair ilk çalışmaları yapan kişi müzisyen olmamasına rağmen yıllarca ses yasaları üzerine çalışıp ses uyumu ve uyumsuzluğunu inceleyen, felsefesinde matematik ve müziği olmazsa olmaz bir noktaya konumlandıran; hatta diyatonic aralığı kendisinin bulduğu söylenen Pythagoras'tır:

“Bir gün armoni sorunu üzerine tefekkür ederken, Pythagoras, örsün üzerinde bir parça metal döven bir demircinin önünden geçmiştir. Büyük çekiçler ile küçük çekiçlerin çıkardığı sesler arasındaki tizlik farklarını görüp, bu seslerin kombinasyonlarından oluşan armoni ve ahenksizlikleri dikkatle hesaplayarak müzik aralıklarıyla ilgili ilk ipucuna ulaşmıştır. Dükâna girmiş, aletleri dikkatle inceleyip ağırlıklarını not ederek, evine dönmüş ve evinin duvarından çıkan uzun bir ahşap kol yapmıştır. Bu kol üzerinde düzenli aralıklarla yapı ve ağırlık bakımından birbirinin benzeri olan, 4 tel germiştir. Her birine, farklı ağırlıklar asmıştır. Bu farklı ağırlıklar, demircinin farklı çekiçlerine karşılık gelmektedir. Pythagoras bundan sonra, birinci ve dördüncü tellere birlikte vurulduğunda oktavin armonik aralıklarını verdiğini ve ağırlığı artırmanın, teli ikiye bölmekle aynı etkiye yol açtığını bulmuştur.”²⁷

Daha önce de belirttiğimiz gibi yaklaşık olarak 18. yüzyıla kadar kendisini bir merkezin çevresinde konumlandıran, anlamını bu merkezden alan müzik; enstrümental müziğin ortaya çıkmasıyla birlikte yeni sorulara yol açmıştır. Bu dönemde özellikle müzikte anlam sorusu yeniden gündeme gelmiştir. Hegel ve onun düşüncesinden etkilenen Adorno, müziğin anlamına dair çeşitli çalışmalar yapmıştır. Adorno'nun Hegel ile olan ilişkisi karmaşık ve diyalektik olarak tanımlanabilir. Hegel'e köklü eleştiriler getirip onu radikal şekilde dönüştüren Adorno'nun düşüncesini anlayabilmek için Hegel'e bakmak gerekirse: Hegel sanatı sistematik olarak açıklamaya çalışırken bu çalışmalarını, sanatın tarih üzerine açılımıyla birleştirir. Onun

²⁵ Robert Gauldin, *Harmonic Practice in Tonal Music*, 1. Baskı, New York: Norton & Company, 1997, 1-2.

²⁶ Bu hususta yapılabilecek eleştirilerden birisi atonal müziği örnek olarak göstermek olabilir. Atonal müziği: tonaliteyi, armoniyi, bir kenara bırakan müzik olarak tanımlamak mümkün olduğu gibi; onu herhangi bir eksene bağlı olmayan, bilinen uyum kurallarının dışında uyum yaratmaya uğraşan müzik olarak tanımlamamız da mümkündür. Bu bağlamda uyumsuzluğun uyumu olarak tanımlayacağımız atonal müzik, aslında farklı bir ahenk türüne işaret etmektedir denebilir.

²⁷ Özgüney, *Pythagoras'ın Müzik Felsefesi*, 2.

felsefesinde sanat sembolik, romantik ve klasik olarak üç ana tarza ayrılır. Sanatın dallara ayrılması ise mimari, heykel ve resim, müzik ve şiir şeklindedir.²⁸ Çağdaş Viyana Klasizmine ve sözsüz müziğe karşı duran Hegel, sözlü müzikleri daha fazla hissettiğini düşüncelerinde belirtmiştir. Kendisinin de içinde bulunduğunu söylediği amatörlerin, müziğin iç hayatla bağlantılı olmasını tercih ettiğini; bu bağlamda “konuya ilişkin” müzikleri tercih ettiğini söylemiştir.²⁹

Filozof-müzişyen Adorno ise, müzikte yenilikçi ve özgün tutumları savunmuştur. Müzikal eserin içeriğine ulaşmanın önemini irdelemiş, sanat eserlerinden toplumsal yasalara ulaşmayı amaçlamıştır. O ve Frankfurt Okulu düşünürleri sanatta toplumsallığı ve eleştireliliği savunurken biçimin tözünde nasıl bir içerik bulunabileceği sorunuyla ilgilenmişlerdir. Bu içerik sorunu: “Eser ne söylüyor?”, “Besteci ne söylemek istemiş?” gibi soruları yanıtlamaya çalışmaktadır. Hegel gibi Adorno da müziğin mutlaka bir içeriği olduğunu savunmaktadır. Çünkü içeriği olmayan müziğin bir anlamının olması mümkün gözükmemektedir. İçeriği kabul ettiğimizde sanatçının öznelliğini ve özneliğin toplumsal gerçeklikten bağımsız olmadığını da kabul etmiş oluruz. Adorno’ya göre içerik özgürleştirici ve aydınlanmacı olmalıdır. Aydınlanmacı ve özgürleştirici müzik, çelişkili iki yanın birlikteliğini ortaya koyan, diyalektik çelişkinin yansımaları olan müziktir.³⁰

Günümüze geldiğimizde ses ve görüntü kayıt cihazlarının geliştirilmesinin sonucunda eskiden sadece icra edildiği yerde var-olabilen ve besteci ya da icracıya ihtiyaç duyan müzik; artık her yerde ve her zamanda istendiği kadar tekrar edilebilen ve yapay zekâ ile üretilebilmesi neticesinde teorik altyapı bilgisine sahip olunmadan üretilebilen bir forma ulaşmıştır. Bu durum müziğin anlamına dair yeni soruları doğurmuştur. Örneğin aynı icrayı defalarca dinleyebilme olanağına rağmen acaba gerçekten her seferinde aynı kaydı dinliyor olsak bile farklı icralarla mı karşılaşmaktayız? Eskiden bir var-olan olarak müziğe baktığımızda o sadece icra edildiği yer ve zamanda kendini ifşa etmekteydi. Fakat günümüzde elektronik aletler vasıtasıyla istediğimiz kadar dinleyebilme, geri veya ileri sarılabilmek, hızlandırıp yavaşlatabilmek, icracıya ihtiyaç duymadan müzik üretebilmek ve tahmin edemeyeceğimiz bir sürü manipülasyon olanaklarına sahibiz. Özellikle geçmişte müzik derken kastedilen, sadece o an gerçekleşen eşsiz performanslar, icralardı. Lakin günümüzde stüdyoda kayda alınmış eserlere ya da dijital ortamda üretilmiş yapılara da işaret etmekteyiz. Bu ikisi arasında varoluşsal bir fark olup olmadığı ise ayrı bir sorudur.

Müzik derken, nereye işaret etmekte; neyi kastetmekteyiz? Müziği birincil düzeyde analiz, ikincil düzeyde ise icra olarak ele almamız mümkündür. Birincil düzeyi objektif eser (work, ergon), ikincil düzeyi ise faaliyet veya icra (energia) olarak tanımlayabiliriz. Dolayısıyla müzikte anlam sorununu, bu iki boyutta da ayrı olarak incelememiz gerekmektedir. Bir diğer

²⁸ Michael Inwood, “A Hegel Dictionary,” Metin Bal (çev.) *The Blackwell Philosopher Dictionaries*, Oxford: Blackwell Publishers, 1999 s. 19.

²⁹ Julian Johnson, “Music in Hegel’s Aesthetics: A Re-Evaluation,” *British Journal of Aesthetics*, Vol. 31. no. 2, (Nisan 1991), 152.

³⁰ Kömürcü, *Adorno’nun Estetik Kuramı Bağlamında Müzik Eserlerinde İçerik Analizine Yönelik Bir Model Önerisi*, 11-15.

durum ise daha önce bahsettiğimiz müziğin kayıt altına alınmış formudur. Bu form ilk bakışta değişmezlik, bozulmazlık bakımından birincil düzeye daha yakın olarak gözüke de aslında ikincil düzeyde yani performans boyutunda değerlendirilmelidir. Fakat burada ortaya çıkan durumlardan biri kaydedilen müzikte, normal bir icraya göre ontolojik bir düşüş olduğudur. Objektif eserin deşifresi ile ortaya çıkan icra, her seferinde farklı bir yorum potansiyeline sahiptir. Ancak müziğin kaydedilmesi, objektif eseri tek bir yoruma sıkıştırılmaktadır. Burada Platon'un taklit (mimesis) teorisini hatırlamak yararımıza olacaktır:

- “ - Demek ki üç türlü sedirin üç de ustası var: Ressam, dülgere, Tanrı. (...)
- Tanrı, ya canı öyle istediği için, ya da başka bir türlü olamayacağı için tek bir sedir yapmış, o da sedirin aslı, özüdür. Bu türlü iki sedir yapmamış Tanrı, yapmayacak da hiçbir zaman. (...)
- Tanrı bunu biliyordu her halde. Şu veya bu sedirin değil, tek gerçek sedirin yaratıcısı olmak istediği için bir tane yapmış asıl sediri. Sedirin özünü. (...)
- Peki, Tanrıya sedirin, daha başka nesnelere yaratıcısı diyelim mi öyleyse? (...)
- Ya dülgere, ona sedirin işçisi diyelim mi?
- Diyelim
- Ressam ne oluyor peki? Ona da sedirin işçisi, yapıcısı diyebilir miyiz?
- Hiç de diyemeyiz.
- Öyleyse sedirin nesi olur ressam?
- Ötekilerin yaptığı şeyin benzetmecisi demek uygun olur gibi geliyor bana.
- Güzel! Demek bir şeyin aslından üç derece uzağımı yapana benzetmeci diyorsun.”³¹

Bu bağlamda müziğin kaydedilmesinde ontolojik bir düşüş gözlemlenmektedir. Çünkü o objektif eserin tek bir yansıması, tek bir olanağıdır. Bu bakımdan enerjik bir sanat olan müziği kaydetmek, onu dinamik yapısından uzaklaştırmaktır. Fakat geleneksel icra formuna baktığımızda, burada dinamik bir yapı görmekteyiz. Bu yapıyı taklit bakımından ele alacak olursak Platon'un teorisine değil, onun Aristoteles'in teorisine daha yakın olduğu gözükmektedir. Platon'un teorisini temel alan Aristoteles, taklit teorisinin sınırlarını genişletir; onu ileri derecede bir üretim kavrayışına ve sanatsal kategorilere ulaştırır. Aristoteles için sanatsal yaratma değişmeyi ifade etmektedir. Bu bağlamda sanatsal yaratma, meydana getirmeye yarayan (productive) bilimler, kuvvetlerdir. Yani sanatsal yaratma Aristoteles için basit bir taklit değildir, o üç farklı imkâna sahiptir:

- “Aşağıdaki araştırma, [poetik] sorunlar (düşünceler) ve çözümleri, bu sorunların sayıları ve çeşitleri üzerine ışık tutmak istiyor. Çünkü, ozan tıpkı ressam yahut başka herhangi biçim verici sanatçı gibi taklit edici bir betimleyicidir. Buna göre de azanın [sic] şu üç olanaktan belli birini zorunlulukla taklit etmesi gerekir. Yani, ya (1) nesnelere nasıl idiyeler yahut nasılsalar; ya da (2) nesnelere, mythos'lara yahut insanların inançlarına göre nasılsalar; yahut da (3) nesnelere, nasıl olmaları gerekiyorsa, o şekilde betimlemelidir.”³²

³¹ Platon, *Devlet*, Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985, 597b-598a

³² Aristoteles, *Poetika*, İsmail Tunalı (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993, 1460b 1

Aristoteles'in *Poetika*'sı elimize parçalar halinde ve kimi bölümleri eksik şekilde geçmiş bir kitaptır. Dolayısıyla Aristoteles araştırdığı sanat ontolojisini sonuna kadar getirememiş, başka bir deyişle sistemli olarak tam bir biçim sunamamıştır. Kitapta genel olarak şiir ve tragedya tartışılmaktadır. Fakat Aristoteles'in burada araştırdığı sanat eserine dair ontik bir bütündür, dolayısıyla araştırması sanat ontolojisi ile ilgilidir.³³ Bu bakımdan ele alındığında Aristoteles'in sanatsal yaratmayı farklı imkânlar olarak nitelendiren taklit teorisi, Platon'unkinden farklı olarak ontolojik bir düşüşi değil, çok olanaklı bir ontolojik yükselişi temsil eder. Sonuç olarak, müzik dediğimiz zaman birincil düzeyde objektif esere, yani yazılı notaya, partisyona; ikincil düzeyde ise geleneksel icra ortamına, performansa işaret etmekteyiz. Elektronik ortamdaki kayıtları ise ikincil boyutun tek bir olanağı olarak değerlendirdiğimiz için performans alanının altındaki bir bölüm ya da tek bir olanak olarak değerlendirmek uygun olacaktır. Özellikle son dönemdeki kayıt örneklerine baktığımızda bazı müzikal partilerin defalarca farklı şekillerde icra edilip, içlerinden sadece birinin kaydedilip piyasaya sürülmesi, bahsettiğimiz ontolojik düşüşün, müziğin sınırlandırılmasının belirgin örneklerinden biridir.

Her iki boyutta da ele alacak olursak bir sesi veya notayı müzik olarak değerlendirmemiz için ele alabileceğimiz en küçük birimin melodi olduğu iddia edilebilir. Melodiden daha geriye gitmeye çalıştığımız durumlarda, örneğin tek başına bir sesi değerlendirmeye aldığımızda burada bir uyumdan veya ritimden bahsetmek söz konusu olmayacaktır. Yani müziğin anlamını araştırabileceğimiz en küçük birim melodidir. Bu bağlamda melodi, ses fenomeni ile yüzleşen insan bilinci için, müzikal tecrübenin, müzikal bilincin en küçük basamağıdır. Müzikte anlamın irdelenebileceği en küçük sınır da burasıdır. Müziği anlamak dediğimiz şey müzikal eserlere belirli bir farkındalık düzeyi ile yaklaşan insan bilincini anlamaya dairdir. Müzik hermeneutiğinin temel ilgi alanı ise; müzik eseri ve insan bilinci arasındaki karşılıklı ilişkinin nasıl ve hangi düzeyde gerçekleştiğidir. Öte yandan, müziğin ortaya çıkmasından önceki müzik fiziği, akustik bilimi, enstrüman yapıcılığı gibi fiziksel unsurlar ve müziğin eğitimi, nota, müzikal semboller, icra teknikleri gibi epistemolojik unsurlar dolaylı olarak da olsa müzik hermeneutiğinin ilgi alanına girmektedir.³⁴ En küçük müzikal gerçeklik olan melodi ile ona yönelmiş olan ilişki nerede ve nasıl gerçekleşmektedir? Müzikal eserin insan bilinci ve hayatı için anlamı nedir? Müzikal esere dair yorum hangi boyut ve zeminlerde gerçekleşmektedir?

Hermeneutiğin Katkısı

İki farklı boyutta incelediğimiz müziğin birincil düzeyinin objektif eser, yani nota olduğunu daha önceden belirtmiştik. Fakat ikincil düzeyde, yani performans düzeyinde müzik nasıl bir niteliğe sahiptir? Melodik birimi ele aldığımızda müzik zaman içerisinde ortaya çıkan ve performansın hemen sonrasında yok olan ontik bir yapıya sahiptir. Yani müzik icra edildiği anda kendini ifşa eden ve tam da bu ifşa esnasında kendisi olmaya doğru yol alan, kendisini derleyip toplayan ve olması gerekene ulaşmaya çalışan bir yapıdadır. Müzik başka türlü ifade edilemeyeceği için her bir icra esnasında kendisi olur. O sadece icra edildiği anda fiilen var

³³ Aristoteles, *Poetika*, 25. Basım, çev. İsmail Tunalı (Remzi Kitabevi, 2017), 7-9.

³⁴ Burhanettin Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, İstanbul: İsam Yayınları, 2014, 178.

olduğu için kendisini hep o an içerisinde derleyip toplamaktadır. Kısaca müziğin kendi zamanını ve mekânını oluşturduğunu söylememiz mümkündür. Müziğin zamansallığı, saat zamanı ile basitçe ölçülebilir bir formda değildir. Ritim, nota değerleri, tempo gibi hususlar elbette istenirse matematiksel olarak saat zamanı içinde ölçülebilir. Fakat burada kastettiğimiz insan bilincinde beliren müziğin ölçülebilir zaman algısını aşan yeni bir zamansallığa yol açmasıdır. Bu saat zamanını (nesnel zaman) aşan zaman algısını Augustinus şöyle dile getirmiştir:

“Diyelim ki, bildiğim bir ilahiyi okumak üzereyim. Başlamadan önce beklentim ilahinin bütününe yönelir. Ama okumaya başladığımda, geçmişe atmış olduğum ilahiden dökülen dizeler hafızamın nesnesi haline gelmeye başlar. O an gerçekleştirdiğim eylem iki yola yayılır, söylemiş olduğum sözlerden dolayı hafızama ve söylemek üzere olduğum sözlerden dolayı beklentime. Ama dikkatim şimdide olanın üzerindedir, bu sayede gelecekte olanı geçip gitsin diye geçmişe taşır. Eylem bu şekilde uzar, uzar ve uzadıkça beklentim azalır, hafızam çoğalır, ta ki bütün beklentim tükenene ve bütün eylemim sona erip hafızama geçene kadar. İlahinin bütününde geçerli olan tek tek her parçacığında ve tek tek her hecesinde de geçerlidir. Bu ilahinin de yer aldığı daha büyük bir eylem söz konusu olsa yine aynı şey geçerli olacaktır. Bireyin bütün ömründe de bu geçerlidir, o ömürde bireyin bütün eylemleri bütünü birer parçasıdır, yani insanoğullarının bütün tarihinin bir parçasıdır, o bütünde insanların tüm yaşamı sadece birer parçadır.”³⁵

Saat zamanı ile müzik zamanı arasındaki farkı en iyi biçimde deşifre ve performansta görmemiz mümkündür. Deşifre aşamasında nota değeri, tempo gibi hususlar saat zamanı ile kolaylıkla değerlendirilebilir ölçüdedir. Burada müziği ortaya çıkaracak unsurlar tek tek belirlenir ve bir inşa durumu söz konusudur. Performans düzeyinde ise, faaliyet düzeyine çıkan, icra edilen, yorumlanan ve bir dinleme çabasının konusu olan müzik eseri hem saat zamanını doldurmakta hem de insan bilincine yeni bir gerçeklik düzeyi, zaman bilinci sunmaktadır. Bu aşamada zaman artık ölçülebilir bir şey olmaktan çıkarak tecrübe edilebilir, mekânsallaşan, akışkan bir yapıya bürünür. Bu bağlamda saat zamanı, müzik icrası sayesinde yerini melodiler vasıtasıyla oluşan yeni bir zamansallığa bırakır. Müzikal eseri bu aşamada suskun, nutku tutulmuş veya dilsiz olarak nitelendirmemiz mümkündür. Aynı soyut resim gibi herhangi bir şey söylemiyor değil de birçok şeyi söylemeye çalışırken bir tür nutkun tutulması söz konusudur. Bu bir tür taşma, sıkışıklık durumundan kurtulma çabasıdır. Müzikal eser, kendini ânın sınırlarından kurtarmaya çalışarak ortaya çıkmaya çalışmaktadır. Fakat tam da o anda söylemek istediğini söyleyememekte ve söylenmesi gereken söylenenden hep daha fazla olmaktadır. Bu bağlamda müzik söylenenden çok söylenemeyene dairdir. Burada müzikal eserdeki ses ile sessizlik arasındaki gerilime benzer bir tür gerilim bulunmaktadır. Ses müzikal eser için ne kadar önemliyse, sessizlik de aynı öneme sahiptir. Dolayısıyla bestecinin bile kendi eserini tam olarak duyması, tecrübe etmesi, anlaması mümkün gözükmemektedir.

Müzik derken objektif eser ve performans olarak iki şeye işaret ettiğimizi belirtmiştik. Hermeneutik bağlamda müzikte anlam derken ise dört şeye işaret etmekteyiz. İşaret ettiğimiz

³⁵ Augustinus, İtirafı, 393.

ilk nokta objektif eserle, yani notalar veya partiyonla yüzleşen; onu icra etmeye yeltenen müzisyenin zihnindeki anlamdır. Burada bahsettiğimiz anlam epistemolojik bir anlamdır. Partiyon ile yüzleşen müzisyenin bilincinde eseri icra edebilmesi için eseri anlaması, bir ön-anlamaya sahip olması gereklidir. İcracının bilincinde bu anlam olmadan onun eseri icra etmesi mümkün gözükmemektedir. Burada gelebilecek eleştirilerden birisi, objektif eser oluşmadan önce bestecinin zihninde var-olan, notaya dökmeye çalıştığı şeydir. Fakat bu aşamada bestecinin zihninde beliren şeyin bir anlamının olup olmadığı sorusunun yanı sıra, öncelikli olarak sorulması gereken soru; onun zihninde beliren bu şeyin müzik olup olmadığıdır. Bu bağlamda objektif eser oluşturulmadan önce bestecinin zihninde bir anlam varsa bile bu anlamı müzikte anlam olarak değerlendirmenin ön koşullarından birisi, bestecinin zihnindeki şeyi, belki de anlam karmaşasını, müzik olarak tanımlamaktır. Bestecinin zihnindeki anlamı veya anlam karmaşasını müzikte anlam olarak değerlendirerek, müzik derken işaret edebileceğimiz üçüncü bir yer göstermek yerine; bu anlamı müzikte anlam derken işaret edeceğimiz dördüncü noktaya dâhil etmek daha olanaklı gözükmektedir.

Müzikte anlam derken kastettiğimiz ikinci ve üçüncü anlam, anlama ise performans esnasında ortaya çıkmaktadır. Bu ikinci ve üçüncü anlam aynı performansın iki farklı boyutuna dairdir. Durağan yapıda olan bir objektif eser, icra edildiği esnada, yani kendi zaman ve mekânını oluşturduğu aşamada bu performans ile yüzleşen iki tür bilinç vardır. Bu iki tür bilincin ortak yanı her ikisinin de performansa dâhil olmasıdır. Farklı oldukları husus ise en temelde bu bilinçlerden birinin onu icra eden müzisyene, diğersinin ise onu tecrübe ederek müziğe dâhil olan dinleyici veya dinleyicilere ait olmasıdır. İcracı entelektüel bir yaklaşım ile durağan yapıdaki eseri dinamik bir yapıya dönüştürmekte ve bu esnada kendisi icra etse de performansı tecrübe etmekte, bu deneyimin duygulanımını yaşamaktadır. Öte yandan, dinleyici de performansı tecrübe ederken farklı türden bir duygulanıma sahiptir. Bu noktada ise sorulabilecek sorulardan birisi, dinleyicinin icracı gibi sanat eserini entelektüel şekilde tecrübe edip edemeyeceğidir. Fakat yine de icracı ile dinleyici arasındaki fark, icracının bizzat icranın parçası olmasıdır. Yani burada benzerlikleri olsa da iki farklı türde duygulanımdan, aynı boyutta gerçekleşen iki farklı anlamdan söz etmekteyiz.

Müzikte anlam derken dördüncü ve son olarak işaret ettiğimiz yer, aslında bu ilk üç anlamı da içinde barındıran hem objektif eseri hem de o zamana kadar gerçekleşen tüm performansları içeren, sanat eserinin gelenekle bağlantılı olan, onun tarihselliğini de kapsayan eserin tinsel anlamıdır.³⁶ Hermeneutik bağlamda müzikte anlam derken de gösterebileceğimiz en büyük anlam sferi burasıdır ve müzikte anlama dair bir hakikatten (truth) söz edilecekse, o hakikat olsa olsa bu noktadadır. Bu anlam sferi dinamik bir yapıdadır ve anbean genişlemektedir. Hatta bu alan öyle geniştir ki, yanlış yorumları, arabesk bir metne oratoryo bestelemek gibi gerçeküstü tasarımlara yönelmiş zihin antrenmanlarını³⁷ bile kapsamaktadır. Fakat bu yanlış yorumlar ve

³⁶ Mehmet Ulukütük, "Anlama ve Gelenek: Gadamer'in Felsefi Hermeneutiğinde Anlamada Gelenek'in Rolü Sorunu," Yüzyüncü Yıl Üniversitesi SBE, *Yayımlanmamış YLT*, Van 2008

³⁷ Oktay Taftalı, *Şiirin Mikro Estetik Eleştirisi Ahlak, Estetik ve Şiir*, 1. Basım, İstanbul: Gendaş A. Ş., 1998, 109.

gerçeküstü tasarımlara yönelmiş zihin antrenmanı örnekleri yanlış anlamaya dair oldukları için Gadamer'in felsefi hermeneutik görüşündeki "zaman mesafesi"ne³⁸ yenik düşecek ve müzikal eserin tinsel anlam sferi içerisinde yanlış anlamının örneklerini temsil edeceklerdir.

Sonuç

Sonuç olarak müzik derken işaret ettiğimiz iki, müzikte anlam derken ise işaret ettiğimiz dört şey vardır. Müzik derken işaret ettiğimiz iki şey: Objektif eser ve performanstır. Müzikte anlam derken kastettiğimiz şeyler ise: İlk olarak icracının objektif eser ile yüzleştiğinde onun eseri icra etmesine olanak tanıyan ön-anlaması, icraya başlamadan önce bilincinde oluşan anlamdır. İkinci anlam, objektif eserin performansa dönüşmesiyle, kendini ifşa ettiği esnada, icracının dinamik yapıdaki eserin yorumlarından biriyle, performans ile karşılaştığı anda bilincinde beliren anlam, duygulanımdır. Aynı anda bu yorumla karşılaşan dinleyicinin bilincindeki duygulanım da müzikte anlam derken kastedilebilecek üçüncü noktadır. Son olarak hem bu üç anlam sferini kapsayan, hem de müzikte anlam derken gösterebileceğimiz en büyük anlam sferi olan sanat eserinin tinsel anlamı, müzikte anlam derken işaret edebileceğimiz dördüncü noktadır.

KAYNAKÇA

- Akan, Nesrin. (2009). Platon'da Müzik Anlayışı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Arbo, Alessandro. "Müzik Hermenötiği?" Çeviren Ahmet Çakır. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sy 41 (2016): 151-68
- Aristoteles. (1993). *Poetika*. İsmail Tunalı (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles. (2009). *Politika*. Mete Tunçay (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles. *Poetika*. 25. Basım. Çeviren İsmail Tunalı. Remzi Kitabevi, 2017.
- Augustinus. (2010). *İtirafılar*. Çiğdem Dürüşken (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Bowie, Andrew. (Ed.). (1998). *Hermeneutics and Criticism and Other Writings*, Cambridge: Cambridge University Press
- Cömert, Bedrettin. *Croce'nin Estetiği*. 2. Basım. De Ki Yayın, 2015.
- Dilthey, Wilhelm. (2011). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*. Doğan Özlem (çev.). İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Dunsby, Jonathan. (1983). Music and Semiotics: The Nattiez Phase. *The Musical Quarterly*. 69.1, 27-43.
- Gadamer, Hans-Georg. (1960). *Hakikat ve Yöntem –Birinci Cilt-*. Hüsamettin Arslan – İsmail Yavuzcan (çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık (2008)
- Gadamer, Hans-Georg. (1960). *Hakikat ve Yöntem –İkinci Cilt-*. Hüsamettin Arslan – İsmail Yavuzcan (çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık (2009)
- Gauldin, Robert. (1997). *Harmonic Practice in Tonal Music*. 1. Baskı. New York: Norton & Company.
- Günay, Edip. (2006). *Müzik Sosyolojisi Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. Birinci Basım. İstanbul:

³⁸ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem –İkinci Cilt-*, Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan (çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2009, 40-53.

Bağlam Yayıncılık.

- Inwood Michael. (1999). A Hegel Dictionary. Metin Bal (çev.) *The Blackwell Philosopher Dictionaries*, Oxford: Blackwell Publishers, s.17-19.
- Johnson, Julian. (1991). Music in Hegel's Aesthetics: A Re-Evaluation. *British Journal of Aesthetics*, 31.2, 152-162.
- Karadeniz, İsmet. "Program Müziği Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım". *Yedi*, sy 23 (Ocak 2020): 21-33. <https://doi.org/10.17484/yedi.579048>.
- Kömürcü, İlker. (2010). Adorno'nun Estetik Kuramı Bağlamında Müzik Eserlerinde İçerik Analizine Yönelik Bir Model Önerisi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2.2, 10-19.
- Lasserre, Pierre. (2011). *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri*. İlhan Usmanbaş (çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık
- Özgüney, Turgut. (2015). Pythagoras'ın Müzik Felsefesi. *Düşün-ü-yorum*. Sayı 56, 2-3.
- Özkan, İsmail Hakkı. (2007) *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri*. 8. Baskı. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Platon. (1985). *Devlet*. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Russell, Carlton T. (1972). The Analysis and Evaluation of Music: A Philosophical Inquiry. *The Musical Quarterly*. 58.2, 161-184.
- Scruton, Roger. (1987). Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 46, 169-176.
- Taftalı, Oktay. (1998). *Şiirin Mikro Estetik Eleştirisi Ahlak, Estetik ve Şiir*. 1. Basım. İstanbul: Gendaş A. Ş.
- Tatar, Burhanettin. (2009). Müzikte Anlam Sorunu. *İslâm Araştırmaları Dergisi*. Sayı 22, 59-70.
- Tatar, Burhanettin. (2014). *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*. İstanbul: İsam Yayınları.
- Thomson, George Derwent. *İnsanın Özü: Bilimin ve Sanatın Kaynakları*. 5. Basım. Çeviren Celal Üster. Payel, 1998.
- Ulukütük, Mehmet. (2008). Anlama ve Gelenek: Gadamer'in Felsefi Hermeneutiğinde Anlamada Geleneğin Rolü Sorunu. Yayımlanmamış YLT. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yürük, Fakı Can. (2006). Cemal Reşit Rey: Türk Müzik Eğitimine ve Çağdaş Türk Müziğine Katkısı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.