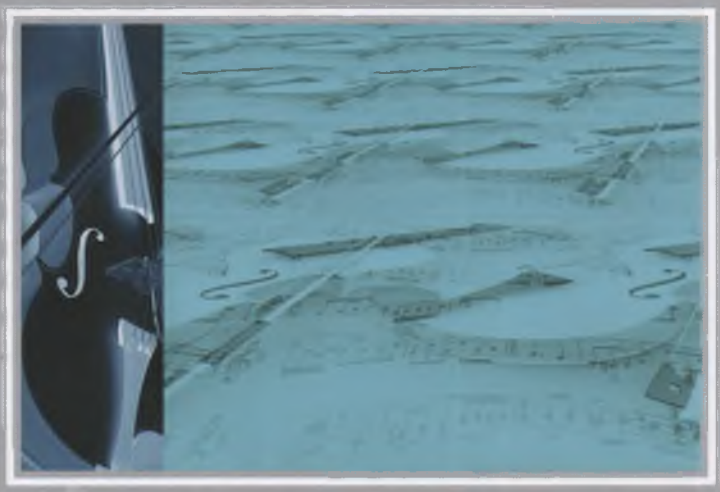


Müzikte Estetik

Enrico Fubini

sanat Estetik

2. Baskı

DOST KİTABEVİ YAYINLARI


sanat Estetik

Müzikte Estetik

Enrico Fubini
(1935)

Torino'da doğan Fubini müzik estetiğinin tarihi konusunda en yetkin uzmanlardan biri olarak tanınmakta ve Torino Üniversitesi'nde müzik tarihi dersleri vermektedir. Yazarın şimdiye dek yayımlanan başlıca yapıtları arasında *L'estetica musicale dal Settecento a oggi* (1964), *Gli Enciclopedisti e la musica* (1971), *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea* (1973), *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* (1976), *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco* (1984) ve *La musica nella tradizione ebraica* (1994) sayılabilir.

D

ISBN 978-975-298-216-1

Estetica della musica
ENRICO FUBINI

© Società editrice Il Mulino, Bologna, 1993.
Yeniden basım, 2003.

Bu kitabın tüm yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Şubat 2006, Ankara
İkinci Baskı, Mart 2014, Ankara

İtalyancadan çeviren, Fırat Genç

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - Dost ITB

Erdal Akalın- Dost Kitabevi
Sertifika No: 12386
Paris Caddesi No: 76/7 Kavaklıdere 06680, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 • Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

Baskı ve cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.
Sertifika No: 16157
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
588. Sokak No: 28-30, Yenimahalle / Ankara
Tel: (0312) 395 25 80-81 • Fax: (0312) 395 25 84

Fırat Genç 1980 yılında İzmit'te doğdu. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nin ardından İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans programına girdi. Akademik çalışmaları daha çok yeni toplumsal hareketler, alternatif küreselleşme hareketi, gündelik hayat sosyolojisi ve milliyetçilik üzerine yoğunlaştı. İktisat, sosyoloji, psikanaliz, toplumsal kuram, felsefe gibi sosyal bilimlerin farklı alanlarında İngilizce ve İtalyanca'dan makale ve kitaplar çevirdi.

Müzikte Estetik

Enrico Fubini

DOST
kitabevi

İÇİNDEKİLER

Giriş 11

BİRİNCİ KISIM
Müziğin Estetik ve Tarihsel Sorunları

I. Disiplinin Karakteri 15
Müzikal Estetiğin Sınırları Nelerdir? 15
Müzik ve Diğer Sanatlar 16
Müzik Tarihi: Ayrı Bir Tarih 17
Müzik, Bin Yüzlü Prizma 19
Müzikal Estetik Tarihinin Kaynakları Nelerdir? 21

II. Hıristiyan Batı ve Müzik Fikri 25
Müziğin Estetik Boyutu 26
Müzik ve Şiir 26
Müzik ve Matematik 28
Müzik ve Anlam 29
Müzik ve Duygular 31

III. Müzik ve Tarihselliğinin Anlamı 35
Müzik Tarihi ve Metafiziği 35
Müziğin Tarihsel Marjinalliği 38
Müzisyenin Toplumsal Marjinalliği 39
"Humana" ve "Mundana" Müzik 39
Müzik ve Kültür: Halk Geleneği ve Aydın Geleneği 40
Farklı Bir Tarihsellik Modeli İçin 42
Alımlama Kuramı 43

Müzikte İçgüdü ve Akıl 44
Yorum ve Doğaçlama 46

IV. Müzik ve Algılama 49
"Algılanan" ve "Düşünülen" Müzik 49
Müzikal Dilde Doğa ve Tarih 50
Müzikal Dilin Tercüme Edilemezliği ve Evrenselliği 54
Müzikal Dilin "Küreselleşme"sine mi Doğru? 56

İKİNCİ KISIM
Müzikal Düşüncenin Kısa Tarihi

V. Antik Dünya 61
Pythagorasçılardan Atinalı Damon'a 61
Platon ve Aristoteles 65
Helenistik Çağ 72

VI. Antik ve Ortaçağ Dünyaları Arasında 75
Hıristiyan Düşüncesi ve Klasik Miras 75
Soyuttan Somuta 79
Çağdaş Eleştirel Bilinçte "Ars Antiqua" ve "Ars Nova" 83

VII. Yeni Rasyonalite 85
Armoni Kuramcıları ve Duyguların Keşfi 85
Sözcük ve Müzik: Melodramın Doğuşu 88
Duygular Kuramı ve Melodram Üzerine Polemikler 94

VIII. Aydınlanma ve Müzik 97
On Sekizinci Yüzyılda Duygular Kuramı 97
Müziğin ve Şiirin Mantığı 98
Akıldan Sanata, Sanattan Akıla 101
Ansiklopediciler ve "Querelles" 103

IX. Romantik İdealizmden Hanslick'in Biçimciliğine 107
Ayrıcalıklı Bir Dil Olarak Müzik 107
Müzik ve Romantik Filozoflar 108

Wagner ve Bütüncül Sanat Eseri 110
Biçimcilik'ten Müzik Sosyolojisine 111

X. Müzikal Dilin Krizi ve Yirminci Yüzyıl Estetiği 117
İtalya'da Eleştiri ve Müzikal Estetik 117
Biçimcilik ve Avangardlar 119
Müzikal Biçim ve Zaman 120
Müzik ve Dil 123
Dilbilimsel Devrim Karşısında Müzikal Düşünce 124
Avangardlar ve Çağdaş Müzikal Estetik 127
Müzik Semiyolojisi 128
Müzikal Analiz 133

Sonuç 137

Kaynakça 141

İsim Dizini 149

Giriş

Bu kısa çalışma, müziğin estetik ve tarihsel sorunlarına, müziğin yalnızca felsefi düzeyle sınırlı kalmayıp tarih, toplum, kamu ve yorumcu düzeylerine de uzanan etkilerine dair karmaşık ve yoğun sorunlara kısa ve sentetik bir bakış sunma niyetindedir.

Kitap iki kısma ayrılmıştır. Birinci kısımda, müzikte başta gelen estetik sorunlara teorik bir perspektiften ve çağdaş görsel bir açıdan temas edilmek istenmiştir. Bu nedenle, müziğin ve sorunlarının girift dünyasında yönümüzü bulmaya yarayacak anahtar noktaların bazılarını disiplinlerarası diyebileceğimiz bir bakış açısıyla ayrıştırmanın yolları arandı. O yüzden, başlangıçta, müzikal estetikten ne kastedildiği ve hangi sorun alanlarının bununla alakalı olduğu netleştirildi.

Çalışmanın ikinci bölümü doğrudan ilk bölümde açımlanmış sorunlara yönelir: Nitekim, müzikal estetiğin bu sayfalarda resmedilmiş kısa tarihi onun geniş ve disiplinlerarası anlamı üzerine inşa edilir. Antik Yunan'dan günümüze etkileri her daim hissedilen, müzikal düşünceye yön vermiş büyük isimler yeniden inşa edilmeye çalışıldı. Aslında müzikal düşüncenin anahtar metinlerinin bulunabileceği özgül bir alan *a priori* olarak mevcut değildir: Her çağ müziğin bir yönünü öne çıkarmıştır; o yüzden, tutarlı bir gelişim tarihini muhafaza eden bir müzikal düşünce hattı oluşturmaya yarayacak anlamlı kaynakları bulmak, en çok da geçmişe yönelenler için, hayli meşakkatli bir hal alabilir.

Bu çalışma, konunun uzmanlarından ziyade, son derece geniş olan bu alana

dair bir ilk bilgi edinmek, müzik gibi karmaşık ve çok biçimli bir sanattan ve onun estetik, felsefi, geniş anlamda kültürel içerimlerinden kaynaklanan sorunlar yumağında yol bulmaya yarayacak bir okuma anahtarına sahip olmak isteyenlere yöneliktir.

BİRİNCİ KISIM

Müziğin Estetik ve Tarihsel Sorunları

I.

Disiplinin Karakteri

Müzikal Estetiğin Sınırları Nelerdir?

Nedir müzikal estetik? Gereksiz bir soru gibi gözükebilir bu ve cevabı da müzik üzerine estetik kuramları gösteren tüm kitapların, bu disiplinin, yani müzikal estetiğin bir kısmını meydana getirdiği olabilir. Ancak, açıkçası bu cevap da yetersizdir, çünkü beraberinde başka bir sorgulamayı getirir: Müzikal estetiği işleyen kitaplar hangileridir? Yakın zamanlara ilişkin olanlar için çok büyük bir zorluk yoktur: Başlıkları müziğe ilişkin estetik karakter sorunlarını ima eden çok sayıda kitap, deneme ve dergi makalesi vardır. Bunların içerikleri şüpheye mahal bırakmayacak şekilde başlıklarından anlaşılır: *Estetica della musica* [Müziğin Estetiği], *Musica e significato* [Müzik ve Anlam], *Filosofia della musica* [Müzik Felsefesi], *Il bello musicale* [Müzikal Güzel], *L'espressione musicale* [Müzikal Dışavurum], doğrudan müziğin estetik sorunlarıyla ilgili çalışma alanına ait, aynı derecede hipotetik kitap başlıklarıdır. Fakat zamanda biraz geriye gidersek engeller ortaya çıkmaya başlar, çünkü her şeyden önce estetik, özerk bir felsefi disiplin olarak ancak on sekizinci yüzyılın sonunda doğar; müzik estetiğinin, estetiğin daha da özgülleşmiş bir alanı olarak gelişimi ise on dokuzuncu yüzyıl ortalarında E. Hanslick'in ünlü denemesi *Il bello musicale*'yle (1854) başlar. Zamanında Benedetto Croce'nin yaptığı gibi şu sonuca varılabilirdi: Estetik, sanat üzerine özerk bir düşünme biçimi olarak yeni bir disiplindir; müzikal estetikse estetiğin bir alt dalı olarak daha da yenidir. Böylece, müzik düşüncesinin yirmi asrı, kesin bir felsefe uyarınca disiplinin sınırlarını otoriter bir biçimde çizdikten sonra neyin bu disiplinin içinde yer alıp almayacağını *a priori* olarak, katı biçimde düzenleyen bir doktrin temelinde silinip atılırdı.

Belki de daha ampirik bir kriterin büyük yararı olur: Müzik düşüncesinin yalnızca iki yüzyıl evvel başladığı gibi absürd bir sonuca varmayacak, daha büyük, daha kapsayıcı bir ağ yaratmak. Eğer müzikal estetik daha ampirik kriterlere göre tanımlanır ve de onun müzik, müziğin doğası, amaçları, sınırları üzerine herhangi bir düşünce biçimi olduğu gösterilirse, on sekizinci yüzyıl, sanat ve müzik düşüncesinde bir dönüm noktası, Yunan'dan günümüze insan düşüncesinin seyri içinde var olmuş onca dönemeçten bir tanesi, diğerlerinden daha önemli ya da daha kayda değer bir dönüm noktası olarak ortaya çıkmayacaktır. Bu yolla, müzikal estetik, sınırları çok daha geniş, hatta silik, kimi açılardansa tümüyle belirsiz bir disiplin olarak görülecektir. Ancak kesinlik isteği, gerçeklik ve tarihsel somutluk hissini ortadan kaldıramayabilir.

Müzik ve Diğer Sanatlar

Müzik düşüncesinin sınırları silik olmakla birlikte, diğer sanat dallarıyla ilgili paralel düşünce biçimlerinkiyle kıyaslandığında çok daha geniştir de. Müzikle diğer sanatlar arasında bir ayrım biçiminin oluşturulduğu şu anda, farklı artistik ifade biçimleri arasında bir ilişki kuran, çok karmaşık ve hassas bir konuya da temas edilmiş olur. Müziğin onu diğer sanatlardan *farklı* kılan karakteriyle tikel bir sanat olduğunu savunmak, epeyce bağlayıcı bir şeyi onaylamak anlamına gelir ve bu absürd görünebilecek bir pozisyonu –Benedetto Croce'nin öğretisi yanlısı (Crociano) olmak gibi örneğin– temsil eder. Ama burada ilginç olan, böylesi bir kabulün tarihsel araştırma düzeyinde, müzik düşüncesinin kaynaklarının ayrıştırılması üzerindeki etkileridir.

Schumann, on dokuzuncu yüzyılın başında, yazdıkları içinde sıkça görülen ve onun kişiliğinin bir yönünü temsil eden hayali kişiliklerden biri, Florestano için o ünlü aforizmasını (bir sanatın estetiği bir diğerininkiyle eşittir; yalnızca madde farklıdır) formüle ettiğinde müziğin ve genelde sanatın bir *madde*'de ya da bir başkasında fark olmaksızın ortaya çıkabilecek, insana ait aynı yaratıcı faaliyetin meyvesi olarak değerlendirilmesi temelindeki bir alışkanlığı kırıyordu. Schumann'ın arkasında, asırlar boyu müziği diğer sanat dallarından *ayrı* ve daha aşağı seviyede bir ifade biçimi olarak kabul

etmiş, çoğu zaman müziği sanat dünyasıyla pek az ortaklığı olan bir zanaat türü olarak değerlendirmiş bir kültür vardı. Schumann'ın ve daha pek çok Romantiğin aldığı pozisyon, müziği sanat alanına *geri alma*, hatta onu ayrıcalıklı bir konuma getirme gayreti olarak anlaşılabilir. Bununla birlikte, on sekizinci yüzyıl sonuna kadar düşünürlerin büyük çoğunluğunun müziği aşağı seviyelerde bir sanat türü olarak gördüğü, hatta taşıdığı değer bakımından şiir, tiyatro, mimari, heykel, resim gibi büyük sanatlarla kıyaslanamaz kabul ettiği unutulamaz.

Müzik Tarihi: Ayrı Bir Tarih

On dokuzuncu yüzyıla gelene kadar müzik tarihi diğer sanatların tarihlerinden ayrı olmuştur. Antik Yunan'a kadar uzanan kadim gelenek içinde, müzik, şiirle kıyaslandığında çoğu zaman için sınırlı eğitici kapasiteye sahip ya da bu kapasiteden tamamen yoksun görülmüştür; o yüzden, bu gelenek, müziğin, söz sanatlarından ya da resim ve mimariden ayrı, kendi tarihi ve özgül sorunları olan, daha çok eğlenceli faaliyetlere yönelik bir sanat biçimi olduğu fikrini desteklemiştir. Müziğin ve müzisyenlerin, Batı uygarlığı içinde, asırlar boyu diğer sanat dalları ve sanatçılarla karşılaşmalarındaki konumları üzerine bir araştırma, müzikal fenomeni küreselliği içinde kavramada büyük fayda sağlardı.

O halde, müzik hangi sebeple filozofların, edebiyatçıların ya da genel olarak kamunun yeterli ilgisinden yoksun kalmıştır? Gerçekte, yüzeysel bir değerlendirmeyle, müzik diğer sanat dallarınkiyle kıyaslanamayacak, bütünüyle özgün sorunlara sahip bir sanat dalı olarak görülmüştür; asırlar boyu bir bilinemezlik alanıyla sınırlı kalmış olması da kimseyi şaşırtmaz. Fakat bugün karşımıza şu soru çıkıyor: Müziğin kendine özgülüğü bu ayrışmayı meşrulaştırır mı? Ve de niçin müzik ayrı tutulduğu gibi, aynı zamanda *déclassé* de edilmiştir?

On sekizinci yüzyılda sanat dalları çoktan zaman ve mekân sanatları diye ayrılmıştı ve müzik, eğer bu sınıflandırma kabul edilecek olursa, hiç şüphesiz, zaman sanatlarına, yani kendilerine malzeme olarak zamanı alan ifade biçimlerine dahildir. Fakat zaman sanatları arasında müzik kendi

başına bir yer işgal eder. Nitekim, tam anlamıyla zaman sanatlarından olan söz sanatlarıyla mukayese edildiğinde müziğin ilişkileri çok daha kısıtlıdır. Her şeyden önce, besteci, en az, örneğin edebiyatçı kadar, üstün yeteneklere ve uzmanlaşmaya sahip olmalıdır; dahası, müzik hayata geçirilebilmek için yaratım sürecinin ardından, tiyatro gibi diğer sanat dallarında fazlasıyla mevcut olan yoruma ihtiyaç duyar. Ancak, hiç şüphesiz, müzik yorumu onu diğer yorum tiplerinin herhangi birinden ayıracak karakteristik özelliklere sahiptir; tamamlanması güçtür, üstün düzeyde uzmanlaşma gerektirir, müzik eserine hayat veren, onu dinleyicilere ileten ve onun varlığının olmazsa olmaz koşulu olan yorumcunun hassaslığına ve sorumluluğuna bağımlıdır. Ve, son olarak, dinleyiciler açısından müzik, temsilî unsurlara sahip olmadığı, belirlenmiş bir şey üretmediği ve taklitçi meziyetlerden yoksun olduğundan, hazırlıksız ve özgül müzikal yeteneklere aç dinleyiciler üzerinde bile heyecan dolu bir etkiye sahiptir. Bu karakteristik özellikler, müziği diğer sanatsal ifade biçimlerinden farklı kılan çok daha gösterişli özelliklerin sadece bir kısmıdır, fakat her şeyin ötesinde, tarih içinde, kendi özerk kanallarında gelişmiş müziği kavramak için yeterlidirler.

O halde, müziğin diğer sanatlardan ayrı tutulmasında en büyük etkiye sahip unsur, hem besteci hem de yorumcudan beklenen üst düzey teknik uzmanlaşmadır. Bir şair aynı şehirde yaşayanlardan herhangi biriyle aynı okula gidip şair olabilirken, bir müzisyen, fakir dahi olsa, mesleğinin temel ilkelerini, yani müziğin özgül dilini öğreneceği, kendi konusunda uzman bir okula yıllarca devam etmek zorundadır. Müzisyenin yaptığı işin özgüllüğü. gerek müziğin pratiğiyle uğraşanlarda, gerekse filozofların değerlendirmelerinde ve kamunun yargılarında olgusal olarak diğer sanatlardan ayrışmış bir sanat dalını ortaya çıkarmıştır. Pratik olarak on sekizinci yüzyılın sonuna kadar kimse müziğin *'farklılık'*ına karşı çıkmadı; müzik kuramcılarının ve filozoflarının hiçbiri çalışmalarında sadece ve sadece ses sanatını ilgilendiren bir mantığın işleyişini sorgulamadı. Müziğin estetiğinin diğer sanatlarınkiyle eşit olduğunu savunan Schumann'ın düşüncesi, çoğunlukla romantik düşünceyi etkilemiş devrimci, alt üst edici bir düşüncedir, fakat ardından gelen estetik düşüncesinin bütünü tarafından sessiz sakin kabul görmemiştir. Modern düşünce, bilhassa idealistik bileşenlerinde, müziğin bir sanat dalı olarak çok daha büyük bir evrenin, sanatsal ifadenin

parçası olduğunu tanıdıysa da, müzikal dilin kendine özgülüğünü veya müziğin tikel *'status'*ünü gerek üreticisinin, gerek uygulayıcısının bakış açısından hesaba katmaktan vazgeçmemiştir. Kimi zaman müşterek unsurları öne çıkarmak daha uygun görünse de, kimi zaman da müzikal ifadenin diğer sanat dallarına göre daha özgün unsurlarını öne çıkarmak uygun görülmüştür; yani bütün bunlar büyük ölçüde tarihsel bağlama, felsefi, ideolojik ve estetik matrise bağımlıdır. Öyleyse, müzikal ifade tarafından mahkûm edilmiş olan uzmanlaşma, aynı şekilde kendisinin *zanaat* olarak *déclassé* edilişinin de nedeni olmuştur, özellikle de geçmişte: Müzikte pratiğin düşünsel ve sanatsal faaliyetlerin önüne geçmesiyle beraber Antik Yunan'dan Ortaçağ ve Rönesans'a uzanan yüzyıllar boyu müzik yapmanın alt seviyelere ait, özgür ve bilgili bir insana yakışmayacak türden bir faaliyet olarak kabul edilmiş olması kimseyi şaşırtmaz.

Müzik: Bin Yüzlü Prizma

"Müzik estetiği nedir?" sorusunun araştırılması bu noktada çok daha yükümlülük gerektiren bir başka sorunun, "müzik nedir?" sorusunun ve hatta, daha somut biçimde, "asırlar boyu Batı uygarlığı içerisinde müzik ne şekilde değerlendirilmiştir?" sorusunun cevabının araştırılmasına dönüşmüştür. Açıktır ki, herhangi bir düzeydeki müzik düşüncesi, belirli bir dönem için daha ilgi çekici ve kayda değer olan taraflarıyla değerlendirilegelmiştir. Bu yalnızca bir vurgu sorunu olarak düşünülemez: Nitekim, müziğin bir cephesini diğerlerinin üzerinde tutmak, hayli belirlenmiş bir müzik kavramsallaştırmasına bağlı kalmak anlamına gelir.

O halde, her tarihsel dönem "müzik" sözcüğüne oldukça farklı bir gerçeklik atfetmiştir. Uygarlığımız içerisinde "müzik" teriminden ne anlaşıldığının ilk keşfi, daha özgül ve müzikal estetiğin ne olduğuyla sınırlandırılmış bir disipline aydınlatıcı bir ilk bakışı temsil eder. Nitekim, müzikal estetik, görüldüğü gibi, katı terimlerle tanımlanabilecek bir disiplin değildir: her şeyden önce, felsefi cephenin bileşenlerinden yalnızca birini oluşturduğu –ki bu da her zaman en önemlileri değildir– disiplinlerarası düşüncelerin bir bileşimidir. Öyleyse, düşüncenin nasıl biçimlendirildiğinin tarihsel bir değerlendirmesi veya, daha iyisi, asırlar boyu sürüp giden müzik düşün-

cesinin tümü kaçınılmaz olarak bir taraftan geniş anlamıyla müzik tarihinin kendisiyle, diğer taraftan kimi biçimlerde müziği ilgi nesnesi haline getirmiş olan disiplinlerle iç içe geçmiştir: matematik, psikoloji, akustik fizik, felsefi ve estetik spekülasyon, müzik sosyolojisi, dilbilim, vs. O yüzden, böylesi bir labirentte kaybolmak kolaydır; gene de, hiç şüphesiz, eğer müzik bir ilgiyi canlandırmışsa ve farklı düşünürlerin ilgisini çekmişse, bu, müziğin çok biçimli ve çok cepheli bir gerçeklik olduğu ve de oldukça farklı açılardan görülebileceği anlamına gelir. Açıkçası, her tarihsel dönemin müziğin bir yönünü diğerlerinin üzerine çıkarmış olması tesadüf değildir: Bu karmaşık düşün macerasındaki hatlardan birinin incelenmesi, dikkatin ses sanatlarıyla kıyaslandığında her zaman her çağın yaygın ilgileriyle daha uyumlu cephelere yönelmiş olduğu gözleminden hareket edebilir. Eğer müzik çok yüzlü bir prizma gibi düşünülürse, dikkatin üzerine yoğunlaşmış olduğu cepheyi ayrıştırmak, tam da müzik üzerine düşünceyi, tefekkürü kurmada birinci derecede öneme sahip bir tarihsel taslağı oluşturur.

Bu bakış açısından, müzik eğer tarihsel anlar, içinde yer alınan bağlam, toplumsal işlev ve diğer sanatlarla, özellikle de şiir ve edebiyatla iletişime geçen ilişki tipleri uyarınca kendi üzerine yoğun bir dikkat çekiyorsa, sonuçta çok çeşitli meslek kategorileri arasında hangilerinin müziği doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilendirdiğinin yazılabileceği açıktır: Filozoftan pedagog ve ahlakçıya, matematikçiden akustik fizikçiye, edebiyat eleştirmeninden politikacıya, sanat amatöründen uzman eleştirmen ve müzikologa, geniş anlamıyla tıpçıdan sosyologa pek çok farklı meslek grubu. Müzikteki daha yakın zamanlı gelişmeler, özellikle de son birkaç on yıldakiler, şimdiden öngörülemeyen çalışma kategorileri adına, hiç şüphe yok ki, taze bir merak uyandırabilirler – elektronik müzik ve daha yeni olan *bilgisayar müziği* örneklerinde olduğu gibi.

Eğer müzikal fenomenin bu karmaşık doğası ve de, sonuç olarak, uyandırdığı yeteneklerin ve ilginin çoğunluğu göz önüne alınırsa, yüzlerce yıllık müzikal düşüncenin yeniden yapılandırılmasının sorunlu olmasında şaşılacak bir şey yoktur.

Müzikte Estetik, dar anlamda, yani daha çok *estetik* bir müzik çalışması olarak, son derece indirgemecidir ve daha çok müzikal düşünceyle sınırlı

kalacak şekilde herhangi bir dönemle ilgilenir, özellikle de son iki yüzyılla; bu dönem idealist düşüncenin doğup geliştiği, estetik değerin özerk, kendi başına değerlendirilmeye layık bir değer haline geldiği dönemdir. Bu nedenle, müzikal estetiğin tarihinden ziyade, daha belirsiz, fakat hiç şüphe yok ki çok daha karmaşık ve eklemlenmiş olan tarihsel gerçekliği kapsayıcı bir kavram olarak müzikal düşüncenin tarihinden bahsetmek daha uygun olacaktır.

Müzikal Estetik Tarihinin Kaynakları Nelerdir?

Fakat daha pratik sorunlara gelirsek, müzikal düşüncenin tarihsel bir izleğini yeniden inşa etmek için bizi daha çok ilgilendiren metinleri, tanıklıkları ve değerlendirmeleri, tarihin parçalarını dışarıda bırakma riskine girmeden nerede arayacağız? Daha önce de söylendiği gibi, temelde böyle bir soruya verilecek tek bir cevap yoktur. Her çağın, içlerinde müzik düşüncesinin ifade edildiği kendi metinleri vardır ve de bunlar ilk aşamada müziği ilgilendiren metinler olmak zorunda değillerdir. Birkaç örnek vermek gerekirse, Antik Yunan'ın altın çağında müzikle daha yakından ilgili gözlemler büyük filozofların metinlerinde bulunur –hepsinden önce Platon ve Aristoteles–, ki bu yazıların asıl meselesi politiktir. Bu bir rastlantı değildir: Nitekim, toplum felsefesinin ve etik sorunların, dikkatlerin ve felsefi spekülasyonun merkezinde bulunduğu bir dünyada, müzik, insan ve toplumun eğitimi için faydalı görüldüğü ölçüde filozofun da ilgisini çekmiştir. O yüzden, insan toplumunun etik olarak örgütlenmesi için politikanın önemini merkezine alan Platon'un *Devlet*'i, Aristoteles'in *Politica*'sı gibi eserlerde müziğin konu edilmiş olması kimseyi şaşırtmaz. Aynı biçimde, felsefenin ilgisinin büyük etik-sosyal konulardan bireyi ve bireysel psikolojiyi ilgilendiren sorunlara döndüğü İskender döneminde, müzik, insan ruhunu avutucu özelliğinden dolayı, yeni türden bir ilginin nesnesi haline geldi; daha sona da fiziki-akustik gerçekliğinden dolayı bilimsel çalışmaların nesnesine dönüştü. Ortaçağ'da durum kökten değişmiştir: Müziğin neredeyse bütünüyle dini bir geçerlilik kazandığı andan itibaren daha çok dinsel sadakate dair metinler gözlenir olur ya da dönemin en acil sorunu müziğin ve dinsel şarkıların öğretilmesi olduğundan pedagojik metinlere rastlanır. Ve son olarak müziğin esasen vokal müziği, yani bir dinsel tören

parçasının seslendirilmesi olarak biçimlenmesinin ardından gramer, retorik ve metrikle ilgili metinler, Ortaçağ müzik düşüncesini yeniden inşa etmede birincil öneme sahip kaynakları oluştururlar.

Hipotetik bir müzikal düşünce tarihinin kaynaklarıyla ilgili olarak karşımda hâlâ son bir sorun durmakta: Amacımız itibarıyla müzikal eserlerin kendilerinin bir önemi olabilir mi? Böyle muğlak bir soruya verilecek cevap, "evet" ya da "hayır"a indirgenemez. Sanat eseriyle onun üzerine herhangi bir düşünce biçiminin arasındaki farkı ve mesafeyi gözeterek bile karşılıklı etkileşimlerin, sanat eseri etrafında oluşturulan ince oyunun altını çizmekten muaf olamayız: Sanat eserinin kendisi, daha da derinleşmeye yönelik bir dizi düşüncenin, itkinin ve baskının tıpkı bir yağ lekesi gibi etrafına yayıldığı bir merkezden başka bir şey değildir. Eğer müzik eseri, tüm diğer sanat eserleri gibi, düşüncenin, duyguların ve yaşanmış tarihin sanatsal bir formda vücut bulmasıysa, belki de sanat eserinin kendisinin de onu yeterince gözlemleyen kişiye proje üzerine, sanatçının eserine atfettiği anlam üzerine ve daha genel olarak sanatın anlamının kendisi üzerine düşünceler sunduğunu düşünmek riskli değildir. Sanat eseriyle eser sahibinin kendi eseri üzerine düşünceleri arasındaki mesafe ve fark bir kenara konmuştur. Ama ince karışıklıkların, çağrışımların ve sanatçının düşüncesiyle sanatı arasında ayna oyunlarının görülmediği bir zamanda! Bu nedenle, gene de ihtiyatı elden bırakmadan, yalnızca sanatçının eser üzerine olan düşüncelerinin değil, eserlerin kendilerinin de müzikal düşünce tarihinin dokümanlarına dönüştüğü söylenebilir.

Ve son olarak, daha dolaylı olmakla birlikte, önemi yadsınamayacak başka *dokümanlar* da bu tarihin bir parçası yapılabilir: Belirli bir çağda yaşayanların beğenileri, o çağda baskın olan tarzlar ve müzikten yararlanma biçimleri. Tüm bu unsurlar, yüzlerce yıllık müzikal düşüncenin etrafında örüldüğü karmaşık tarihsel yapının yeniden inşa edilmesinde büyük öneme sahip ajanlar olacaklardır.

Belki gözlemler dahilinde müzik düşüncesinin alanı fazlasıyla genişletilmiştir, belki bu alan fazlasıyla bulanık ve belirsiz kılınmıştır, belki de hedeflerinde son derece özgül ve belirlenmiş olması gereken bir disiplinin sınırları fazlasıyla muğlak çizilmiştir. Bununla birlikte, eğer Batı müzik

düşüncesinin gelişimine dair tarihsel bir resmin çizimine soyunulursa, disiplinin sınırlarının, önceden çizilmiş olduğu gibi, çok da geniş olmadığı fark edilir: Nitekim, konu edilen, bir disiplinden daha çok, az önce söylenmiş olduğu gibi, bir disiplin örgüsünden, çok cepheli ilgi alanlarının bir araya geldiği bir mekândan, sınırları zaman içinde tekrar ve tekrar sabitlenen ve tanımlanan ama gerektiği zaman tekrar gözden geçirmeye hazır olmak gerektiğinin iyi bilindiği mobil bir alandan bahsediliyor. O yüzden, "müzikal estetik" ifadesi yalnızca müzik üzerine olan düşünceleri tasarlamak için kullanılsa da, görüldüğü gibi, bu düşüncelerin alanını, kelimenin bire bir anlamıyla, estetik yeteneğine indirgeyecek şekilde yön değiştirmiştir; aksine, ses sanatlarıyla ilgili pek çok başka alanın olduğu, estetik alanın müziğin cephelerinden biri olmadığı ve her zaman büyük önem taşımadığı açıktır: Ona yönelik dışlayıcı bir dikkat, iki yüzyıldan biraz daha fazla bir yaşı göklere çıkaran bir ideoloji ve felsefeden yola çıkar.

II.

Hıristiyan Batı ve Müzik Fikri

Müziğin Estetik Boyutu

Teorik olduğu kadar aynı zamanda tarihsel de olan bu kısa çalışmanın müzik düşüncesi ya da müzikal estetikle ve de –Batı'yı ilgilendirdiği kadarıyla– müziğin kendisiyle ilgili olduğu daha önce belirtilmişti. Tekrar etmekte fayda var. Batı-dışı uygarlıklar, asırlar boyu çeşitli ülkelerde tümüyle farklı işlevler yerine getirmiş, bizim *diatonik* sistemimizden oldukça uzak dillere göre yapılandırılmış bir müzik kavramına sahiptirler; böylesi bir kavramsallaştırma Batı'da kullanılanlardan tümüyle farklı bir icra biçimini, yazım ve aktarım sistemini gerektirir. Uzakdoğu veya Afrika uygarlıklarında ya da bizimkine yakın coğrafi alanlarda kalınacaksa İslamî dünyada veya büyük ölçüde bizim Batılı uygarlığımızla iç içe gelişmiş olan İbrani kültüründe müziğe dair düşünce kategorilerimize değer verilmez. Büyük ölçüde estetik bir *'status'*ün müzik adına ilerici fethi tam anlamıyla Batılı ve Hıristiyan bir olaydır; burada diğer kültürler tanınmazlar, çünkü müzik onlarda bambaşka işlevler üstlenir. Yani sonuç olarak, müziğin icrası ve aktarımı Batılı-Hıristiyan geleneğininkine benzemeyen biçim ve anlamlar uyarınca meydana gelir; belirli bir kültürün tarihine dair bir müzikal düşüncenin izlerini yeniden inşa etmeden önce bunu hatırlamakta fayda vardır.

Öyleyse, bu, evrensel karakterde bir sanat dalı olarak müzik üzerine bir tefekkür değildir: *In abstracto* bir müzik yoktur, tarih içinde çok sayıda müzik ve bunun da ötesinde farklı uygarlıklar içerisinde çok sayıda müzik fikri vardır. Burada, bizim Batılı ve Hıristiyan uygarlığımız içerisindeki müzik fikri ve müzikal düşünce işlenecektir. Yalnızca *Batılı*'nın değil, *Hıristiyan*'ın da altının çizilmesi büyük önem taşır, çünkü, ileride görüleceği üzere, Hıristiyanlık bizim dünyamızın müzikal uygarlığının ve onun

müziği anlama ve uygulama biçiminin sınırlarını çizmede birinci derecede öneme sahip bir rol oynamıştır.

Müzik ve Şiir

Müzik yüzyıllar boyu Batı uygarlığı içerisinde şiirle sıkı bir birliktelik içinde gelişti. Bu, yeni bir açıklama gerektiren banal bir keşif değildir. Pratik olarak, enstrümantal müzik on yedinci yüzyıla kadar tümüyle marjinal ve özerklikten yoksun bir varoluşa sahip olmuştur: Çoğu zaman, onun sallantılı varoluşu, köklerini basitçe seslerin yokluğundan ya da başta seslere dahil edilmiş olanları enstrümanların altında yeniden gruplama alışkanlığından alır.

Sesli müzik olgusunun, yani şiirsel bir beğeniyle kol kola giden bir müziğin yaygınlığına rağmen, müzikal estetiğe dair tüm modern çalışmalar –ama sadece modern olanlar değil– her zaman sözel dille müzikal dil arasındaki büyük farkları ayrıştırmaya çabalamakla meşgul olmuşlardır; bu sonuncusu tekrardan dil kategorisi içerisine dahil edilmek istenmiştir. Eğer şiirle müzik arasındaki farklar gözle görülebilir türdense (iletişim yapılarındaki farklar, içerisine eklemlenilen gramerin ve sentaksın farklılıkları, nesnelerin kendilerinin tasarımlanma biçimindeki farklar vs.), bu iki sanatın kaderlerinin her zaman birbirlerine bağımlı olmuş olması ve ikisini aynı kökene bağlayan, müzikal düşünce tarihinde büyük etkisi olmuş olan bir kuramın ortaya çıkmasına neden olacak kadar bir arada ilerlemiş olmaları gariptir. Müzik ve şiir arasında belki tam da bu tanımlanması ve ele geçirilmesi pek de kolay olmayan yakınlık/farklılık tarafından yaratılmış bir gerilim vardır. Müzik ve şiirin her ikisi de mekân sanatı değil, zaman sanatı olmalarının yanında, aynı zamanda, seslerin ifade edilmesi, ilgili seslerin seçimi, ilgisi olmayanların ise dışarıda bırakılması üzerine temellenmiş, kesin bir dil, tarz ve uygarlık içerisinde yer alan sanatlardır. Gene de, her biri özerk bir alan işgal etme ve kendi özgül ufkunu anlamlı kılma eğilimindedir. Belki de, şarkının ve genel olarak sözlü müziğin cazibesi tam da dinleyiciyi aynı anda iki dilin içine katmasından gelir; dinleyici, müzikal tarza veya şiirsel beğenilerine göre kaçınılmaz olarak bir dilden diğerine *sürüklenecek*, ama gene de hiçbirinden bütünüyle vazgeçemeye-

cektir. Sözlü müzikte müziğin, kimi biçimlerde, sözcüğün anlamlı karakteristik özelliklerini, nesneleri ve daha da önemlisi duyguları işaret etmedeki kesinliğini üstlenebilmeyi istediği söylenebilir; öte yandan, sözcük de müziğin anıştırıcı özgürlüğünü, lirikliğini ve onun melodik yapısının yoğun ifade serbestliğini üstlenebilmeyi ister. Theodor W. Adorno'nun yazmış olduğu gibi: "Müzik son aşamada niyetlerden yoksun bir dil olma eğilimindedir [...]. Her tür düşünceden yoksun müzik, seslerin salt görüngüsel bağlamı, kaleydoskopun akustik eşdeğeridir. Ve tersine, o, tıpkı mutlak düşünce gibi, müzik olmayı bırakıp dile dönüşür."[1]

Bu sebepten, müzikal uygarlığımız içerisinde, müzik ve şiir, bir yandan onları aynı kaderde sıkı sıkıya bir araya getiren, diğer yandan ise zıt yollara ayıran bir gerilim durumu içinde görülmüşlerdir.

Batı müzik tarihinin tümü özerklik üzerine –ancak Barok çağda enstrümantal müziğin zaferinin yardımıyla son zamanlarda güçlükle kazanılabilmiş bir özerklik– yapılmış uzun soluklu bir araştırma olarak da okunabilir. Bu zafer, bütünüyle sözlü müziğin sonunu göstermediğinden belki de gelip geçicidir: Sözlü müzik enstrümantal müziğe paralel olarak serpilmeye devam etmiş, dahası, ifade biçimlerinin karşılıklı değişimi eşliğinde enstrümantal müzikle sıkı sıkıya iç içe geçmiş bir halde gelişmiştir; öyle ki, enstrümantal müzikteki en yeni gelişmelerin bile silemediği ya da unutturamadığı tarihsel bir üstünlüğe sahiptir.

Müzikle şiir arasındaki karşılaşma, kimi zaman da çarpışma ve rekabet, çok çeşitli düzeylerde doğrulanmış ve her zaman için gerek şairler gerek müzisyenler tarafından bir gizli ya da açık çatışma ortamı olarak değerlendirilmiştir. Şiirin ve müziğin argümanları arasındaki tartışma biraz da Antik Yunan'dan günümüze tüm müzik tarihi boyunca uzanan bir kırmızı hat, hiçbir zaman için ne kazananı ne de kaybedeni olmuş bir çatışma gibidir; nitekim, böylesi bir çatışma bu iki sanat dalının uygulayıcılarından ibaret değildir, kökleri *şeylerin* doğasında yatar: Şairin dili müzisyeninkiyle kuvvetli bir gerilim, yok edilemez bir rekabet içindedir.

1) Th. W. Adorno, "Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik", *Archivio e Filosofia*, 1953, s. 5-30.

Yüzlerce yıllık Batı müziği olgusunu kat eden bu *leitmotiv* müzik tarihinin en önemli *temalarından* biri olarak ortaya çıkar; müzikal düşüncenin tüm bir problematiği bu arka planda ifade edilir; o yüzden de önemi kesinkes ikinci dereceye indirilemez.

Müzik ve Matematik

Müzikal düşünce tarihi ve Batı müziği tarihi içerisinde çok sayıda başka sorun ayrıştırılabilir. Yukarıda gösterilenlerden farklı görünse de, bu, çoğu zaman onunla az ya da çok sıkı ilişki içinde olan ve kimi biçimlerde onun varyantları gibi değerlendirilebilecek olan *temalar* ve sorunlarla ilgilidir.

Pythagoras'ın zamanından beri, müzik, her zaman matematikçilerin ilgisini çekmiş, müzikle ilgili matematiksel kuramlar türemiştir. Müzik üzerine bilimsel ve matematik spekülasyonlar, titreşimli bir gövde titreşimlerin sayısına göre belirli uzunlukta bir ses ortaya çıkardığından sesin tam olarak ölçülebilir bir fiziki fenomen olduğu ilkesi üzerine kurulur. Bu gözlemde, Batı uygarlığında tipik olduğu üzere, uzunluk parametresinin ayrıcalıklı konumu açığa çıkar. Batı müziğinde kullanılan *diatonik* ölçek yedi sese göre düzenlenmiştir. Bu açıklamadan, zaman içinde, seslerin ve ölçeğin doğası, seslerin yansımaları ya da sembolleri olabileceği diğer fiziki ya da kozmik fenomenlerle olan ilişkileri üzerine oldukça karmaşık spekülasyonlar doğmuştur. Asırlardır müzikal düşüncenin bir sabitini temsil eden, müziğe dair bu bakış açısı, müziği sözel dille kısıtlı bir ilişkisi olan ya da hiçbir ilişkisi olmayan, mutlak özerkliğe sahip bir dil olarak değerlendiren müzisyen ve düşünürler tarafından geliştirilmiştir. Müziğin matematik doğasını soruşturan biri, hiç şüphesiz, duygusal değerlerden çok, ses sanatıyla bağlantılı entelektüel ve metafizik değerlerin altını çizmeye yönlendirilecektir. Açıktır ki, müziğin, müzisyenin kompozisyonlarında keşfedemediği, açığa çıkaramadığı ve yeniden üretemediği karmaşık ve katı bir matematik düzen üzerine kurulduğunu, temelde rasyonel olan müziğin bu yapısının tüm bir evreninki kadar rasyonel bir yapıya tekabül ettiğini düşünen biri, müziğin şiirden ya da diğer sanatsal dillerden bağımsızlığını iddia eder. Nitekim, şiirin dili, ses sanatlarıyla kıyaslandığında, duygusal değerleri ve biricik gerçekliği açığa çıkarma gücü içerisinde tümüyle heterojendir.

Müzik ve şiir arasındaki ilişkiler ve karşılaşmalar sorunu, seslerin doğası üzerine spekülasyon yapan matematikçinin ilgi alanın, dışındadır; müziğin şiirle arasındaki tabiiyet ilişkisinden kurtarılıp özerk bir dil halini alması gerektiği, çünkü böylesinin doğaya uygun olduğu fikri matematikçinin spekülasyonunda her zaman örtük olarak mevcuttur. Başka bir sanatla herhangi bir uzlaşma, müziğin rasyonel ve matematik doğasından ödün veremez ve onun bu doğasını bozamaz.

Müzik üzerine matematik kuramları ve müzikle şiire ortak bir köken atfeden kuramlar, müziği ve müziğin işlevini kavramsallaştırmada kökten farklı iki biçimmişçesine zıtlaşmaları anlamında birbirlerini dışlarlar.

Müzik ve Anlam

Müzikal düşünce tarihinde görülen bir başka tema, müziğin kendi *anlamı* üzerine olan düşüncedir. Her zaman tartışılmış olsa da kesin bir sonucu olmayan bir sorun. Müziğin anlamı üzerine ya da, daha modern terimlerle söylersek, müziğin semantiği üzerine yüzlerce yıldır süren tartışma, çok kez gösterme işlevi olan bir modelin sözel dilin modeli olduğunu varsaymıştır. Müziğin anlamı ya da, daha modern terimlerle söyleyecek olursak, müziğin anlamsallığı üzerine asırlık tartışma, gösterici işlev modelinin, dış dünyadaki olayları ya da insanın duygularını gösterme olasılığını ilgilendirdiği ölçüde, sözel dilin ta kendisi olduğunu varsaymıştır.

Açıkçası, müziğin anlamı sorunu, hep kestirmeden aynı çekirdeğe indirgense bile, çok farklı yüzlere bürünmüş ve içine eklenilen tarihi, ideolojik ve felsefi bağlam uyarınca takındığı maskeler içinde onu tanımakta çoğu zaman güçlük çekilmiştir. Birbirine zıt iki tez, müzikal düşünce tarihinde farklı şekillerde karşı karşıya gelirler: Bir tarafta, geniş anlamında *etik* bir kavramsallaştırmanın savunucuları vardır; bunlara göre müzik bizlerin davranışları üzerinde etki eder, duygularımızı etkiler ya da, daha modern terimlerle söyleyecek olursak, duygularımızı *ifade eder* (*esprimere*). Diğer taraftan, daha hedonistik bir müzik kavramsallaştırmasının savunucuları vardır. Bunlara göre ses sanatı, her şeyden önce duyusal bir haz üretme eğilimindedir; bu duyusal haz bir sona varmadan kendi içinde tükenir, ne

bir bilinç üretir ne de herhangi türden bir bilgiyi aktarır ya da ifade eder. Bu iki tez içerisinde pek çok ara ton, ara yol olarak tanımlayabileceğimiz pozisyon bulunabilir; gene de, bu şema, sundukları felsefi yardım nedeniyle tanınmaları daha kolay olan, tarihi tartışmadaki uç konumları ayrıştırmada faydalı olabilir.

Antik dünyada müziği ideal toplumun içine dahil etme ya da bu ideal toplumun dışında bırakma eğilimindeki tüm teoriler, açıktır ki ilk tezde buluşurlar: Nitekim, eğer müziğin toplum içindeki mevcudiyeti müziğin eğitim gücüne, onun mevcudiyetini istenir ya da yakışıksız kılan değer ya da değersizlikleri aktarma kapasitesine bağlıysa, müzik etik olarak insan için *anlamlı* ve geçerli kılınıyor demektir. Öbür taraftan, Antik ve Ortaçağ dünyasında, ama hepsinden çok da modern dünyada müziğin biçimsel açıdan mükemmel hale getirilmesi, mimari kurulumu ya da kurucu değeri olan kavramlarından ziyade müziğin sinir sistemimizle ve hoşlandığımızda, hoşlanmadığımızda ya da tatmin olduğumuzda gösterdiğimiz reaksiyonlarla kurduğu ilişkileri aydınlığa kavuşturan tüm teoriler, pek açık ki, ikinci kategoriye aittir. Yukarıda şematik olarak iki pozisyona indirgenen, ama gerçekte çok daha fazla sayıda olan ve çeşitli fikirleri içinde barındıran geniş bir alanı ifade eden müziğin anlamına dair teoriler, hiç şüphe yok ki, daha da geniş bir alan olan müzik-şiir ilişkileri sorununa bağlanır. Nitekim, formalist kuramlar, müziğin tümden anlamlı ve dışavurumcu bir güçten yoksun olduğu için bir *dil* olmadığını, tam anlamıyla bir dil olan edebiyatla hiçbir biçimde yakınlaşamayacağını ya da onunla birleşemeyeceğini düşündüklerinden müzikle şiirin birliğini genellikle reddederler. Aksine, müziğin dışavurumcu ve gösterici bir güç taşıdığını kabul edenlerse, müziğin şiir diliyle birliktelik içinde çok daha yetkin bir biçimde gerçekleştirilebileceğini iddia ederler: Böylece, müziğin semantik güçleri gerçekleşmiş olur.

Açıktır ki, yalnızca tarihsel bir inceleme, yukarıda şematik biçimde gösterilmiş olan müzik üzerine çeşitli felsefi ve ideolojik pozisyonlar arasındaki bağları somut olarak ayrıştırabilir. Burada, basitçe, bize önemli görünen ve Antik Yunan'dan günümüze müzikal düşünce tarihinde beliren kimi sorunların bir envanteri oluşturulmak istenmiştir. Gerçekte, sorunlar çok daha fazla sayıda ve karmaşıklıkta olsa da, bu sorunların tarihteki somut mevcudiyetlerini şimdilik bir kenara bırakırsak, gene de, bu basit ve şema-

tik listeleme, iyi bakıldığında, dil, terminoloji ve bakış açısı farklılıklarının ötesinde ortak matrikslere götürülebilecek kuram ve fikirler ormanında yolumuzu bulmamıza yardımcı olacak bir kırmızı hat, bir *Leitmotiv* oluşturmaya hizmet edebilir.

Müzik ve Duygular

Müzikle duygular dünyası arasında bir tür ilişki olduğu, *antikite*den günümüze farklı biçimlerde tekrarlanmış bir şeydir. Daha kesin ifadelerle tanımlanan bambaşka bir söylem bu ilişkiyi içerir; tıpkı bu ilişkinin derinde yatan motivasyonlarının şekillenmesi gibi. Müzikal düşünce tarihi içinde müzik-duygu ilişkisi birçok başka soruna bağlanır. Bunların başında müziğin dilsel doğasıyla ilgili sorunlar gelir; daha kesin bir ifadeyle söyleyecek olursak, müziğin semantiğine dair o eski sorunla karşı karşıyayızdır. Yüzlerce yıldır tatmin edici bir cevaba ulaşılmaksızın felsefeci, eleştirmen ve düşünürleri uğraştıran sorunların kesiştiği noktadır burası. Açıkçası, bu sorunun bir çözümü yoktur, ama, gene de, farklı bakış açıları mevcuttur; bunların her biri karşımızdaki soruna bir ışık tutar, gerçeğin bir yönünü, bir parçasını açıklığa kavuşturacak yorumlar getirir.

Müzikle duyular dünyası arasındaki ilişkiden bahsedildiğinde, genellikle bir dizi yanlış anlama ve kafa karışıklığı baş gösterir. Böylesi bir ilişkiyi vurgulamak ne anlama gelir? Besteci müziğinde kendinden neler *ifade eder*? Müzik hangi içkin anlamlarla duyular dünyasını bir araya getirir? Müzik dinleyen kişi duygusal dünyayla nasıl bir armoni bulur, neler hisseder? Ya da müzik hangi duyguları anlatır veya kasteder veya taklit eder? Yoksa bunların hepsi birden mi? Bu soruların en tepesinde daha kapsayıcı bir soru vardır (bu, on sekizinci yüzyılda bile böyleydi): Müzik bir dil midir? Sözel dille aralarında ne türden ilişkiler vardır? Ve bu sorunun cevabı ne türden araştırmaların sonucunda verilebilir? Eğer müzik *sui generis* bir dilse gönderme yaptığı nesneler hangileridir? On sekizinci yüzyıldan itibaren müziğin duyuların taklidi ya da dışavurumu olduğu kabul edildi ve bununla müziğin akıl ve kavramlardan ziyade duygusal dünyamızla ayrıcalıklı bir ilişkisinin olduğu kabul edilmek istendi: Bu önemli yargı, üzerine tüm bir gelecek müzikal estetiğin kurulduğu temeli oluşturdu.

Müziği sözel dilden radikal biçimde ayıran şey, belki de, onun duyular dünyasıyla arasındaki özel ilişkidir. Sözel dilde sözcükler vasıtasıyla tüm olası duygular gösterilebilir; sözcüklerin kastedilen duygularla hiçbir işi yoktur; bu tümüyle uzlaşımsal bir ilişkiyle ilgilidir. Aksine, müzikte *benzeş* (*assomiglia*) müzikal cümle, gösterdiği, ifade ettiği, anıştırdığı ya da dinleyicide uyandırdığı hisle içkin bir ilişkiye sahiptir. Müzikal dışavurumla duyular arasında bir tür eşbiçimlilik (*isomorfismo*) olduğu hipotezini öne sürebiliriz. Sözel dildeki bu eşbiçimlilik, sözel ifade seslendirildiğinde, dile getirildiğinde ortaya çıkar. Bu durumda, müzikal unsur yalnızca sözel söylemin etkinliğini güçlendirmeyebilir, kimi zaman onunla çelişebilir veya onu boşa çıkarabilir. Buradan müzikal dışavurumun bir tür semantik özerkliği olduğu çıkarılabilir. Bu özerklik, müzikal dışavurumun duyusal rengini gerek sözel dille birleştirildiğinde gerekse özerk ve bağımsız bir unsurmuş gibi izole edildiğinde üstlenir. Açıkçası, müzik, edebi bir metinle birleştirildiğinde ya da sözcüklerle desteklendiğinde anlamı farklıdır. Ancak sözel dilden izole ve özerk olduğunda dahi, müzik, dille olan muğlak ve çelişkili yakınlığını korur; belki de müziği *konuşulabilir* kılan, yani bir müzik söylemi yaratan tam da bu yakınlığın kendisidir: O halde, müzik üzerine olan hiçbir söylem müziğin anlamlarını tüketemese de, bir tür metaforik *tercüme edilebilirlik* (*traducibilità*) ışığa kavuşturulur. Nitekim, müziğe dair her *söylem* müziğin kendisinin bir yorumu, onun *anlamını* ortaya çıkarmaya yönelik bir çabadır; ve de o yüzden yorumlar müziğin bize sunduklarını hiçbir zaman tüketememeleri anlamında sonsuzdurlar. Akla yönelik böylesi bir bakış açısına göre: "Müzik üzerine her söylem metaforiktir [...] ve müzikal biçim, içinde sözel dilin sözcük ve cümleleri düzeyine geriletilemeyen bir anlam niyetinin işlendiği safî görsel bir dile dayanır. Olası yorumların neredeyse sonsuz çokluğu, onların geçerlilikleri ve aynı zamanda kısmi keyfilikleri."[2]

Her ne kadar sorunlu da olsa, yüzlerce yıldır filozofların müzikle dil arasındaki ilişkiyi aydınlığa çıkarmaya çalıştıklarına hiç şüphe yok; belki de müziğin dil içinde boğulmuş veya içkin kalmış olan şeyi aydınlattığı, açıklığa kavuşturduğu, ortaya koyduğu ve onun altını çizdiği hipotezi ileri sürülebilir. Tam da bu anlamında işleyebilir, çünkü müziğin sesi ile kelimenin

2) M. Imberty, *Suoni, Emozioni, Significati*, Bologna, Clueb, 1986, s. 56.

sesi arasında orijinal bir ilişki vardır. Sözcüğün nesnelliği ve onun gayri şahsi gösterme gücü içinde, müzik, bize sözcüğün tümden değil, ama kısmen kaybettiği kişisel ve duyusal öğeyi getiriyor. Herhangi bir sözel söylem, hâlâ, dar anlamında da olsa, anlamını kesinleştirmeye ve tanımlamaya katkıda bulunan müzikal bir öğeyi beraberinde getirir. Sözel dilin onsuz yapamayacak duruma gelene dek müzikal öğeyi hesaba katmama eğiliminde olması gibi, müzik de söylemsel öğeyi dışarıda bırakarak bir dil olmayı başarabilir. Nasıl sözel dil sözcüğün seslendirilmesiyle bağlantılı müzikaliteden bir şeyler saklıyorsa ve bu müzikalite bir şekilde belirtme gücüyle vücut buluyorsa, seslerin dili de, özerk kılındığında, her ne kadar söylendiği gibi *polisemik* olsa da, muğlak ama yine de algılanabilir olsa da, en azından duygular dünyasında hâlâ bir ertelemenin hatırasını saklar. Seslerin dilinin duyguların diliyle belirli bir eşbiçimciliğinin de –söylendiği gibi– sayesinde dilden, sözcüğün belirtici gücünden önce gelen, ama yine de çağrılar ve salınımlarla zengin bir çeşit dil.

III.

Müzik ve Tarihselliğinin Anlamı

Müzik Tarihi ve Metafiziği

Önceki sayfalarda müzikal düşüncenin özgüllüğü sorununa değinildi. Müzisyenin faydalandığı teknik araçların şair, ressam ve mimarınkilerden radikal biçimde farklı olduğuna dair, banal bir gözlemin ötesinde –ki bu gözlem diğer sanatlar söz konusu edildiğinde beliren simetrik bir kabulden başka bir şey değildir–, kökenlerini müziğin tarihsel kaderinde bulan daha üstün bir özgüllük vardır.

Batı uygarlığımızın karakteristik özelliklerinden biri de geçmişe dair kayıtlar, tarihteki özel anlar ve yüzlerce, binlerce yıllık tarihi belgelerin korunması üzerine temellenen tam bir tarihsel bilincin işlenmesidir. Tarih tam da geçmiş üzerine kayıtlar ve düşüncelerden şimdiki zamanın kendini tanıyıp köklerini bulmasına yardım edecek bir bilinçten doğar.

Müzik söz konusu olduğunda ise her şey farklı olmuştur; müzik, zaman içindeki yolculuğunda gönderme yapabileceğimiz bir tarih işlenmeksizin, diğer sanatlarla kıyaslandığında farklı bir biçimde gelişmiştir. Nitekim, müziğin diğer sanat dallarından ayrı bir tarihi vardır ya da, daha düzgün ifade edersek, yakın zaman kadar, diğer dallarda olduğu türden bir tarihsellik bilincinden yoksundur müzik. Bu yüzden klasikliği bilinmez. Bu da, hiç şüphesiz, özgüllüğünün en geçerli unsurlarından biridir.

Bu durum yalnızca sanat dünyasıyla değil, genel olarak kültür dünyasıyla da kıyaslandığında, anormal olan gerekçeleri karmaşıktır ve tek bir nedene indirgenemezler. Açıklamalardan bazıları çok açıktır: Bir zaman sanatı olan müzik, icra ediminin ardından geride hiçbir iz bırakmaksızın ortadan

kaybolur; Antik notalama metotları, modern metotlarla kıyaslandığında, sadık bir yeniden inşa için gerekli uygun dokümanları sağlamada çok yetersizdir; ayrıca müzik aletleri sınırlı ömre sahiptirler, ortadan kayboldukta sonra yeniden inşa edilmeleri güçtür. Ancak bütün bu açıklamalar yetersizdir: bugün tiyatroda hâlâ Oedipius, Antigone ya da Baccanti oynanırken, bu oyunların müziklerinin niçin günümüze kalmamış olduğunu bize açıklayamazlar. Eğer bugün Romanesk ya da Gotik katedraller, onları bizden ayıran zamansal mesafeye rağmen, herkesin gözünde mimari anıtlarken bir Gregoryen şarkı parçası ya da bir saz ozanının türküsü bize psikolojik olarak bu kadar uzaksa, bu yalnızca birincilerin mekânda süreklilik kazanmış, ikincilerinse zamanda çözülmüş olmasından kaynaklanmaz. Nitekim, aynı sorun çok daha yakın çağlarda da ortaya çıkar: Bizi Obrecht'in bir ayininden ya da Josquin Després'nin bir kısa şiirinden ayıran tarihsel mesafe Raffaello ya da Leonardo'nun bir resmiyle ya da Michelangelo'nun bir heykeli ya da Petrarca'nın bir sonesiyle aramızdaki mesafeden daha fazla değildir. Öyleyse, bu derin tarihsel asimetri neden? Uygarlığımız içerisinde müzik yüzyıllar boyu diğer sanatlarınkinden farklı tarihsel ritimlerle eğilip bükülmüştür. Müziğin tarihsel boyutu, onun günümüzdeki ve geçmişteki hayatı, farklı bir tarihsel hafızayı hızlandıran bambaşka bir biçimde görünür.

Müzik, çok yakın zamana kadar, ilk icrasının ardından çok yaşamazdı. Çoğu kez, müziğin, müzisyenin işine yarayan, fakat müziğin sesli gerçekliği için yetersiz bir notalama tipine dayandığı kabul edildi. Ancak bu kabul bütünüyle alaşağı edilmiş olabilir ve, gerçekte, gelecek ömrünün uzunluğu öngörülmediğinden müziğin yetersiz notalama sistemlerine mecbur bırakılmış olduğu söylenebilir. Şüphesiz, bu sallantılı halin varlığı, müziğin icra edildiği yerle sınırlı düşünülmüş olması, diğer sanatçılarınkinden ayrışmış bir tarih bilincinin yaratılamamasına neden oldu; diğer sanat dallarıyla uğraşanlarsa, yalnızca bugün için değil, aynı zamanda geçmişle bağlantıyı koparmadan gelecek için de çalışmaya hep alışıklardı.

Müzikte tam anlamıyla bir tarih bilincinin eksikliğinin bir kanıtı da ilk kısmi müzik tarihi deneylerinin yalnızca on sekizinci yüzyıla kadar uzanıyor olmasıdır; halbuki, diğer sanat dallarının tarihleri, her ne kadar bugünün tarihçilerinin kriterlerine göre hayli farklı olsa da, çok daha eski zamanlarda yazılmıştır. Her müzisyen kuşağı, her şeyden çok ustalarını model alır,

ama asla klasikliğe kapılmaz. Müzik tarihi, Platon'un zamanından Brahms karşısındaki Liszt ve Wagner'in zamanına kadar çok sayıda *querelle* ile doludur; *ars nova* ve *ars antiqua* arasındaki, Monteverdi'nin zamanında *birincil* ve *ikincil pratik* arasındaki, Aydınlanma çağında *lullist* ve *ramist* ya da *buffonisti* [İtalyan *buffa* (komik, gülünç) operasının savunucuları, ç.n.] ve *antibuffonisti* [Fransız *tragédie lyrique*'in savunucuları, ç.n.] arasındaki tartışmalar hep farklı tarzlar, ama çağdaşlar ya da en fazla iki kuşak arasında olmuştur. Hiçbir zaman geçmişten bir tarz model alınmamıştır: Müzikte neoklasisizm, daha önyargısız bir parodi biçiminde gelişmiş olsa da, sadece bu yüzyıla özgü değildir. Galilei ve Floransa Kamarası'yla çokseslilik yanlılarını karşı karşıya getiren tartışma bile artık var olmayan ve bilinmeyen bir Yunan klasiği adına yapılmıştı. Gerçekte, Galilei tek sesli yeni bir tarz adına bir devrim gerçekleştirmekteydi ve burada Yunan Klasisizmi yalnızca kendi fikirlerini daha etkin biçimde meşrulaştırabilmek için bir bahaneydi; biraz da hümanist meslektaşlarını, edebiyatçıları, mimarları, heykeltıraşları kandırabilmek için bahis konusu edilmişti.

Şüphe yok ki, eğer müzik genel sanat manzarası içinde hep kendi başına, biraz da yalıtılmış ve diğer kardeşlerinden uzak bir yer işgal etmişse, bu tam anlamıyla bir tarihsellik bilincinin eksikliğinden kaynaklanmış olmalı.

Bu olgunun bir nedeni, müziğin, icrasına ve yorumuna, yani eyleme bağlı olan ömrünün gelip geçiciliğidir; yoğun ve canlı olan bu eylem müziğe geçici olarak hayat verir ve ardından sönüp gider. *Notalama* sistemleri de bu *uygunsuzluğa* katkıda bulunabilir; notalamanın tarihsel hafızaya katkıda bulunacak bir araç, müziğin geleceğe aktarımı için yeteri derecede uygun bir *doküman* olacak kadar iyileştirilmesinin ancak yakın zamanlara rastladığı gerçeği, geçmişte, müzisyenlerin gelecek sorunuyla, dolayısıyla da notalamanın mükemmelleştirilmesi sorunuyla meşgul olmaları için yeterli itkilere sahip olmadıklarını düşünmek için iyi bir neden sunabilir. Diğer yanda, yalnızca doğru düzgün bir notalama sisteminin icadıyla meşgul olmamakla kalmayıp müzikal miraslarının günümüze kadar sözlü olarak aktarımına yönelmiş uygarlıklar da vardır. İbrani müziği, bugüne kadar yazılı destek olmaksızın, kuşaklar boyu hatırlanmış ve aktarılmıştır; aynı şey tüm ülkelerin halk ve folklor müzikleri için de olmuştur. Müziği yazılı bir dokümana dönüştürmeyi istememek bir üstünlük ya da ilkellik meselesi

değildir, daha çok, müziğin verili bir toplumdaki işlevi temelinde yapılmış seçimlerle ilgilidir bu durum.

Müziğin Tarihsel Marjinalliği

Müziğin, tepe noktasına notalama sorununda ve diğer sanatlara kıyasla geçici *'status'*ünde ulaşan, anormal tarihselliğinin bir başka nedeni daha vardır: daha derin ve yapısal bir neden: Müzik, çok yakın zamanlara kadar, tam olarak Barok çağına kadar, her zaman marjinal bir sanatsal işlevle bağlantılandırılmıştır ya da, daha iyi ifade edersek, müziğin varlığı her zaman diğer sanatlardaki işlevince değerlendirilmiştir: Şiire eşlik etmek; yani sözcüğü ve şiirsel söylemi güçlendirmek, zenginleştirmek; dinsel tören işlevini vurgulamak, tamamlamak; teatral eylemi çerçevelemek vs. Müziğin bu yüzlerce yıllık marjinalizasyonu, onun gelip geçici doğasıyla iç içe geçmiş bu fenomen, bir tarih bilincinin kurulamamasına yol açtı. Ayrıca, bu gerçek, yalnızca müziğe özgü, diğer sanat dallarıyla kıyaslanamayacak bir olgunun biçimlenmesine de neden oldu. Pythagoras'tan günümüze daha yakın zamanlara, müzik, Batı kültür tarihi içinde farklı bir kadere sahip olmuştur: Bir yandan, çoğu kez minör bir sanat, entelektüel içerimlerden yoksun bir kol faaliyeti olarak ortaya çıktı; diğer yandan, dinlenebilir, net olmayan yönleriyle safî bir soyutlama, daha gizli kozmik armoniyle uyumlu bir hesaplama, dünyanın özünde bulunan bir sembol, bir ilksel felsefe olarak değerlendirildi. Ancak, bu son anlamında müzik, müzisyenlerin ve icracıların müziği değil, düşüncenin müziğidir; başka bir deyişle bu, müzik felsefesidir. Bu kırılmanın sonucu, felsefi yazılar üzerinden bir tür müzik tarihinin ya da, başka şekilde ifade edersek, kuram, düşünce ve Antik dünyadan daha yakın zamanlara sürüp giden müzikal tartışmaların bir tarihinin oluşmasıdır. İskender çağı yazarı Plutarkhos'un ünlü çalışması *De musica* [Müzik Üzerine], Antik Yunan'dan bir müzikal düşünce tarihi çalışması değil midir? Plutarkhos'un çalışmasının ardından, takip eden yüzyıllarda, Barok çağına kadar tüm o zaman içinde müzik üzerine kaç tane daha tarihi-kuramsal çalışma vardır? Bugün müzikal teori çalışmaları ve müzikle uğraşan filozof ve düşünürler arasındaki tartışmalardan oluşan tüm o literatüre rağmen, Antik Yunan ve Roma'da şarkıların nasıl bestelendiğini, nasıl çalındığını gözümüzde canlandırmamıza yardım edecek bir müzik tarihine sahip değiliz!

Müzisyenin Toplumsal Marjinalliği

Müzisyenin ve de müzikal icranın tarihsel marjinalliği, tam karşılığını müzisyenin ve icracının toplumsal marjinalliğinde bulur. Müzikal pratiğin el işini gerektirdiğinden özgür insana layık olamayacağı şeklindeki Aristotelesçi düşünce hiçbir zaman yalnız kalmamıştır. Ortaçağ'da, binyıl dönümünde, Arezzolu Guido müzik pratiğini "hayvani" olarak değerlendirmeyi önermişti. Geç Rönesans'a kadar da müzisyen daha iyi bir muamele görmedi; o yüzden, meslektaşlarına, mimarlara, ressamlara, heykeltıraşlara ve, hepsinden çok, toplumsal işlevi çok uzak antikiteden beri yüceltilmiş olan edebiyatçılara yakınlaşması mümkün değildi. Bu durumun değişmesi için on sekizinci yüzyılın sonuna kadar beklenmesi gerektiğini ve Mozart ve Hyden'ın soylu saraylardaki aşağılayıcı çalışma koşullarına ilk isyan eden müzisyenler arasında olduklarını hatırlamakta fayda vardır.

Müzisyenin toplum içindeki koşullarının, müzisyen figürünün ve onun işlevlerinin yeterince değerlendirilmemiş olmasının paralelinde, son yıllarda çokça konuşulan, müzikle kültür arasındaki yüzlerce yıllık kopukluk vardır. Müzik, somut yaşamı ve fiziki mevcudiyeti üzerinde hiçbir etkisi olmayan ezoterik, matematiksel ve kuramsal yönleriyle hep felsefenin ilgisini çekmiş olsa da, bilgi dünyasında, kültür dünyasında ve haliyle sanat tarihi dünyasında kendine bir yer edinebilmesi için Aydınlanma'yı beklemek zorundaydı. Müzisyen asırlar boyu kültürel ortamdan dışlanmıştır; sonuçta, bu, müziğin kendisi için de geçerlidir. İlk icrasının ötesine gitmeyen gelip geçici bir hayatı olan müzik, diğer sanat dallarına göre daha kapalı, daha ayrıksı bir geleneğe dahil edilmiştir. Tersine, müzik üzerine spekülasyon ise saf soyutlama üzerine kurulmuş kuramların işlenmesiyle, müziğin ve müzisyenlerin somut dünyasıyla sınırlı bağlantısıyla müzikten tamamen bağımsız yollarda gelişmiştir.

*"Humana" ve "Mundana" Müzik**

Doğrudan bu ayrılık durumundan ve kısmen de müziğin marjinalleşmesinden doğan tipik ve kadim felsefi kuramlardan biri de müziğin *mundana* ve

* *Humana* ve *Mundana* sözcükleri, Latince'de sırasıyla "insani" ve "dünyevi" anlamına gelirler. (ç.n.)

humana müzik diye iki kutba ayrılmasıdır, yani dünya müziği ya da cennetî alanın müziği ve insani müzik ya da enstrümantal müzik; birincisi dinlenemeyen, ele geçirilemeyen, filozof tarafından düşünülebilen müziktir, ikincisi ise dinlenebilir, fakat geçersiz, bir emeğin ürünü olduğundan değersizlenebilir müziktir. Yunan dünyasından çıkıp Aydınlanma'ya kadar farklı biçimlerde gözlemlenen müzikteki bu ünlü kutuplaşma, *humana* müziğin aşağı konumda kalmasına katkıda bulunan özgül toplumsal ve kültürel durumdan doğmuştur. Şüphesiz, müziğin antikiteden yakın zamanlara kadar, aralarında hiçbir iletişim olmayan, göreli özerk biçimde gelişmiş, teorik ve pratik iki ayrı kanalda işlenmiş olduğu gerçeği sanat tarihinde tümden anormal ve tuhaf bir durumu temsil eder. Teorik ve felsefî müzik düşüncesi, asırlar boyu, neredeyse tamamen müziğin tarihsel gerçekliğinden kopuk oldu ve kendi hesabında, özerk bir yolda ilerledi. Bu ilişki şifrelidir ve ancak teorik düşünce hatlarının arasını okuyabilen bir tarihsel analiz iki düzlem arasındaki zayıf, ama felsefî düzlemin soyutluğunda iyi gizlenmiş ilişkileri ayrıştırmayı başarabilir. Bu iki düzlem ancak on sekizinci yüzyılda, müzik yüzlerce yıllık yalıtılmışlığından yavaş yavaş çıktığında bir araya geldi; müzik ancak bundan sonra sanatlar ve kültür dünyasına girdi ve müzik düşüncesi doğru ve özgün, seslerden oluşan bir müziğin düşüncesi haline geldi. Bir *mundana müzik* düşüncesi yavaşça soldu ve moderniteye gelinirken çözüldü. Gene de, geride belli belirsiz izi kaldı ve müziğin rakamsal ve metafizik özüne dair düşünce hiçbir zaman tam anlamıyla araştırılmadı; çağdaş kültürde bile onu hâlâ şifreli buluyoruz.

Müzik ve Kültür: Halk Geleneği ve Aydın Geleneği

Her ne kadar müzik, diğer sanatlarınkine özdeş olmamakla beraber, onlarınkine benzer bir tarihsel bilinç edinmiş olsa da, müzik ve diğer sanatların gelişimi arasındaki, çoğu zaman yapay ve uydurma paralellikler yaratan tarihsel-kültürel bağıntıları düzene koymak, bugün için bile yeterince sorunludur. Müziğin, yalnızca atipik tarihsel gelişiminden dolayı değil, aynı zamanda doğası, özü ve sorunları üzerine olan düşüncenin atipikliğinden dolayı ayrıksı olan geçmişi bugün hâlâ bu sanat üzerinde bir ağırlık oluşturmaktadır. Bugün gerek müziğin gerekse müzik düşüncesinin çalışılmasını teşvik eden tarihsellik, her şeyden önce müziğin geleceğe akta-

rılmasını olanaklı kılan kültürel mekanizmaları kavramayı bilmelidir: Anıtlar, arşiv dokümanları ya da yorumsamacı ve icracı bir geleneğin oluşturulması vasıtasıyla değil, sözlü geleneğin pek de kolay ele geçirilemeyen kanalları vasıtasıyla olmalıdır bu da. Her ne kadar modern çağ öncesi yüzlerce, binlerce yıllık müzik tarihinin etkileri müziğin bugünkü kaderi üzerinde hâlâ etkili olsa da, bu söylemin hepsinden çok on sekizinci yüzyıl için geçerli olduğu aşikârdır.

Bu sayfalarda diğer sanatların tarihlerinden ayrı bir müzik tarihi hipotez olarak sunuldu; ancak, belki de, müziğin diğer sanatlarla kıyaslandığında çok daha büyük bir içsel özerklikle geliştiğini söylemek daha iyi olacaktır. Edebiyatın, resmin ve mimarinin daha tutarlı, daha akademik, daha seçkin, fazladan aydın katkılardan daha bağımsız ve popüler ya da madun kültüründen daha köklü aktarım kanallarına sahip olmuş olduğu bir gerçektir. Müzik, geleneği ve ses dünyası içinde büyük bir dinamizmle değerleri, tarzları, biçemleri ve kendi müdahalelerini eğitimli müzik dünyasından halk müziği dünyasına ve tersi yönde sözel gelenekten akademik geleneğe taşımayı başardı. O yüzden, müzik dünyasında, müzikal mirasın bir kuşaktan diğerine aktarıldığı devasa bir dikey hareketlilik vardır; aynı şekilde, mekânda, bir ülkeden diğerine, belki de diğer sanatlardakinden daha fazla, sıradışı bir yatay hareketlilik vardır; bu hareketlilikten de en azından Batı'da neredeyse evrensel model kabul edilmiş bir tarihsellikten farklı bir tarihsellik tipi türer. Az sayıdaki koluyla dağdakileri vadilere taşıyan, yatağında bulduğu her beklenmedik öğeyi içererek ilerleyen, neredeyse düzenli akan bir ırmak değildir bu. Müzik başka bir şekilde ilerler: Antik biçemler yaşamaya devam eder ve sürekli yeni ve taze bir yaşam bulurlar ve bu yalnızca onlarca, yüzlerce yıllık mesafenin sanki sihir yapılmış gibi yok edildiği halk şarkılarında olmaz: Gregoryen biçimler, örneğin, neoklasik entelektüalizmlerinden dolayı değil, diğer sanatlarda karşılığı olmayan bir tarihsel yeniden değerleme ve yeniden güncelleme sürecinden dolayı hayatta kalmışlardır. Böylece, Antik ya da daha eski, Doğu ya da Uzakdoğu'dan diğer ülkelerin ya da diğer zamanların bu türden halk biçemleri, bütün diğer tarihsel bağlamlarda yeni bir yaşam bulmuşlardır; kuzeyin şarkı, biçim ve aksanları rahatlıkla güneye taşınabilmişlerdir ve de tam tersi; halk geleneğinin ve sözel geleneğin unsurları seçkin geleneğe nakledilmiş, seçkin müzik biçimleri de halk mirasına dönüşmüşlerdir!

Bir taraftan, müziğin aktarımı azami uzmanlaşma, doktrin ve okul gerektiriyormuş gibi görünür; diğer taraftansa, belki de derin içgüdüsel köklere, daha doğrudan ve aracısız kültür bilincine ve kolay hatırlanabilir olmasına çağrısı nedeniyle, müzik, engelleri, politik, coğrafi ve dilsel sınırları diğer sanatlarda olmayan bir çeviklik ve dinamizmle aşarak bir halktan diğerine iletilir, yayılır, geçirilir ve aktarılır. İbrani sinagog müziği, örneğin, büyük olasılıkla Gregoryen şarkıları Yunan ya da Roma müziğinden daha çok etkiledi; beşinci-altıncı yüzyıl halk şarkıları veya köylerin teatral halk festivalleri seçkin Barok melodramını Aeskhylos ve Euripides'ten daha çok etkiledi. Örneklere daha fazla devam etmenin faydası yok. Gene de eğer daha yakın zamanlara gelinirse, Slav halk müziğinin aralarında Smetana, Dvořák, Mahler, Musorgsky, Janáček, Bartók, Stravinsky gibi isimlerin olduğu, birbirinden çok farklı müzisyenler üzerindeki etkisi hâlâ anımsanabilir.

Farklı Bir Tarihsellik Modeli İçin

Müziğin, her şeyin mümkün olduğu, her şeye izin verilen bir sonsuz mevcudiyet hali olduğu sonucuna varmak zorunlu değildir. Daha çok, müziğin farklı bir tarihsellik modelini, kendi tarihselliğinin bilincine dair farklı bir modeli, yani, sonuç olarak, farklı bir tarihsel hafıza modelini eyleme geçirdiği tanınmaya çalışılmaktadır. Genel olarak tarih, kitaplar üzerinden, arşivlerde, kütüphanelerde vs. çalışılır ve oluşturulur; ama başka biçimde de çalışılabilir ve belki yaşatılabilir. Müzik, daha çok geçmişi ilgilendirdiği kadarıyla, tarihi akademik kanalların dışında da yaşatabilecek ve onu aktarabilecek bir model sunmuştur; hümanist ve tarihselci modelden ne daha iyi ne daha kötü bir modeldir bu. Ancak müzik tam anlamıyla seslerden oluşturulmuştur, sözcüklerden, taşlardan ya da elbiselerin üzerindeki renklerden değil.

Bugün eğer tarihçi, müzik tarihinin kendisini tümden insansızlaştırmak istemiyorsa, tüm bunları, daha şifreli mesajlardan, takvimlerde gösterilmeyen zamanlardan, ritimlerden ve bunların keşiflerinden ve aktarımlarından oluşmuş sıradışı tarihleri de hesaba katmak mecburiyetindedir. Öyleyse, müziğin bir tarih, tarihsel bilinç ya da tarihsellik eksiği yoktur; belki

de, müziğin, tarihi yaşama, diğer sanatlarla ve uygarlıklarla ilişkiye girme biçimlerindeki farklılıklardan türeyen *kendi*ne ait bir tarihselliği olduğunu kabul edip bir sonuca varılabilir. Müzik üzerine felsefi, tarihi, antropolojik ya da teorik düzeyde bu türden bir düşünce, müziğin bu *varoluşsal* durumunu tüm özgünlüğüyle hesaba katamayabilir; diğer taraftan, müziğin doğası üzerine düşünce içinde yer alan müzikal estetik, yüzlerce yıldır ses sanatını karakterize etmiş bu özel *statu*se göre şartlandırılmış olabilir.

Alımlama Kuramı

Son zamanlarda müziğin alımlanmasıyla bağlantılı olgulara daha fazla dikkat yöneltilir oldu: Çalışmalar, müzikal deneyimle bağlantılı, çoğu zaman göz ardı edilmiş unsurların altını çizdi; örneğin müziğin psikolojiyi, sosyolojiyi, enformasyon kuramını vs. kavrayabilen yeni çalışmalara kapı açarken her zaman bir *alıcı*sı olduğu gerçeği gibi. Alımlamanın tarihi, örneğin, müzik tarihinin gayet yeni bir anlayışla yeniden formüle edilmesine kadar götürülebilir. Bu kampta, Carl Dahlhaus'un kuramsal gözlemleri merkezde yer alırlar. Bugün doğru ve özgün bir alımlama tarihinden değil, ama müziğin tarihsel varoluşunun, yani onun alımlanışının temel parametrelerini hesaba katan bir müzik tarihi sorununu teorik ve felsefi düzeyde değerlendiren çalışmalardan bahsedilebilir. Açıktır ki, bu durumda, vurgu, üretim anı ve sanat eserinin yaratım anındaki tutarlılığından çok yorum, icra anı ve dinleme biçimi üzerinedir. Eser, zamanda içerilmiş bir öz, onu üreten yaratıcı eylemin idealize bir meyvesi ya da Marksizm uyarınca üst yapının ekonomik sürece bağlı olduğu ölçüde kendi tarihsel çağına sıkı sıkıya bağlı bir ürünü olarak görülmez. Alımlama estetiğine göre, genelde sanat eseri, daha net ifade edersek müzik eseri, yoruma –icracının veya dinleyicinin yorumuna– sunulurken ve kendi yaşamını olası yorumlamaların çoğulluğu içerisinde açıklarken geleceğe ve de gerçek yaşamını yaşadığı tarihe yansıtılır. Yorum-eser ilişkisi, eserin yaşamında ve özünde tali değil, kurucu bir role sahiptir. Doğal olarak, bu bakış açısı yalnızca tarihyazımsal değildir, aynı zamanda sanat eserini kavramsallaştırmada yeni biçimler getirir. Nitekim, sorgulanan, sanat eseri kendi içinde kapalı ve belirlenmiş olduğu ölçüde müziğin tutarlılığıdır. Dahlhaus'un pek doğru ifade ettiği gibi, "tarihyazımsal ilgiden alımlanma tarihine doğru göz alıcı dönüş, –bazen prog-

ramatik-polemik olsa da– kendi içine kapalı, özerk eser kavramının son on yıllarda içine düştüğü krizin bir ifadesi, sonucu olarak kabul edilebilir."[3] Bir yandan, öyle görünüyor ki, alımlama tarihi ya da, daha iyi ifade edersek, alımlama estetiği, çağdaş müziğin, rastlantısal anın vurgulanması yoluyla yorumlanmaya açıklığı gibi, kimi tipik yönlerine karşı özel bir yatkınlığa sahiptir. Diğer yandan, alımlama estetiği daha geniş bir sorun ortaya koyar: Geçmişten günümüze aktarılmış, tamlığı içerisinde kendi kendine yeten bir eser kavramı üzerine kurulmuş müzikal eser hangi ölçek içinde yorumlanabilir, yani yorumlarının tarihine içkin değerlerin vurgulanması yoluyla tam da kendi bütünlüğü içerisinde yaşatılabilir? Özcü estetik, yorumların çoğulluğunun önemini yadsımış bir şey değildi, ama her zaman onları yeterliliklerine, eserin yorumların tarihsel ve bireysel çokluğu içerisinde bir sabit olarak varlığını sürdürmüş "gerçeklik"ine göre ölçme eğilimindeydi.

Bütün bu felsefi ve tarihyazımsal düşünceler filolojik çalışmaları da tartışmaya dahil eder; tam olarak onların değerlerini azımsamak için değil de, onları geleneksel otantiklik kavramına saplanıp kalmadan yeniden düşünmek için. O halde, alımlama estetiği hâlâ bir yandan hermenötik felsefe, bir yandan avangard düşünceden gelen farklı denemelerin kesiştiği bir vakadır: sonuç olarak, görünüşte heterojen böylesi bir deneyimden müzik üzerine, işlev düzeyinde dahi, oldukça uyarıcı ve yoğun bir tarihyazımsal bakış açısı çıkmıştır.

Müzikte İçgüdü ve Akıl

Tarihsel, ideolojik, felsefi, toplumsal düzenin müziğin bu *anormal* tarihselliğinin belirlenmesine katkıda bulunan karmaşık nedenlerine değinildi. Ama sesin doğasıyla biraz daha iç içe başka bir faktörü de hesaba katmak gerekir. Müzik, çok eski zamanlardan beri zaman zaman gözlendiği gibi, insan doğasının içgüdüsel, mantık-dışı, pre-rasyonel, pre-linguistik yanlarıyla diğer tüm sanat formlarından daha çok ilgilenir; bu durum, müziğin

3) C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Arno Volk Verlag, 1980; İtalyanca'da: *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto, 1980, s. 187.

altı birçok kez çizilmiş diğer bir karakteriyle, onun derin rasyonelliğiyle, hiper-linguistik karakteriyle, katı matematik organizasyonuyla çelişirmiş gibi görünür. Ses sanatlarında içkin olarak mevcut bulunan bu çelişki türü, müzikal düşünce tarihinde de her zaman bulunmuştur; kimi zaman ise müziğin bir ya da başka bir cephesi, bu içsel çelişki çözülmeksizin vurgulanmış, hatta öne çıkarılmıştır. Kuşkusuz, müziğin uygarlık *tarih*ine kıyasla anormal tarihsel *gelişimi*, bu merak uyandıran içsel sıçrayışlarıyla, zaman ve mekândaki hareketliliğiyle, farklı unsurları, tarzları, müzikal uygarlıkları, heterojen sesleri vs. bir araya getirmedeki bu sıradışı kapasitesiyle yalnızca müzikte bulunan tarihdışı ve bu anlamda *doğalcı* faktörü hesaba katabilen, tatmin edici bir açıklamaya kavuşabilir. Sesin, onun bir saatin düzenliliğiyle hiçbir ortaklığı olmayan ritimler uyarınca zaman içindeki hareketinin, her şeyden önce bizim içsel ritimlerimizle, zamanın akışını deneyimleme biçimlerimizle benzerliği vardır. Müziğin sentetik-organizasyoncu cephesi, başka bir deyişle tarihsel, rasyonel ve evrimci boyutu *doğal* boyutuyla çelişmez: Bu iki cephe bir arada yaşar ve ses sanatının insan üzerinde sahip olduğu, toplumsal-kültürel uzmanlaşmadan öncesine ait çok daha içgüdüsel, fiziki ve tarihdışı doğamıza bir çağrı niteliğindeki etkiyi oluşturur. Bu neden başka halkların, Batı uygarlığımızdan çok uzak başka uygarlıkların, başka çağların müziklerini anlamakta büyük bir güçlük çekmediğimizi ve nihayet neden müzikal dili anlama, kavrama çabamızın edebi dili anlamamız için gerekenle kıyaslanabilecek bir kültürleşme gerektirmediğini açıklayabilir. Müzik dinlemenin, ondan zevk almanın öğrenilmesi gerektiği doğrudur; aksi takdirde, müzik, içine girmeyi bir türlü başaramadığımız bir gürültüden ibaret kalacaktır. Ama her birimiz, pek çok kez müziğin içine girebilmek için hiç de öyle akademik olmayan yolları deneyimlemiş olmalıdır: Armoni ve nota okuma bilgisi konusunda cahil, müzikal yazından tümüyle habersiz insanlar bile, müzikten yoğun biçimde zevk almalarına müsaade eden bir tür içgüdüsellikle, kurumsal-skolastik dolayımdan yoksun, tümüyle kişisel bir çıraklıkla müziğe yaklaşabilirler. Diğer yandan, pek çok kez belirtildiği gibi, müziği anlamalarına yardımcı olacak tarihi ve kuramsal bilgiyle eğitilmiş, ama müziğe tümden sağır kişiler de vardır.

Tüm bunlar müzikal dilin ya da çoğullukları ve farklılıkları içerisinde müzikal dillerin dilbilimsel, tarihi ve sentetik cephelerinin değerini yad-

sımak anlamına gelmez; tarihsel olarak kurulmuş her müzikal dilin altında nasıl etkinliğini pre-dilsel ve hatta pre-sanatsal değeri üzerine kuran bir tür *ur*-dil, yani köken dil olduğu gösterilmek istenmiştir. Belki de, sesin zamansal doğasıyla insanın mantık-öncesi doğallığındaki içkinliği arasında kökensel bir karmaşıklık tahayyül edilebilir; Hegel ve Schopenhauer'den, bize daha yakın düşünürler Bergson, Gisèle Brelet, Jankélévitch'e kadar pek çok filozof tarafından öne sürülmüş bir hipotezdir bu. Temelde, Diderot gibi bir Aydınlanmacı müziği kastederek "*cri animal*"den bahsederken farklı bir şey söylemiyordu; hatırlatmaya çalıştığı, müzikal dilde bulunan ve bu dilin rasyonel, matematik doğasıyla hiç de çelişmeyen karanlık, içgüdüsel temeldi. Bu hayat dolu cephe, müzik içerisinde değişen biçimlerde mevcuttur ve, kuşkusuz, Batı geleneği içinde, yüzlerce yıl kendi içinde ilerleyen ve bir tür örtülü-dil oluşturan, kendine tarz ve formlar yaratan, dönüşen ve evrilen geleneğin gücü tarafından karanlıkta bırakılmıştır. Bununla birlikte, Batı müziğindeki yenilenme, toplumun ve insanın mantık-öncesi doğasına daha yakından temas eden karanlık ve rasyonelleştirilemeyen unsurların gücünden ve orijinalliğinden faydalanmak adına geleneğin bir anda kapı dışarı edilmesinden, kuralların ve rasyonalitenin dışında kalan dilin şaha kalkmasından kaynaklanır.

Yorum ve Doğaçlama

Müziğin bu *muğlak* ve iki yönlü doğasını kabul etmek, müziğin yaşamının kimi karakteristik olgularından, hepsinden önce de hali hazırda değinilmiş olan yorum olgusundan kaynaklanıyor olabilir: Zamansal denilen tüm sanatların yaratıldıkları anın ötesinde yaşayabilmeleri için yorumlanmayı gerektirdikleri belirtilmişti. Eğer bu tür sanatlar doğaları gereği zaman içinde dönüp duruyorlarsa, tarihte hayatta kalmaları, yaşamlarının imgesini bir yorumun zamansal doğası içerisinde onu canlandırmayacağı bir ana kadar koruyacak bir tür grafik formuna bağımlıdır. Ve durum müzik için de böyledir. Ama bir zorunluluk olabilen bu durum, müzik söz konusu olduğunda ek bir sanata dönüşür: Yorumcu –orkestra şefi ya da icracı– yaratıcılık meziyetleri bakımından besteciyle rekabet eden, özerklik ve devasa bir sanatsal rahatlık kazanmış bir figürdür. Daha önce belirtildiği gibi, yorum, parçayı *okumayı* kendine görev edinmiştir, ancak müzikal

yorum yapmaya dair asgari deneyimi olan biri, müziğin muğlak karakterli bir sanat olduğunu iyi bilir. Müzikte, parçada yazılı olanı icra etmekle yalnızca parçanın kat yerlerinde mevcut olanı özgün bir kişilikle yeniden yaratmak arasındaki sınır tamamıyla net değildir. Bu yüzyıl içerisinde pek çok filozof ve müzikolog, yorumlama eyleminin içerisinde müziğin doğaçlama doğasının gizli bulunduğunu açığa kavuşturdular. Doğaçlamada bu yaratıcılık cephesi ani bir itki olarak ve kısmen mantık-dışı kabul edilir, yorumlama-icra da her zaman yaratıcı bir doğaçlama eylemidir. Dahası, yorumcu, kendi işi içinde, müzikal eserle kurulan fizikî ve içgüdüsel düzeydeki bağlantıyı açığa kavuşturur; yaratım dalgası, onun içsel ritimleri, titreşimleriyle melodik akış, duraklar, ses değişimleri bunları ilk elde *fiziken* yaşayan ve sanatının hem düşünsel hem de fiziki bir operasyon olan somut icrası yoluyla gerçek, duyulabilir ve hissedilebilir kılan yorumcu tarafından yapılırlar. Müzikal eserin bu gizli kalmış yaşamı, yorumcuya eserin kalbine nüfuz edebilmenin yollarını –kusursuz bir notalamada dahi olsa grafik işaretlere kolaylıkla çevrilemeyecek yollardır bunlar– sunmak adına yalnızca bir kanvas, şema, memorandum işlevi gören parça içinde ifade edilemeyebilir ya da yazılamayabilir.

IV.

Müzik ve Algılama

"Algılanan" ve "Düşünülen" Müzik

Evrensel öğe ya da, daha iyi bir ifadeyle, göz ardı edilemeyecek olan *apriori*'yi, dilin *anlaşılır* ve *yorumlanır* olması adına algıya sunulabilmesi için uymak zorunda olduğu temel kuralları temsil eden öğeler, açık biçimde tarihsel ve kültürel olanla sıkıca iç içe geçmiş olsalar dahi, müziğin kendi yapısında olduğu gibi, müzikal algılama içerisinde de tarihe, kültüre ya da az çok bir uzlaşıya bağlanamayacak öğeler mevcuttur: Bu iki hat, daha tarihsel olana eğilimli güçlere ve aksine doğalcı diyebileceğimiz bir öğeye eğilimliymiş gibi görünen güçlere içkin eğilimlerden ve ayrı unsurlardan bahsedilebilecek bir noktada kesişirler. Önemli olan *–izin verilen* ile *izin verilmeyen* arasındaki koyu sınır çizgisini tespit etmek basit dahi olsa– müzikal yaratım alanında her şeyin mümkün olmadığını kabul etmektir. Hatta, tarihsel ve doğal anlar çakışma ve en uç noktada birbirlerine karıştırılma eğiliminde olduklarından, çoğu zaman bu tespiti yapmanın imkânsızlığından şüphelenilir. Müzikal algılama aşılamaz sınırlara sahip bir yapı içinde şekillenir; tıpkı seslerin belli bir frekans sayısının altında ya da üzerinde insan kulağı tarafından duyulamaması gibi. Bu türden dilsel inşalar insan kulağı tarafından veya insanın müzikal zekâsı tarafından algılanamazlar; bunlar yalnızca düzenlenmemiş ses-gürültü kümelerine benzerler.

Bu olgunun bilincine varmanın farklı düzeylerde yansımaları vardır. Her şeyden önce müzik eleştirisi ve müzik tarihi düzeyinde, çoğu zaman, müzikal eserlerden yazgılı oldukları algılamadan tümüyle bağımsız bir yaşama sahip olmuşlar gibi bahsetme alışkanlığı vardır. Müzikal eserlerin inşasını

yöneten dil seviyesinde eserler "de-kodifiye" edilir ve yapıları analize tabi tutulur: Çoğu kez, tüm bunların algı düzeyinde doğrulanmaları gerektiği bile unutulur; ki eser bu düzey için yaratılmıştır.[4] Algılanan biçimle tasavvur edilen biçim arasında kimi zaman bir boşluk varmış gibidir; bu özellikle yirminci yüzyıl müziğinde görülür. Ancak bununla müziğin var olmadığı veya geçerli olmadığı gibi bir sonuca varılmak zorunda değildir; daha çok, müziğin sunulduğu iki düzlem arasında diyalektik bir ilişki vardır denilebilir. Diğer taraftan, algılanan ve tasavvur edilen müzik arasındaki diyalektik ilişki tüm zamanların müziği için geçerlidir, yani, bu, yirminci asrın müziğine özgü mutlak bir yenilik değildir. J. S. Bach'ın ya da Beethoven'in müziğinde veya zamanda daha gerilere gidersek Flemenk polifonisinde ya da on altıncı yüzyılın Madrigalizm'inde* müzikal eserin sunulduğu iki düzlem arasında bu gerilim yoktu; ya da düşünülen, projelendirilen ve yazılan her şey algılanmıyor ve dinlenmiyor muydu?

Müzikal Dilde Doğa ve Tarih

Müzik algısının temelini insan doğasında bulduğu ve müzikal kompozisyonu yönlendiren kuralların büyük oranda kültürün, dolayısıyla da tarihin meyveleri olduğu fikri, tek bir biçimde olmasa da, çok kez Batı düşüncesinde ortaya çıkmıştır. Bunun zıttı düşünce de, yani müziği algılama ve kavramanın temelde bir alışkanlığın ürünü olduğu ve, dolayısıyla müziğin yapısı kendi *doğa*sıyla içi içe geçmiş ebedi bir unsurken, dinlemenin insanın kültürlenmesiyle (*acculturazione*) yakın ilişki içinde tarihselleştirilebildiği fikri de bulunur. Bu türden birbirine zıt tezler, uzak antikiteden beri destek bulmuşlardır. Yukarıda gösterilen iki tez, burada gösterildiği düzen uyarınca eşleşmek zorunda değildir; hatta, çoğu zaman, dilin tarihselliği tezi müzikal algının paralel tarihselliği fikriyle eşleşirken, müzikal dilin doğal-

4 Schönberg, kulak için değil, göz için yapılmış, taşıdığı değer tümüyle *entelektüel* olan bir dilin var olduğunun gayet farkındaydı. 1945 yılında Thomas Mann'a gönderdiği enigmatik bir kanonun altında Schönberg şöyle yazmıştı: "Şahsınıza değerlendirmemin özel bir gösterimini sunmak için, imkânsız denemese de, gayet zor olan bu kanonu besteledim. Umuyorum ki, siz onu dinlemek istemeyeceksinizdir..." ("Testi per canone", Schönberg, *Testi poetici e drammatici*, Milano, Feltrinelli, 1967, s. 219 içinde).

* Madrigale: Bir çeşit pastoral şiir veya bu şiire bağlı müzikal türler. (ç.n.)

lığı tezi de müzik algısının eşit derecede doğallığı teziyle eşleşir. Yirminci yüzyıldaki dil devrimleri, hiç şüphe yok ki, müzik düşünürlerini ve kuramcılarını, müzikal dilin her zaman tarihselleştirilebilir olduğunu ve, bundan dolayı, bu dillerin algılanmasının bile kulakların bundan önce geçmişin alışkanlıklarıyla kıyaslandığında yabancı görünebilenlere alışmasına müsaade eden kültürel ve alışılmış bir katı alt katman bulmak zorunda olduğunu düşünmeye itmiştir.

Geçen yüzyılın dilbilimsel devrimlerinin en büyük sorumlularından Schönberg, müzikal dillerin süregiden bir değişim içinde olduğunun ve de kulakların yeni seslere alışabildiğinin/alışmak zorunda olduğunun gayet farkındaydı. Şöyle demişti Schönberg: "Ancak, mülkiyetle edinilmiş kader yıpranarak bitendir. Acaba böyle bir şey Gregoryen biçimlerle kıyaslandığında tonaliteyle de olmamış mıdır? Bugün rahatlıkla 'Gregoryen biçimler doğal değildi' ve 'modern biçimler doğa kanunlarıyla örtüşürler' diyebiliriz: Çünkü Gregoryen biçimlerin bile zamanında doğa kanunlarıyla örtüştükleri söylenirdi. Ve ardından, ortalama bir sistem inşa eden bizim majör ve minör biçimlerimiz hangi noktaya kadar doğa kanunlarıyla örtüşürler?"[5]

Müzikte kısmen tarihselleştirilemeyen, dolayısıyla evrensel, farklı tarihselliklerden bağımsız bir unsurun mevcut bulunduğunu ve müzik algısının ne alışkanlıkların ne de tarihin ürünü, aşılamaz "doğal" şartlanmalara tabî olduğunu kabul etmeye mütemayil biri, bir gerici gibi olmasa da, yüzlerce yıllık müzik düşüncesini geri götüren bir muhafazakâr gibi görünürdü. Birkaç on yıl öncesine kadar müzikal dilin *doğallığını* savunan biri, tonalite dile göndermede bulunurdu; ardından da tonalite dilin tarihte her zaman var olmadığı, ilkellerin dışında da pek çok başka halkın başka dilleri, ölçekleri, armonileri kullandığı gibi basit bir itiraza maruz kalırdı. Stravinsky'den Hindemith'e, E. Ansermet'den Gisèle Brelet'ye tonalitenin ebedi ve zorunlu karakterinin destekçileri, yirminci yüzyılın ilk yarısının tarihsel avangardlarının cesareti karşısında, temelde dil devriminin geçerliliğinin olumsuzlanmasına indirgendiler; kendi zamanlarını anlamamakla

5) A. Schönberg, *Manuale di armonia*, Milano, Saggiatore, 1963, s. 36.

ve daha devrimci müzisyenlerin önerilerinden ayrı düşmekle itham edildiler.[6]

Bugünkü durum çok farklıdır; tarihsel ve Darmstadtlı avangardların bitişinin ardından arkada yatanın ne kadar farklı olduğu gözle görülebilir. Hâlâ yeni dillerin geçerliliğinden şüphe edilebilir, ama başka bir bakış açısından. Müzikal algının doğası üzerine söylemler üreten ve iletişim kapasitelerini tümden yitirmemeleri için tüm müzikal dillerin değişmez sınırları olduğunu düşünen negatif ve *muhafazakâr* ideolojik içerimlerden duyulan korkular geçersizleşmiştir. Böylece, müzikal dillerin tarihselliğine radikal anlamda şüpheler yöneltilebilir, müzikal dillerin çoğulluğunun kökeninde bir *ur*-dil, bir tür *üretken gramer* olduğu hipotezi ileri sürülebilir; tıpkı Chomsky'nin muhafazakârlığa kapılmadan, sözel dillerin çoğulluğunun kökeninde böyle bir şeyin olduğunu söylemesi gibi. Açıkça, bu, müzik tarihinin kendisiyle, diğer halkların müziğiyle, yirminci yüzyılın yeni dilleriyle kıyaslandığında bizim tavrımızda bir dizi değişikliği içerir. Her dilin kaçınmanın mümkün olmadığı bir tarihsel belirlenmişlik uyarınca yol aldığı bir müzikal dil evrimi olduğunu savlayan düşünce modeli kesinlikle krize girmiştir.[7]

Avangardın, projelerinde, bir temele oturtulmamış müzikal fikrin algılanabilir olmadığı gerçeğini hesaba katmadığı pek çok kez gözlemlenmiştir. Rafine ve karmaşık müzikal inşalara karşılık, bunların dinleyerek algılanmasının imkânsızlığı gösterilmiştir. Diğer taraftan, müzik psikologlarının

6) Schönberg, amacı hakkında net fikirlere sahiptir; nitekim, şöyle yazmıştır: "(Uyumluluk ile uyumsuzluk arasındaki) fark büyük değil aşamalıdır; titreşim sayısını ifade eden rakamlarda da belirtildiği gibi, bunlar birbirlerinin antitezi değildir, tıpkı iki sayısı ile on sayısının birbirinin antitezi olmaması gibi. Bir antitezin varlığını ima eden 'uyumluluk' ve 'uyumsuzluk' ifadeleri hatalıdır: Fark, yalnızca, kulağın çok daha uzak armonilere bile uyum gösterme kapasitesinden kaynaklanır; böylece 'sanatsal bir etki yaratmak için çıkarılmış ses' kavramı, doğal bir fenomenin karmaşıklığı içerisinde yer bulabileceği bir biçimde genişletilmiş olur" (a.g.y., s.24). O halde, Schönberg için sorun, yalnızca, müzik dünyasının sesler dünyasıyla bütünselliği içinde majör ya da minör yakınlığıdır.

7) Schönberg, önem arz eden şu sözleri sarf etmiştir: "O (öğrenci), sistemin dağılmasının koşullarının, onu belirleyen koşulların kendisinde ve de hayatı değiştiren, geliştiren ve yok eden her şeyde de mevcut olduğunu bilmek mecburiyetindedir. Yaşam ve ölüm aynı tohumdan gelirler, zamanın iki ayrı yarısıdırlar; temelde hiçbir şey olmayan, yalnızca bir ölçek olan zaman. Bu örnekten öğrenilmesi gereken, neyin ebedi (değişim) ve neyin geçici (varoluş) olduğudur... Ve de doğa kanunu olarak kabul edilmek istenen kanunların, zanaatkâr bir bakış açısına uyumlu bir biçimde, maddesel olanı değerlendirme arzusundan kaynaklandığıdır..." (a.g.y., s. 37).

yaptığı deneylerden, seriyal *melodi* ne müzik uzmanları ne de dinleyiciler tarafından hatırlanabilirken, tonal *melodi*nin akılda tutulmasının daha kolay olduğu sonucu çıkmıştır. Buradan, kolayca, müzikal hafızalarımızın tonal melodiye seriyal melodiye göre daha hazırlıklı olduğu ileri sürülebilir. Ama, aynı zamanda, birinin diğerine göre hatırlanmasının içkin olarak daha güç olmasının nedeninin, bir hiyerarşiye, melodinin etrafında seyrettiği bir merkeze sahip olmaması olduğu çıkarsanabilir; başka bir deyişle, güçlüklerin kültürel değil yapısal karakterde olduğu çıkarsanabilir.[8] Bu ve diğer pek çok deneysel araştırmanın sonuçlarına karşılık, çok sayıda çalışma da tonalliğin daha doğal, insan kulağıyla daha uyumlu olduğu sonucuna varılabileceğine inanmıştır; ancak sonuçlar daha fazla ifade edilmiş olabilirler. Gerçekte, deneyler, tonalliğin seriyalliğe göre daha ayrıcalıklı olduğu sonucuna varmamış, ama onlarsız müziği dinlemenin ve algılamanın imkânsız olacağı şartlar bulunduğu hipotezini formüle etmişlerdir. Tonallik bu şartlara sahiptir, ama bu diğer müzikal dillerin bu şartlara sahip olamayacağı anlamına gelmez; örneğin Doğulu müzik kültürleri arasında böyle diller vardır.

Bu nedenle, kulaklarımızın kültürlenmesi diye bir sorun vardır ve bunun önemi yadsınamaz. Biz Batılıların kulakları, tonal müziğe ve biçimsel melodi ya da *pentatonik** ölçekler üzerine inşa edilmiş müziklerle kıyaslandığında şaşkın ve yönünü kaybetmiş bulunan *diatonik*** ölçeğe içkin aralık ve notaların hiyerarşik bir düzen içinde organize edilmesine göre eğitilmiştir. Açıktır ki, bu durumda kültürlenme ve alışkanlık birincil bir işleve sahiptir; bununla birlikte, kulak, tonal dilden farklı dillere alışmada özel bir zorlukla karşılaşmaz.

Bu bakış açısıyla, soyut ve teorik bir redde sığınılsa dahi, seriyal anlatım karşısında karmaşık sorunlarla karşılaşılır. Seriyal müziğin, kulak onu

8 Krş. R. Francès, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958. Müzik psikolojisinin gelişimi açısından temel teşkil eden bu çalışma, seriyi dinlerkenki algılama güçlüğünün olasılığı ve büyüklüğü sorunuyla ilgilenir ve *algılanan formla tasavvur edilen form* arasında net bir ayrım yapar. Bu konuda bkz: M. Imberty, "La scuola francese", *La psicologia della musica in Europa e in Italia*, der. G. Stefani ve F. Ferrari, Bologna, Clueb, 1985; ve aynı yazarın "Prospettive cognitiviste nella psicologia musicale odierna", *Rivista Italiana di Musicologia*, 1-2, 2000.

* Pentatonik: İçinde yarım sesli aralıklar bulunmayan beş dereceli dizi. (ç.n.)

** Diatonik: Tabii tam ve yarım sesler ve bitişik dereceler esasına göre işleyen müzikal sistem. (ç.n.)

içgüdüsel olarak ve bilinçsizce tonal dille kıyasladığı ve onda bir şeyler bulduğu için anlam kazanmış olduğu pek çok kez gözlenmiştir. Diğer taraftan, şiddetli bir inşanın karşısına, algılanabilir olmasa bile, seslerin seriyal organizasyonu konulur – bu organizasyon, Newtoncu ya da Galile'ci mantıkla kıyaslandığında bugünün düşüncesine daha uyumlu, akılcı modeller içinde temellendirilmiştir. Entelektüel anlamda seriyal müziğin, her ne kadar kulaklarımızı hiçbir biçimde tatmin etmese de, bize –sorunlu da olsa– başka bir dünyanın, geleneksel dünyayla kıyaslandığında başka bir mantıkla işleyen bir dünyanın kapısını açtığı sezilebilir. Galiba tüm bir avangard müzik devasa ve soylu bir ütopyayı temsil eder; ama ancak kendi gerçekdışılıklarında pozitif çözümler getirebilirler ve geleneksel olarak bir müzik eserinden beklenenden farklı da olsa beklentileri karşılayabilirler.

Müzikal Dilin Tercüme Edilemezliği ve Evrenselliği

Eğer müzikal dil içerisinde evrensel anlamda biyolojik ve psikolojik bir temel veri olduğu hipotezi öne sürülürse, açıklanması güç kimi başka olgulara da ulaşılabilir. Her şeyden önce, müzikal dilin ürününün bir evrensellik mertebesine sahip olması semptomatiktir. Sözel dille mukayese edildiğinde, müzikal dilin en önemli karakteristik özelliklerinden biri, tercüme edilemezliğidir. Notalar, sesler, ses grupları sözcük değildirler; o yüzden, ne başka bir dile ne de başka bir müzikal dile tercüme edilebilirler. Tam da bu bilmediğimiz, kültürlenmediğimiz başka bir dile tercüme edilemezlik nedeniyle diğer çağların, coğrafi ve kültürel alanların dillerini anlama, algılama olasılığı yadsınmış olur. Gene de, kökendeki bu tercüme edilemezliğe rağmen, her şeyin tam da bu şekilde olmadığı bilinir. Kültürel-müzikal dünyamıza yabancı bir müziğin ilk kez dinlendiğinde kavranmasının güç olduğu doğrudur. Ancak ilk kez dinlediğimiz müzikle ilgili gramatik-sentetik nosyonlar olmaksızın, yeni bir dilin içine göreli bir kolaylıkla girme imkânına sahip olduğumuz ve bilmediğimiz, öğrenmemizin de aylar, yıllar alacağı bir sözel dil karşısında karşılaştığımız güçlüklerle karşılaşmayacağımız da doğrudur. Belki de her müzikal dil içinde temellerin üzerine atıldığı evrensel bir arka planın varlığı, çok kısa bir zaman içinde, dinleme alışkanlıklarımızdan ne kadar uzak olursa olsun,

onu algılamamıza izin verir. Bu ortak arka plan, müzik ya da müzikal yapıdan çok bizim dinlemeye dayalı algımızın yapısına özgüdür: Algılamada temel teşkil eden bu veri ve şemalar üzerine kurulan ve ifade edilen müzik, müzikal dillerin kültüründen yoksun, uzman olmayan kulaklar için bile *tercüme edilmesi* gerekmeden *kavranabilir* kılınır. Yani, kısaca, içgüdüsel veya doğal diyebileceğimiz, kendi kültürel ufkumuzun dışındaki müzikleri bile kısa bir kültürlenmenin ardından *anlamamıza* izin veren bir unsur vardır.

Tüm bunlar, müzik uzmanı olmayan biri için bile melodiden çok ritimler üzerine kurulmuş Afrika müziğini ya da bizim diatonik ölçeklerimizden tümüyle farklı ölçekler üzerine kurulmuş Doğu müziklerini dinlemenin çok da zor bir şey olmadığını deneyimlememizi sağlar. Müziğe yatkınlık anlamında doğuştancılık (*innatismo*), müziğin, çalışma ve kültürle edinilemeyecek bir *nitelik* üzerinden işlediğinin ve tutulduğunun, onların en azından kısmen kültürlenmeden bağımsız olduğunun ve onlar sayesinde her türden müzikal ifadeyi *anlayacak* seviyede olduğumuzun bir doğrulanması olabilir.

Bu kısa tefekkürden nihaî sonuçlara varmak güçtür. Müzik içerisinde, aralarında aşılmaz bir çelişki varmış gibi görünen öğelerden güçlükle ayrıştırılabilen bir kurgunun mevcut olduğuna şüphe yoktur: doğa ve kültür. Gerçekte, dinlemeye dayalı algımızca kavranamayan seslerin karmaşasından ya da çocuksu vızıldamalardan değil, müzikten bahsedilebilmesi için her ikisinin birden kavranması mutlak biçimde gereklidir. Doğanın nerede bitip kültürün nerede başladığını bilmek imkânsızdır, çünkü aradaki sınır tarihsel ve kültürel bakış açısındaki değişiklikle beraber devamlı yer değiştirir. Söylenen şey, müzisyenin sırf adapte olabilmek için doğuştan gelen, evrensel ya da algılamanın yapısı içinde mevcut doğal öğeyi hesaba katmak zorunda olduğu değildir: Müzik böyle bir öğeye karşı geliyor da olabilir. Galiba, önemli olan, bir şekilde, müzisyenin algılamanın yapısıyla ilişkiye girmesidir. Gerçekte, insan unutulmayan bir doğaya sahiptir; ama insan pek çok kez doğasına karşı gelmemiş, kaderinde yeryüzünde yürümek varken uçmamış, doğanın kaçınılmazmış gibi görünen sınırlarının dışına çıkmamış mıdır? Ancak, diğer alanlarda olduğu gibi, müzikte de bu *doğal* yapılarla –bu yapıları unutarak ya da onlar hiç var olmamışlar gibi davrana-

rak değil, ama onları olumsuzlayarak, aşarak– bir ilişkinin var olduğu göz ardı edilemez.

Müzikal Dilin "Küreselleşme"sine Doğru mu?

Eğer on sekizinci yüzyıldan günümüze müzik tarihi düşünülürse, müzikal dilin evrenselleştirilmesi eğiliminin hüküm sürmüş olduğu dönemlerden çeşitlenme eğiliminin hâkim olduğu dönemlere, tikelliklerin keşfedilişine ve değerlileşmesine doğru salınan bir sarkacın varlığı fark edilebilir. Tüm bir Aydınlanma boyunca müzikte baskın olan, Viyana *emperyalizmi* ve tarz, biçimler, beğeni ve dilin kendisini *evrensel*, mutlak, insan uygarlığının üstün seviyelerine akılcı bir biçimde bağlanmış olarak kabul ettirme eğilimiydi. Tüm on dokuzuncu yüzyıl boyunca ve yirminci yüzyılın ilk on yıllarında ise ters yönde güçlü itkiler gösterilmiştir. Etnomüzikolojinin gelişimi, bizden, bizim Avrupa merkezciliğimizden uzak halkların müziklerinin açıklığa kavuşturulması, tonal müziğin krizi ve diğer sistemlerin, hepsinden önce de '*dodekafoni*'nin (on iki seslilik) keşfi, tarzların ve müzikal düşüncelerin çoğulluğunun bilincine varılmasında belirgin bir etkiye sahiptir. Böylece, yirminci yüzyılda Viyanalı Schönberghci geleneğin Bartók Kodaly ile, Prokofiev ve Šostakovič'in Stravinsky ve Cage ile, Varèse ve Milhaud'un da Messiaen ve Stockhausen ile beraber var olmasını sağladılar. Sözde aydın ve akademik müziğe içkin dillerin çoğulluğu, müzikal dilin çoğulcu, yani hem tarihsel hem de toplumsal bir sonuç olduğu, bu kadar farklı tarzların, biçimlerin, şekillerin ve yaklaşımların her ülkenin, her coğrafi bölgenin, her geleneğin ve de Marksist bir bakış açısından hâkim toplumsal sınıfın farklı durumlarıyla ilişki içinde ilerlediği gibi neredeyse kökleşmiş bir kanının teyidi anlamına gelmez. Ancak, çoğulculuk hâlâ çok moda bir fikir olsa da, bu son on yıllarda müzikte ve müzik dışında eğilimin ters yönde olduğu ve bugün –yalnızca ekonominin değil– küreselleşmeden çokça bahsedilmesinin boşuna olmadığı çıkarsanabilir. Son birkaç yıllık dönemeçte güçlü bir itki var oldu; avangardlar gerçekten dillerin birleşmesi eğilimindeydiler. Bu on yıllarda Tokyo ya da Los Angeles ya da Köln'de ya da Milano'da doğmuş avangard müzisyenlerin ürünleri birbirlerine benziyordu, hatta dinleyicinin bu ürünleri ülkeler bazında ya da müziğin üzerinde yükseldiği farklı ilkeler bazında ayrıştırması oldukça

güçtü. Sözde *bağlı* müzisyeni dinlerken bağlı olmayan ya da bağlılık ilkesinin kendisini reddeden meslektaşlarından ayırmanın pek mümkün olmadığı pek çok kez gözlenmiştir. Müzikal dil, eğer hâlâ bir dilden bahsedilebilirse, uzun yıllardır birleşme yönünde itkilere sahiptir: Buna, daha belirgin bir terminoloji kullanarak, *uluslararasılaşma* yönünde bir itki diyebiliriz.

Peki bu *uluslararasılaşma* savaş sonrası avangardında nasıl oldu? Tüm insani ifade biçimlerini katmanlaştırma, bu ifade biçimlerini Tokyo'da olduğu gibi New York'ta da, Köln'de olduğu gibi Los Angeles'ta da eşit, "evrensel" dilleri yaratmak için hazır klişelerle standardize etme eğiliminde olan kitle kültürümüzün ortak alanlarını burada yeniden ele almanın faydası yoktur. Tüm dillerde ve insani kompartımanlarda doğrulanmış olan, tikellikleri, özgünlükleri, uzmanların incelemelerinde, folklor müzelerinde, devlet kayıtlarında ve üniversite kürsülerinde değeri düşürülmüş yerel gelenekleri boğma eğilimindeki bu sürecin müzikal dili de etkilememesinin mümkün olmadığı açıktır. Ancak bu evrenselleşme eğilimine karşı koyan sadece –gayet yaygın bir hal aldığından burada pek çok kez andığımız– bu fenomen değildir. Kültürel alışverişlerin baş döndürücü artışından, enformasyonun her seviyede yoğunlaşmasından ayrı olarak, bu alanda müzikal enstrümanların tek tipleşmesi ve nihayet elektronik müziğin ve bilgisayar kullanımının yaygınlaşmasının önemi de hesaba katılmıştır. Bu son fenomen, kelimenin klasik anlamından daha evrensel, enternasyonal diyebileceğimiz bir müzikal dilin yaratılması için yeni bir itki yaratmıştır.

Belki de, son on yılların müziğinin, somut prosedürü içerisinde eskinin güçlendirilmesini öne çıkardığı ve müzikal bir dilin evrenselliği teorisini kurduğu sonucuna varılabilir. Tamamıyla ampirik bir profilden bugün müzikal dilin hep –Doğunun Batıya, Kuzeyin Güneye yakınlaştığı, son kertede birbirlerine karıştıkları– bir yeknesaklığa doğru gitme eğiliminde olduğunun fark edilebileceğine şüphe yoktur. Ulusal, coğrafi tikellikler, tarihsel gelenekler her zaman daha da katmanlaşma eğilimindedirler. Ama sorun bu yeknesaklık eğiliminin altında olan şeyi anlamaktır. Hangi müzikal dil işlenecektir? Müzik tarihinde mevcut pek çok dilden biri mi? *Dodekofoni*'nin ya da seriyalliğin evriminden doğmuş bir dil mi, yoksa yeni bir müzikal *commonwealth* mi ya da sonunda önceki tikellikler karşısında

zafere ulaşmış evrensel bir dil mi? Eklemlenmiş ve kompleks fenomenler karşısında fazlasıyla genel olma riski taşıyan tarihsel yargılar gerektiren bu sorulara bir cevap vermek kolay değildir. Kesin olan şey, bugün müzikal dillerin tek tipleşme eğiliminin tartışılır olduğu ve eski bir sorunu yeniden ürettiğidir; yani ne ölçekte ve anlamda müzikal dilin tarihsel ve coğrafi tikelliklerin ötesinde evrensel olduğu söylenebilir?

İKİNCİ KISIM

Müzikal Düşüncenin Kısa Tarihi

V.

Antik Dünya

Pythagorasçılardan Atinalı Damon'a

Müzikal düşüncenin yalnızca Antik Yunan'daki izini sürmek bile az bir iş değildir, özellikle zamanda daha da geriye gittikçe: O döneme tanıklık yapan çok sayıda eser mevcuttur, ancak bunlar dolaylı ve hepsinden önce parçalıdırlar. Bu tanıklıklar, oldukça geniş bir müzikal kültürü açığa çıkarıyor olsalar ve müziğin birinci dereceden öneme sahip olduğu bir topluma göz atmamıza imkân sağlasalar da, gene de, bizlere bir Antik Yunan tasviri sunmaya yeterli değildirler, çünkü doğrudan kaynaklardan, yani doğru ve özgün müziklerden neredeyse tümüyle yoksundurlar. Bu sadece arkaik dönem için geçerli değildir; Yunan dünyasının müzikal üretiminden birkaç belirsiz okuma parçası dışında hiçbir şey kalmamıştır. Atinalı Damon ve Platon zamanındaki teorik ve felsefi tanıklıklar çok parçalı değildirler ve karmaşık bir felsefi bağlama oturtulmuş bir düşüncenin gelişimini temsil ederler; ancak, gene de, çağın somut müzikal üretimini, asgari ölçüde dahi olsa, hesaba katmadan bir müzik düşüncesini yeniden inşa etmek, her zaman için büyük bir zorluk oluşturur. Diğer yandan, bu derin ve doldurulamaz boşluğa rağmen, Yunan düşüncesinde müzikal uygarlığımızın kökleri bulunur. Antik dünyanın müziğe dair ayrıntılı kavramsallaştırmaları, bize çok daha yakın zamanlarda bile derin bir iz bırakan, onlarsız tüm bunların bilincinde dahi olamayacağımız bir tarihsel öneme haiz olmuşlardır.

Yunanlıların müzikal düşüncesinin tümünde, müziğin toplum içindeki, pozitif ya da negatif, etik geçerliliği teması başat olmuştur. Müziğin, sınırları içerisinde, toplumsal bir bakış açısından eğitici bir unsur olduğunun söylenip söylenemeyeceği sorusu Yunan düşüncesinde temeldir ve etrafın-

da müziğin etik geçerliliği, sorunun dile getirildiği sert çekirdeği temsil eder. Her şeyden önce, antik kültürdeki müzik kavramının, sınırları gayet belli bir sanat olarak modern müzik kavramından hayli farklı olduğu açıktır. Yunan dünyasındaki *Musike*, jimnastik ve danstan şiir ve tiyatroya kadar gidebilen, o yüzden de hem müziğin hem şarkının dar anlamında kavrandığı bir aktiviteler karmaşası anlamına gelirdi. Müziğin etik geçerliliği sorunu, Pythagorasçı düşüncenin olduğu gibi, daha eski pek çok mitin de zaten merkezindeydi. Bu nedenle, müzik toplum içinde insanın eğitimine hizmet edebileceğinden, geniş anlamında müziğin faydacı veya araçsal bir kavramsallaştırmasından bahsedilebilir. Plutarkhos, tarihi İS üçüncü yüzyıla uzanan ve antikitenin müzikal düşüncesini yeniden inşa etmede en önemli kaynaklardan birini temsil eden *De musica*[9] [Müzik üzerine] adlı çalışmasında, Homeros'un zamanına gönderme yaparak ve Kentauros Chirone mitini hatırlatarak, onun "yalnızca müziğin değil, adalet ve tıbbın da ustası olduğunu" söyler ve böylece Pythagorasçı müzik düşüncesinin anahtar temalarından bazılarını öncellemiş olur. Ancak müziğin tümüyle özel bir geçerlilik kazandığı felsefe okulu Pythagorasçı okul olmuştur. *Armoni* kavramı Pythagorasçı spekülasyonda merkezi bir yere sahiptir; ancak sadece analojiye dönük bir müzikal kavram olarak, çünkü kavramın ilk anlamı her şeyden önce metafizikseldir. Armoni, Pythagorasçılar tarafından zıtların birliği olarak tasavvur edilmiştir; Pythagorasçı Philolaos şöyle der: "Armoni yalnızca zıtlardan doğar, çünkü armoni karşıt terimlerin birliği ve çelişik öğelerin uzlaşısıdır."[10] Bu ilkeyi sabit kılarak, armoni kavramı, bir bütün olarak tasavvur edilmiş evrene ya da Pythagorasçıların düşüncelerini hem *Politica*'da hem de *De anima*'da aktaran Aristoteles'in dediği gibi ruha genişletilebilir. Armoni kavramı, Pythagorasçılar için her şeyin temeli gibi görünen, dolayısıyla da armoni kavramının kendisine benzetilen, oldukça karanlık *sayı* kavramıyla tamamlanır. Açıktır ki, her şeyden önce metaforik bir değere sahip olan ve Batı düşünce tarihinin tümü için geçerli sonuçlar içermiş olan böylesi kavramlar Pythagorasçılar tarafın-

9) Pseudo-Plutarco, De Musica, 40 (F. Lasserre, Olten-Lozan, Graf, 1954 tarafından düzenlenmiş metnin çevirisi): Helenistik Çağa ait, Yunan antikitesinin müzikal düşüncesinin bilgisine dair temel niteliğindeki bu eser, F. Lasserre, *Plutarque de la musique*, Olten-Lozan, Graf, 1954 (Yunanca metin, Fransızca çeviri) tarafından yayımlanmıştır.

10) Krş. H. Diels ve W. Krantz, *Fragmente der Vorsokratiker*, 3 cilt, Berlin, Weidmann, 1956-1959, 44 B 10.

dan değişik biçimlerde anlaşılmışlardır. Bazıları için evren sayılardan oluşmuşken, diğerleri için sayılar dünyanın üzerine temellendirildiği armoniyi oluştururlar; kimileri içinse sayılar dünyanın her şeyin ondan doğduğu kökensel modelidirler. Aristoteles'in kendi metafiziği içerisinde aydınlatmış olduğu, sayılardan ve onların farklı yorumlarından oluşan karmaşık doktrinin merkezine nüfuz etmek imkânsızdır. Burada, Pythagorasçılar için armoninin ve sayının çok daha derin doğasının müziğin kendisinden çıkarsandığı andan itibaren, onun müzikal düşünce tarihi içerisinde sahip olduğu önemi hatırlatmak yeterli olacaktır.

Bu bağlamda, müzikten ne anlaşıldığını netleştirmekte fayda vardır. Eğer Pythagorasçı Philolaos'un söylediği gibi sesler arasındaki ilişkiler sayılarla ifade edilebilirse ve eğer bu müzikal ilişkiler evrensel armoninin doğasını daha net ve açık bir biçimde ifade edebilirlerse, o zaman sesler arasındaki ilişkiler evrensel armoninin kendisinin modeli olarak alınabilirler. Müzik, böylece, ortaklaşa olarak anlaşıldığı şekliyle örtüşmesi gerekmeyen soyut bir kavrama dönüşür. Bu nedenle, müzik, yalnızca enstrümanların seslerinin bir ürünü değil, aynı zamanda ve çok haklı olarak, müzikal aralıkların yahut evrende sayısal yasalar ve armonik oranlar uyarınca dönüp duran yıldızların ürünü, dinlenemeyen, hipotetik bir müziğin teorik çalışması da olabilir. Böylece, Yunan düşüncesinde, Pythagorasçılardan itibaren, peşi sıra gelen tüm bir müzikal düşüncenin gelişiminde kayda değer bir ağırlığa sahip olacak, düşünülebilen ve dinlenebilen müzik arasındaki –net bir biçimde birincinin ikinciye göre daha imtiyazlı olduğu– çatlak açılmış olur.

Pythagorasçıların müzik doktrini açısından önem arz eden bir diğer kavram *katharsis* kavramıdır. Müziğin insan ruhu üzerindeki –yaratıcı özüyle yakınlığı üzerinde temellenen– gücünden daha önce bahsedilmişti. Ancak, Pythagorasçılar, müziğin, ruhlarımızın bozuma uğramış armonisini yeniden sabitleştirme gücüne de değinerek daha da ileri gitmişlerdir. Buradan, antikitenin yalnızca müzik için değil, tüm bir müzikal estetik için kilit önemdeki kavramlarından biri, yani katharsis kavramı doğar. Arınma, her şeyden önce ruhun ilacı anlamına gelirdi; müziğin tıpla olan ilişkileri çok daha eskidir ve sihir-efsun gücüne duyulan inanç Pythagoras öncesi zamanlara kadar uzanır; bu kavram diğer kültürel alanlarda

da bulunur ve zamanımıza kadar kalmıştır. Gene de, Pythagorasçılar ona kuvvetli bir biçimde etik ve pedagojik bir boyut ekleyerek bu kavramı kesinleştirme meziyetine sahiptiler. Müziğin bu *kathartik* kavramsallaştırması, zıtların uzlaşısı ve eşitliği olarak her durumda armoni doktrinine bağlanır.

Müziğin *kathartik* işlevi iki farklı biçimde işleyebilir: Müzik, beşinci yüzyıl Pythagorasçı filozofu Atinalı Damon'a göre, sadece genel olarak ruhu eğitmez, özel olarak ruhun kötü eğilimlerini de düzeltir. Bu düzelti, ruh içine yerleştirilmek istenen erdemi taklit eden ve böylece hatalı ve kötü eğilimi ortadan kaldıran bir müziğin ürünüdür. Bu durumda, bahsi geçen, *allopatik* (karşıt, ters) *katharsis*tir; Aristoteles, *katharsis*i farklı biçimde anlar ve hatanın düzeltilmesinin, ruhun kurtarılması gereken hatanın kendisinin taklidi yoluyla elde edilebileceğini düşünür. Bu şekilde hatalar saldırgan olmayan bir hale gelirler ve ruh, bastırdığımız "acıma, korku, coşku" hislerini taklit eden, "iyileştirilmiş ve arındırılmış olan kişinin koşulları içinde bulunan"[11] bir müziği dinlerken hatalarından "arınır". Bu durumda *homoeopathic** *katharsis*ten bahsedilebilir. Kastedilen ne olursa olsun, altının çizilmesi önemli olan şey, *katharsis* kavramının her iki anlamında da bulunan müzikal *ethos* kavramıdır.

Burada yalnızca işaret etmekle yetindiğimiz tüm Pythagorasçı müzik doktrininin kaderi, farklı ve zıt yönlere doğru gelişmekti: Kimi filozoflar, Pythagorasçı geleneğin ahlakçı yönünü, diğerleri de matematik yönünü (gelenek, araştırmalarını aralıkların hesaplanması üzerine kuran Pythagoras'ın kendisine atıfta bulunur) vurguladı ve geliştirdi; kimileri kürelerin armonisi kavramıyla bağlantılı metafiziksel yönüne, kimileri de pedagojik-politik yönüne vurgu yaptılar. Gene de, Pythagorasçılık, Batı müzik düşüncesi tarihinde temel teşkil eden bir referans noktası olarak kaldı ve etkisini günümüze kadar genişletti.

11) Aristoteles, *Politica*, VIII, 1342. Aktarılan tüm pasajlar C. A. Viano, Torino, UTET, 1966 baskısından alınmıştır.

* Homoeopathy: Bir hastalığı, daha büyük miktarlarda verildiğinde benzer bir hastalığa neden olabilecek bir ilaçtan az miktarda vererek iyileştirme yolu. (ç.n.)

Platon ve Aristoteles

Platon'un *Diyalogları*'nda müziğe dair önceki spekülasyonların tüm damarları, herhangi bir sistematik olmaksızın bir araya gelirler. Ancak, Platon'un, müziğe bakışı itibarıyla, yalnızca başkalarının doktrinlerini tekrardan ifade eden biri olduğu söylenemez. Onun müzikal düşüncesinin ilginçliği ve doğurganlığı, her şeyden önce, felsefesinin merkezi odaklarından birini müziğin temsil etmesinden kaynaklanır. Onun müzik üzerine fikirlerini yeniden inşa etmek, hemen hemen tüm *Diyaloglar*'da müzik farklı bir yüzüyle karşımıza çıktığından pek de kolay bir iş değildir; etik-politik bir değerlendirmeyle matematiksel-astronomik, Hedonistik, metafizik-felsefi düzenlerin değerlendirmeleri arasında gidip gelinmektedir. Dahası, Platon da, diyaloglarında müziğin radikal bir biçimde mahkûm edilmesiyle güzelliğin ve hakikatin bu üstün biçiminin kayıtsız şartsız yüceltilmesi arasında salınıyormuş gibi görünmektedir. *Devlet*'te şöyle der: "Dinleyicilerin ve izleyicilerin sevgisi güzel seslere, güzel renklere, güzel figürlere ve güzel öğelerin bir araya gelerek oluşturdukları nesnelerin tümüne yöneliktir; fakat düşünceleri, içlerindeki güzelliğin doğasını görecek ve sevecek kapasitede değildir."[12] Müziğin aynı mahkûmiyet içerisinde diğer sanatlarla yakınlaştırıldığı bu pasajda, yalnızca müziğin etik-eğitici erdemine işaret edilmez, müziğin kendi içindeki güzelliğin temaşasından uzaklaşıldığı gerçeği de aydınlatılır. Bu sonuncusu, duyuların değil de felsefi temaşanın nesnesi olarak kavramsallaştırılmış gibidir. *Devlet*'in X. kitabı bu bakış açısını doğrular. Bu nedenle Platon'un özlemini duyduğu ideal devlette "yapmacık liir ozanı" (yani şiir ve müzik) sürgün edilmelidir, aksi takdirde "yasalar yerine haz ve acı hüküm sürer."[13]

Platon, müziğe yalnızca haz verme etkisini atfederken, müziği her şeyin üzerinde etik erdemleriyle değerlendiren Pythagorasçı gelenekten uzaklaşır gibi görünmektedir. Haz kaynağı olarak müzik her şeyden önce bir *tekhne*'dir; yani bir bilim değil, sanattır. O halde, müzik, faydası kuşkusuz haz vermek olan, ama uygunluğu özenle ölçülüp biçilen bir *yapma*dır.

12) Platon, *Repubblica*, V, 476. Aktarılan tüm pasajlar *Opere Complete*, 9 cilt, Bari, Laterza, 1971 baskısından alınmıştır.
13) A.g.y., 607 a-b.

Platon müziği bir sanat icrası olarak –sözcüğün Yunanca anlamını kastederek, yani *tekhne* anlamında– her değerlendirdiğinde, temelde, kısmen negatif ve sınırlandırılmış olan bu kavramsallaştırma bulunur. Müziğin ürünü olan haz, yasalara ve eğitimin ilkelerine zıt yönde hareket etmediği sürece, bu *pratik* profil altındaki müzik doğrulanabilir ve kabullenilebilir.

O halde, müziğin ürettiği haz bir amaç değil, araçtır: İyi ya da kötü tüm müzikler bir haz yaratırlar; eğitici bakış açısına göre, devletin yasalarına aykırı olan müzik uzaklaştırıldıktan sonra iyi müziğin yaratmış olduğu hazdan sonuna kadar yararlanmak gerekir. Platon için *iyi* müzikler geleneğe ithaf edilmiş olanlardır; *kötü* müziklerse esas olarak kulakların tatminini amaçlayan zamane müzikleridir.

Net bir biçim almış olan beşinci yüzyılın müzikal devrimi karşısında Platon mutlak bir hoşgörüsüzlük sergiler: "Çocuklarımızın dansta ve şarkıda yepyeni öykünmelere arzu duymamaları için her yolu denemek lazım, çünkü kimse onları çeşitli zevk önerileriyle buna ikna etmiyor."[14] Şüphesiz, muhafazakâr olan bu pozisyon, Platon'un müzik üzerine düşüncesinin başka yönlere doğru genişlediği diğer *Diyaloglar*'ın ışığında daha da açığa kavuşur. Nitekim, müzik yalnızca duyuların nesnesi değildir: Müzik, Platon için, aklın nesnesi de olabilir; bilim, felsefeye onunla özdeşleşene dek yakınlaştığı ölçüde diyalektik ve üstün bilginin *(sophia)* uzlaşısı da olabilir.

Açıkçası, son aşamada, sözcüğün geniş anlamıyla felsefe olarak tasavvur edildiği noktada felsefeyle özdeşleşen müzik, kulaklarımızı okşayan müzik değildir; safî düşünsel bir müziktir bu. Yani bir kulaklarla dinlenen müzik vardır, bir de dinlenmeyen müzik: Bunlardan yalnızca ikincisi felsefenin ilgisine layıktır, dahası, sesinden soyutlanmış bu müzik üzerine olan meditasyon felsefeyle kıyaslanabilir; hatta, belki de, ondan daha yüksek mertebededir. Platonik *Diyaloglar*'da pek çok kez karşımıza çıkan, bizi Pythagorasçı bir atmosfere taşıyan bu müzik kavramı ancak armoni kavramına bağlandığında tam anlamıyla bir uyuşma olabilir. Platon'a göre, müziğin armonisi, ruhun ve aynı zamanda evrenin armonisine denk düşer. O

14) Platon, *Leggi*, 798a.

yüzden, armoni bilgisi, hem ruhun bozulan dengesini eski haline getirebildiği ölçüde, sözcüğün geniş anlamıyla, eğitici bir aracı, hem de armoni, evrene hükmeden kutsal düzeni temsil ettiği ölçüde, evrenin derin varlığının bilgisinin bir aracını temsil eder. Yani, müzik, ruhun ve tüm bir evrenin parçalarını oluşturdukları bu birliğin ve kutsal düzenin simgesine dönüşür. Ancak, bu müzik, enstrümanların ya da zanaatkâr müzisyenlerin müziği değil, armoni gibi tümüyle düşünülmüş olan müziktir. Böylece, Platon, *Devlet*'te, yani büyük bir enerjiyle müziğin ve genel olarak tüm sanatların mahkûmiyetini duyurduğu diyalogda şöyle diyebilir: "Doğru müzik, ruhun mükemmel uyumunu"[15] gerçekleştirecek müzik olacaktır. Bu doktrinin ön varsayımı, müziği kuran armoninin, hem insan ruhunun hem de evrenin üzerinde hüküm süren armoniyle aynı türden olduğudur.[16]

Platonik düşüncenin içinde hareket ettiği kutuplar, bir taraftan dördüncü yüzyılın Atinası'nda sunulan gerçek ve somut müzik, diğer taraftan ise safî zekâyla anlaşılabilir, gerçek müzik dünyasıyla açık bağları olmayan tümden soyut müzikmiş gibi görünmektedir. Gayet açık ki, eğitim kavramı, *iki* müzik arasındaki kırılmayı onarabilme kapasitesine sahip aracı ilke olabilir. Platon'un kendi zamanının müziği, icatları, yeni armoniler ve –örneğin Euripides tiyatrosunda olduğu gibi– pratiğe geçmiş yeni ritimler karşısındaki olumsuz tavrı, yalnızca onun muhafazakâr tavrıyla değil, kutsal bir bilimle, kozmik armoninin ifadesi olan bir müzik fikriyle de ilişki halindedir. Nitekim, Platonik felsefenin bakış açısından sanatta, hatta ilkeleri tıpkı dünyanın ilkeleri gibi istikrarlı ve ebedi olan bilimde değişiklikler ve icatlar yapmak anlamsızdır. Bu nedenle, geleneği muhafaza etmek, hakikatin ve *yasa*nın değerini muhafaza etmek anlamına gelir. O halde, zamanın müzikal düzensizliklerinden uzak kalınmak koşuluyla, eğitici ilkeleri ve müziğin kendisinin normatif karakterini elden bırakmaksızın, müziği şehre duhul ettirmenin bir olasılığı vardır.[17] Bu durumda, müzik, fiziki somutluğu içerisinde, hissedilebilir gerçeklikle safî zihinle anlaşılabilir olan arasında bir köprüye dönüşebilir. Bu nedenle, Platonik düşüncede müzikle felsefe arasında bir gerilim ilişkisi olduğu yadsınamaz: Çok daha

15) Platon, *Repubblica*, 591d.
16) Platon, *Timeo*, 35b; 88c.
17) Platon, *Leggi*, 700, 701.

radikal bir karşıtlıkla, insanın eğitimini tümüyle kavrayan yavaş ve zor bir yakınlaşma süreci aracılığıyla işleyen bütüncül bir özdeşleşme arasında salman bir gerilim ilişkisi.

Platon'la beraber, peşi sıra gelen yüzyıllarda derinleşecek olan safî, bu yüzden de matematik ve felsefede ortaya çıkan bir müzikle, gerçek anlamında dinlenen ve icra edilen, bu yüzden de zanaatlar ve teknik meslekler arasında görülmüş bir müzik arasındaki ayrışma vücut bulmuş olur. Bu ayrışma daha da derinleşerek iki *müzik* arasında hiçbir bağ kalmayana dek gitmiştir. Muhtemelen, Yunan müziğinden bize teoriyi ilgilendiren neredeyse her şeyin geçerken onun gerçek tarihini, somut varlığını ilgilendiren hiçbir şeyin geçmemiş olması, bir taraftan müziği *pratik* bir sanat kabul etmiş bu yetersiz değerlendirme, diğer taraftan da onu matematiksel ve felsefi disiplinlerle bir tutmuş olan onur payesi yüzündendir. Müzikle kültür arasındaki, günümüzde bile hâlâ tam olarak doldurulamamış olan yarık, muhtemelen, kökenini post-Platonik ve Aristotelesçi Yunan düşüncesinden almaktadır.

Müzikal düşüncedeki Pythagorasçı-Platonik ilham kanalı, Yunan antikitesinde ve en azından Rönesans'a kadar Batı kültüründe şüphesiz bir yer etmiş ve son analizde üstün gelmiştir; gene de, Platonculuğa bir karşı çıkışın olmadığı düşünülmek zorunda değildir. Zamanın Yunanistam'nda materyalist, şüpheci ve Epikurosçu felsefeler, ahlâkçı akımlar karşısında, müziğin eğitici içeriğinden ayrıştırdıkları hedonist değerini vurguluyorlardı. Demokritos şöyle diyordu: "Müzik diğer sanatlardan daha sonra doğmuştur, çünkü kökenini bir zorunluluktan almaz; zaten hali hazırda mevcut olan bir lüzumsuzluktan doğar müzik."[18] Müziğin eğitici değerinden bahsedilmez bile. Epikurosçu felsefe okulundan Philodemos, *De Musica* [Müzik Üzerine] isimli çalışmasında müziğin "her şeyden çok hoş bir hobi"[19] olduğunu söylüyordu. Dördüncü yüzyıldan, adı bilinmeyen bir retorikçi, müziğin etik geçerliliğiyle ilgili Platonik doktrini yanlışlamak için şunları söylüyordu:

18) Bkz. H. Diels ve W Krantz, *Fragmente der Vorsokratiker*, 6 B 144.
19) Filodemo, *De Musica*, I, XVI, 7 (van Krevelen, Hilversum, 1939 baskısı).

> Armoniciler, doğru melodilerin insanları kendi kendilerinin patronları, makûl veya adil, hatta cesur kılarken, diğerlerinin onları korkak yapacağını iddia ediyorlar: Uyumlu (enarmonico) tür insanı cesur kılma kapasitesinde olmadığı gibi, kromatik türün de insanı korkak kılma kapasitesinde olmadığını hiç düşünmüyorlar.[20]

Bu kısa pasajdan, zamanında Platonik düşünceye bir muhalefetin var olduğu net bir biçimde ortaya çıkıyor; diğer taraftan ise, önce Platon'un, ardından Aristoteles'in metinlerinde, Pythagorasçı-Platonik akıma karşıt, canlı bir düşünce akımının varlığına tanık olunan o zamanların müzisyenlerine, kuramcılarına ve genel olarak müzikal kültürüne karşı yürütülen gayet canlı bir polemik açıkça görülüyor.

Aristoteles, Pythagorasçı ve Platonik müzikal düşüncelerin tüm temalarını yeniden ele alır, fakat Hedonist ve Epikurosçu düşüncenin tüm itirazlarını da hesaba katarak: Buradan da Yunan antikitesinin müzikal düşüncesinde önemli bir aşamayı temsil eden orijinal bir sentez doğar. Hatta, Aristoteles, müzik üzerine olan söylemini, *polis*in eğitimine ve sorunlarına adanmış bir eser olan *Politica*'da sunar. Müzik sorununu eğitim sorunuyla bağlantılandırırken Aristoteles'in Platonik geleneğin bir parçası olmaya niyetlendiği, ama aynı zamanda söylemini dillendirdikten hemen sonra bu gelenekle arasına bir mesafe koyduğu gayet açıkça görünür. Aristoteles için müzik, istikrarlı bir biçimde didaktik geleneğin konularının uzağına da düşmüş olsa, bir son nokta olarak hazzı içerir. Haz, aylaklığı temsil eder, yani çalışmanın ve faaliyetin karşısında olan bir şeyi. Müziğin gençlerin eğitiminin bir parçası olması, ancak "kendi başlarına amaç oldukları düşünülen" "nosyon ve pratiklerin" de istirahat için gerekli oldukları gerçeği akılda tutulursa doğrulanır. O yüzden, şu sonuca varır Aristoteles: "Kadimler müziği de ne faydasını ne de gerekliliğini değerlendirerek eğitim programlarına dahil etmişlerdi [...]. O zaman, müziği aylak zamanları değerlendirme biçimi olarak görmekten başka bir şey kalmaz; müziği özgür insanlara layık uğraşlar arasına katan kadimlerin eğilimli göründükleri bir kavramsallaştırmadır bu."[21] Aristotelesçi düşüncede boş zamanla, yani aylaklıkla "özgür

20) Papiro di Hibeh (F. Lasserre, *Plutarque de la musique*, s. 85'ten alınmıştır).
21) Aristoteles, Politica, 1337b-1338a.

ve soylu" disiplinler arasında açık bir bağ vardır: Böylece, Platon'da zaten gördüğümüz, dinleme ve onunla bağlantılı olarak sonuçta hissedilen hazla müziğin doğru ve özgün icrası arasındaki zıtlık vurgulanmış olur. Birincisi elle yapılmayan, özgür insanlara layık bir faaliyetken, ikincisi bir zanaat, özgür insanın eğitiminde yer almayan bir el işidir. Yani tüm bir Aristotelesçi düşünce, icraatçının zanaatla ilintili müzikal pratiğini müzikal üretimden koparan, bu ikisini birbirine karşıt konumlayan bu radikal kavram üzerinde yükselmektedir. *Politica*'da, VIII. kitabın son bölümleri tümüyle müzik sorununa adanmıştır ve antikiteden bize ulaşmış, müzik üzerine önde gelen organik çalışmalardan birini temsil eder. Onun müzikal sorunlara dair söyleminin tümü bu felsefi sistem üzerine eklemlendirilir: Önceki felsefi çalışmalarla kıyaslandığında, yeniliği, her şeyin üstünde, müziği ve müzikal üretimi ilgilendiren psikolojik karakterli sorunlara yönelttiği özendir. Hareket noktası her zaman için Damoncu ve Platonik müzikal etiktir. Modern terimlerle dinlemeye başlangıç denebilecek şeyin kısıtlı sınırları içerisindeki bir meslek ve icracı pratik olarak müzik, bir kenara bırakıldığında müziğin psikolojik diyebileceğimiz değeri daha net biçimde ortaya çıkar. Başka bir deyişle: "Karakter ve ruh üzerinde bir biçimde etkisi olup olmadığını görmek"[22] diye yorumlanabilir. Aristoteles iki farklı kurama sahipti: Bir taraftan müziğin ruhla doğrudan ilişkili olduğunu, çünkü ruhun, tıpkı müzik gibi, armoni olduğunu ve bu nedenle müziğin bozulduğu zaman armoniyi geri getirebileceğini iddia eden Pythagorasçı kuram; diğer taraftan ise, Damon'a geri giderek, müzikle ruh arasındaki ilişkinin taklit kavramıyla görülebileceğini iddia eden kuram. Nitekim doğru melodiler, ritimler ve armoniler, hem erdemleri hem de hataları taklit ederler; o yüzden, müzik, özenle ve insan ruhu üzerindeki etkilerinin bilincinde olarak kullanılırsa eğitici bir güce sahiptir. Aristoteles, her ne kadar gerçekçiliği onu ikinci kuramı tercih etmeye ve geliştirmeye itse de, ilk kuramı da reddetmez: "Melodilerin içerisinde gelenekleri taklide yönelik doğal bir olasılık vardır, çünkü armonilerin doğası değişkendir; öyle ki, onları çeşitlilikleri içinde dinlerken her biri bize farklı biçimde görünür". Bazıları bizi acıya ve meditasyona sevk eder, diğerleri "şehvetli duygular" uyandırır, başkaları "ağırbaşlılık ve ölçülülük" uyandırırken (*Dorik* biçim), Frigyalı bizleri coşkuya sevk eder.[23]

22) A.g.y., 1341a.
23) A.g.y., 1340b.

O halde, müzik, bir sanat olduğundan, taklittir ve hem olumlu hem olumsuz duygular uyandırır: Bu nedenle, sanatçının taklidin nesnesini seçebilmesi ve böylece insan ruhu üzerinde olumlu biçimde etki edebilmesi anlamında müzik eğiticidir. İnsana getirebileceği fayda *katharsis* mekanizmasından geçer. Aristoteles, *Politica*'da bu türden bir arınmayı ya da katharsisi açıklamaz, bunun açıklaması sorunun büyük bir genişlikle incelendiği *Poetika*'ya kalacaktır. Aristoteles bu türden kavramları *homoeopathic* anlamda kullanmış ve bu tezler *Politica*'nın VIII. kitabındaki bir pasajda doğrulanmış gibidir. Tüm armoniler kullanılabilir, der Aristoteles, yeter ki "aynı biçimde kullanılmasınlar."[24] "Acıma, korku ve coşku", farklı miktarlarda da olsa, her insanda ortak olan özelliklerdir; bazılarında güçlü bir rezonansa sahiptirler, bazılarında ise güçsüz.

> Ancak ruhu etkileyen kutsal şarkıları dinlediklerinde kuvvetlice sarsılanlar, kendilerini iyileşilmiş ya da arınılmış olan durumun tam ortasında bulurlar. Aynı şey, zorunlu olarak, acıma ve korku hisleri ve, genel olarak, bahsini ettiğimiz, ihtiyaç duyulan herhangi bir zamanda, herhangi bir insanda ortaya çıkabilen tüm hisler için geçerlidir: Çünkü hepsi bir arınmayı ve keyif dolu bir hafiflemeyi deneyimleyebilir.[25]

O halde, Aristoteles için, etik bakış açısından, mutlak zararlı armoniler ya da müzikler yok gibi görünmektedir; müzik, bizi endişelendiren ve kurtulmak ya da arınmak istediğimiz tutkuları ve duyguları taklit ettiği sürece ruh için bir ilaçtır.

Aristoteles için *katharsis*, sözcüğün Platoncu anlamıyla eğitimle özdeşleşmez. *Katharsis*, son aşamada, insana büyük bir gönenç sağlayacak basit bir teknik olabilir. Nitekim, *Politica*'da birçok yerde şöyle denir: "Müzik tek tip bir fayda için yapılmaz; eğitime katkıda bulunabilir, *katharsis*e ulaşmaya yardımcı olabilir, istirahat için faydalıdır, ruhu yükseltir ve yorgunluğu askıya alır."[26] Müziğin başardığı son üç ilke birbirlerinden ayrı ilkeler değil de, birbirlerini tamamlayan ilkeler olduklarından tüm armonileri kullanmanın imkânı da görülür. Aristoteles'in durumun-

24) A.g.y., 1342a.
25) A.g.y.
26) A.g.y., 1342b.

da, müziğe bakışında sansürün yokluğu, ahlâkçı önermelerden sıyrılmış bir bakış açısı yaratır ve Yunan kültürüne ve zihniyetine tümüyle yabancı bir terimle, belki uygunsuz bir biçimde "estetik" diyebileceğimiz bir talebin öngörülebilmesini mümkün kılar. *Hazzın* müzikal üretime organik biçimde bağlı bir faktör olarak kabulü, müzikal düşünce tarihi boyunca ince bir kırmızı hat olarak kalacak bu estetik-Hedonist bakış açısının doğrulanması gibidir.

Helenistik Çağ

Aristotelesçi düşüncede ve genel olarak *peripatetik* (gezinimci) akımın tümünde görülen psikolojik araştırmanın pratik ve ampirik karakteri, Aristoteles'in öğrencisi, filozof ve müzik kuramcısı Aristoksenos'un düşüncesinde güçlü bir psikolojist eğilimle beraber vurgulanır. Aristoksenos, bize ulaşan iki kitabı *Elementi di Armonia* [Armoninin Öğeleri] ve *Elementi di Ritmica*'da [Ritmin Öğeleri], müzikal yargının oluşumunda işitsel algılamanın önemini vurgulayarak, ilk kez, müzikal deneyimi felsefeden ayırmanın yollarını arar. Aristoksenos, duyma ve anlama arasında bir karşılaştırmaya varmaksızın –ki Yunan düşüncesine yabancı bir yaklaşımdır bu– bu iki yetiyi bağımsız kılma eğilimindedir; bu yüzden Aristoksenos'un düşüncesi, müzikal düşünce tarihinde başat öneme sahiptir. Nitekim, böylece, müziğe olan ilginin merkezi, ilk kez olarak, safî düşünsel yönlerden daha somut, duyarsanabilir yönlere kaydırılmış oldu. Eğer Pythagorasçı gelenek esas olarak müziğin matematiksel yönünü geliştirmiş ve bir müzikal kuramın gelişimine katkıda bulunmuşsa, Aristoksenos da bireyin psikolojik tepkilerini ve müzikal üretimin öznel yönlerini hesaba katan, yeni tip bir müzikal yaklaşımın temellerini atmıştır. Bu nedenle, "bir sesin yüksekliğinin kesin bir sayısal ilişki içinde ve göreli bir salınım sayısında oluştuğunu doğrulayan rasyonel ilkeleri" formüle edenlerle sık sık polemiğe girer: "Onlar armoniyi yüce bir bilim olarak değerlendirirler ve armoninin çalışılmasıyla iyi bir müzisyen olunabileceğini sanırlar; yalnızca onlar değil, başkaları bile armoninin ahlâki duyularımızı yücelteceğini sanırlar."[27]

27) Aristosseno, The Armonics of Aristoxenus, H. S. Macran, Oxford, Clarendon, 1902, s.187 tarafından yayımlanan İngilizce baskı.

Bununla, Aristoksenos, Pythagoras'tan Platon'a uzanan tüm bir düşünce geleneğini reddetmek ya da müziğin entelektüel karakterini ve eğitici değerini yadsımak niyetinde değildir; daha çok bu değerleri ampirik-algısal bir düzleme oturtma çabasındadır. Nitekim, Aristoksenos, örneğin, belirlenmiş bir müzikal *biçim*le belirlenmiş bir *ethos* arasındaki bağı yadsımazdı; ancak bu bağıntının tarihsel bir temeli olduğunu, müziğe içkin bir niteliğe dayanmadığını düşünürdü. Aristoksenos'un düşüncesini aktaran Plutarkhos'un[28] işaret ettiği gibi, açık-saçık karakterinden ötürü Platon tarafından mahkûm edilmiş olan Lidio biçimi trajedi şairleri tarafından kullanılmışken, Platon tarafından her zaman erkeksi ve eğitici olduğu düşünülen *Dor* biçimi başka zamanlarda aşk şarkılarında kullanılmıştı. Aristoksenos, ustası Aristoteles'in izinde, doğru kullanıldıkları takdirde tüm biçimlerin, hatta "tüm türlerin en güzeli" olan *enarmonik* türün bile müzik dünyasında yurttaşları yönlendirmiş olduğunu düşünür: Biçimler, kendi içlerinde ne uygun ne de uygunsuz bir şeye sahiptir. Müzik dinlemede duymanın kendisine sıkça yapılan çağrı, Aristoksenos'un, Yunan düşüncesi içerisinde, modern terimlerle müziğin estetik değeri diye tanımlanabilecek olan şeyin kâşifi olarak nitelendirildiğini varsaymamıza imkân tanır. Nitekim Aristoksenos, biçimlerin bir etik değeri olduğunu yadsımaz; ama denebilir ki, müziğin bu özelliği onun için ancak ikinci sırada gelirken, müziğin temel ve birincil niteliği estetik niteliğidir, yani *güzel* olmaktır. Melodiler "karakteri iyileştirebilirler" de, ancak ilk kertede işitsel ve algısal yetilerimize yöneldiklerinden tek işlevleri bu değildir. Estetik karakterlere ve müzik dünyasının kendi yasalarına yönelik çağrı –bunlar Aristoteles'in diğer yazılarında zaten gösterilmiştir– Aristoksenos'un düşüncesinde, Antik Yunan müzik düşüncesinde bağımsız bir akım oluşturana ve Ortaçağ ve Rönesans için değil ama bu çağ için önemli bir referans noktası olana dek vurgulanmış ve açıklığa kavuşturulmuştur. Özellikle İskender döneminin *peripatetik* akımı, hem müziğin yalnızca ahlâki değil, estetik değerlendirmesi için hem de metafizik ve kozmolojik kaygılardan arındırılmış bir müzikal kuram çalışması için temel atarak, Aristoteles ve Aristoksenos'un düşüncesini geliştirmiştir.

28) Pseudo-Plutarco, De Musica, 17.

VI.

Antik ve Ortaçağ Dünyaları Arasında

Hıristiyan Düşüncesi ve Klasik Miras

Hıristiyanlık, başlangıcından itibaren, dinsel şarkılar gibi kolektif biçimlerinde duayla yakından bağlantılı olan müzik sorunuyla yüzleşmek zorunda kaldı. İlk kilise babaları, kendilerini hem pratik hem de teorik, felsefi ve ideolojik karaktere sahip, kolayca çözümlenemeyecek bir dizi sorunla karşı karşıya buldular. Bir yandan tüm Yunan düşüncesinin mirasçısıydılar – özellikle de iki büyük akım olan Pythagorasçı-Platoncu akımın ve *peripatetik* akımın. Daha müzikal bir bakış açısından ise, sahip oldukları ruhla açıkça çatışan iki farklı geleneğin mirasına sahiptiler: Bir taraftan Pagan dünyasının törelerine, merasimlerine ve kutlamalarına sıkı sıkıya bağlı Greko-Romen Pagan müziği, diğer taraftan İbrani sinagog şarkıları geleneği. Açıkça, Hıristiyan dünyası, gerek Yunan felsefesinden gerek Pagan ve İbrani müziğinden uzaklaşıp özgün dinsel özlemleri müzikal olarak ifade edebileceği orijinal ve özgün bir biçimin arayışına girmek için geçerli nedenlere sahipti. Bu düşünsel çaba, çelişkili bir ortamda, Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarının kuramcı ve felsefecileri arasında gidip gelen müphem tutumlarda kendini gösterdi: Müzik bir yandan yozlaşmanın kaynağı, yıkıma yol açacak şeytan aracıymış gibi görülürken, diğer yandan ruhsal yükselişin aracı, kutsal armoninin bir imgesi gibi görüldü. Müzikle ilgili hükümlerde bu kadar geniş bir salınım nasıl var olabildi? Her şeyden önce kilise babalarının Paganların müziğiyle yeni Hıristiyan kilisesinin müziği arasında net bir ayrım yaptıkları söylenir. İki müzik arasındaki ayrım stilistik-formel düzenleriyle ilgili olmaktan çok, yerine getirdikleri iki ayrı işlev ve sahip oldukları içerikle ilgilidir. Eğer Pagan müziği şeytansı gücü içinde yükselişe geçtiyse, yeni Hıristiyan zamanların müziği gücünü dinsel içeriğinden alır. Gene de, bu iki müzik

arasında, yansıttıkları farklı armoni dereceleri açısından karşılaştırılabilir biçimsel bir fark bulunur.

> "Yeni şarkının ne kadar güçlü olduğuna bakın!" der İskenderiyeli Clemens, *Proteptikos pros hellenas* adlı eserinde. Doğru ve otantik bir yaşamla hiçbir ilişkisi olmadan, öylece ölenler, sırf bu yeni şarkıyı dinlemek için hayata dönerler. Dahası, tüm yaratılışı melodili bir düzen içinde bir araya getiren, tüm uyumsuz unsurları uzlaştıran tam da bu şarkıdır ve tüm evren bu şarkıyla armoni içinde olabilir.

Clemens ve diğer kilise babaları, müziğe temelde antik Pythagorasçıların atfettiğiyle aynı anlamı atfederler. Müziğin sadece uyumsuz unsurlar arasında armoni oluşturma gücüne sahip olmadığı, evrenin kendisinin, yani armoninin de müzikle kurulduğu fikri Clemens'in düşüncesine yabancı değildir: "Evrende ve bütün şeylerin merkezden çevreye ve uç sınırlardan merkeze doğru çoğalan armonisinde bu saf şarkıdan daha yüce ne vardır?"[29] Şarkı böylece kutsal fiilin kendisiyle özdeşleştirilir ve Yunanlıların Orpheus zamanının şarkılarına atfettikleri anlamlar yeni Hıristiyan dünyasında kutsal kitapların şarkıcısı Davud'a atfedilir.

Pythagorasçı ve Platoncu matris, yeni dönemin ilk yüzyıllarının Hıristiyan düşüncesinde varlığını sürdürür ve hatta Hıristiyan düşüncesini geniş ölçüde kaplayan felsefi akım olur. Metafizik-Pythagorasçı bakış açısı, çoğu zaman rengini daha pedagojik bir damardan alır. Böylece, Hıristiyan düşüncesinin, müzik konusunda, Paganlara özgü hedonist bir bakış açısına yeniden kapılma korkusuyla yükselme ve dinsel kurumsallaşmanın bir aracı olarak müziğin yeni bir kullanım sağlaması umudu arasında nasıl gidip geldiği izah edilmiş olur. Birçok Hıristiyan yazar, yazılarında kutsal şarkının dua için yardımcı bir enstrüman olabileceği ve müziğin, müzikal unsurların verdiği hoşluk sayesinde duayı daha kabul edilebilir kılacağı fikrini vurgular. İnancın gerçekleri böylece daha memnuniyet verici ve kolay anlaşılır hale gelecektir. "İsteyerek öğrenilmeyen," diyor Aziz Basileios, "akılda yer etmez, fakat zevkle ve sevgiyle toplanan akılda daha sağlam kalır."[30] Eğer

29) Clemente d'Alessandria, *Protrettico ai greci*, Heinemann, 1919, s. 3-17.
30) San Basilio, *Patrologia Graeca*, J.-P. Migne (ed.), 166 cilt, Paris, 1857-1866, XXIV. Cilt, s. 213 içinde.

müzik hakkında kilisenin düşüncesi karıştırma fırsatı üzerine olan Latince *utile dulci* deyişiyle özetlenebilirse, aynı şekilde, müzikteki tatlılığın kutsal şarkıda ruhun tutumuna bağlandığı da eklenmelidir. Bu yüzden, "trajiklerin boğazlarını tatlı bir uyuşturucuyla kaplama geleneği gibi",[31] safî sesle şarkı söyleme biçimiyle, "kalpten, Tanrıya şükrederek şarkı söyleme"[32] biçimi arasında bir ayrım yapmak şarttır.

Pythagorasçılık, yeni-Platonculuk, Platoncu kökenden olup yeni Hıristiyan bağlama da girmiş olan ahlâkçı korkular, pedagojik endişeler; tüm bu saikler Hıristiyan çağının ilk yüzyıllarının daha etkin ve modern filozoflarından birinin düşüncesinde, orijinal bir sentezde birbirine bağlanır: Augustinus. Görkemli eseri *De musica*'da [Müzik Üzerine], aynı zamanda otobiyografik çalışması *Confessiones* [İtiraflar] ve diğer yazılarında Augustinus, klasik düşüncenin tüm bu saiklerini inceler ve onları Hıristiyan dünyasının kültürel ve felsefi bağlamı içine yerleştirebilmek için gözden geçirir. Müzik karşısında Hıristiyan tutumunun tipik muğlaklıkları, bütünüyle kişisel, kimi zamanda dramatik ifadesini Augustinus'un kişiliğinde bulur ve müziğin karşısında ya da yanında olmanın gerekçelerini gayet iyi özetler. Augustinus, *Confessiones*'te şöyle der:

> Kilise şarkılarının bende uyandırdığı hisler aklıma geldiğinde –hele ki bir de duru bir sesle ve düzgün biçimde söylenmişse, şarkının kendisi değil, ama sözleri, bugün hâlâ o hisleri içimde uyandırır– bu pratiğin büyük faydalarını kabul ederim. Haz duyma tehlikesiyle şarkıların faydalı etkileri arasında böyle gidip geliyorum; dahası, geri dönüşü olmayan bir söz ediyor olmamak için –güçsüz ruhun, kulakların okşanması yoluyla sadakat duygusunu yükselttiğini de akılda tutarak– kilisede şarkının kullanılması eğilimindeyim. Atlanmaması gereken; beni harekete geçiren şeyin, sözlerden çok şarkının kendisi olduğunu anladığımda cezasını çekeceğim bir günah işlediğimi itiraf ettiğim ve de tercihimi şarkıyı dinlememekten yana kullandığımdır.[33]

31) San Gerolamo, *Patrologia Graeca*, J.-P. Migne (ed.), 222 cilt., Paris, 1857-1866, XXVI. Cilt, s.651 içinde.
32) A.g.y.
33) Agostino, *Confessioni*, XX, 33-50, C. Carena (ed.), Torino, Einaudi, 1966.

Yani seslerin sanatına ve müziğin cazibesine duyarlı Augustinus, iki taraftan birini seçemeden, ruhsal olandan ruhu uzaklaştırdığı için müziğin içerdiği zevkin mahkûm edilmesi gerektiği düşüncesiyle, aksine, tam da böylesi bir zevk yoluyla ruhun duaya yönlendirilebileceği düşüncesi arasında gidip gelir.

Ortaçağ düşüncesinin tümü için tipik olan bu muğlaklık Antik dünyanın mirası olan bir başka sonuçsuz gerilimde de bulunurdu: Kuramsal bilim benzeri, bütünüyle düşünsel bir müzik ile dinlemeye ve icraya yönelik somut bir müzik arasındaki gerilim. Zamanının düşünürlerinin tümü gibi, "kullandıkları ritimler ya da ses aralıkları konusunda cahil, cevap verecek seviyede olmayan müzisyenler"[34] için bir sempati beslemeyen Augustinus'un, kuramcıların ve metafiziğin soyutluğunu ve akılcılığını unutup müziğin muğlak hazzını kabul etmekle, tüm süslerden yoksun saf kelime ve dua adına bunlardan radikal şekilde vazgeçmek arasında bocaladığı görülür. Augustinus'ta dramatik ifadesini bulan bu ikilik, tüm Ortaçağ düşüncesinde bir sabit olarak kalır: Kuramsal bilim olarak müzik, mistik çilenin ayrıcalıklı aracı olarak müzik, duyuların çekimi olarak müzik ya da fiziki ve bedensel ses olarak, dolayısıyla yıkımın potansiyel aracı olarak müzik. Rönesans'ın ve belki daha ileri dönemlerin tüm müzikal düşüncesini değil yalnızca, somut müzikal yöntemleri ve müziğin kendisinin tarihini de işaretleyen bu ikiliğin kökeninde iki ayrı estetik kavram bulunur: Bizleri Pythagorasçı bir estetiğe taşımanın çileci bir imkânı olarak müzik ve bizleri köklerini Aristotelesçilikten alan daha ampirik karakterli bir estetiğe ve müziğin tutkuların taklidi olarak kavramsallaştırılmasına taşıyan, seslerin somut akışı, hissedilebilir hazzın nesnesi olarak müzik. Antik Yunan'a özgü, fakat farklı bir terminolojiyle ve başka bir kültürel bağlamda olsa bile tüm Ortaçağ Hıristiyanlığında baskılanmış olan bu iki estetik kavram, yüzyıllar boyu müzik tarihinin gidişatını belirleyerek iç içe geçerler, birbirlerine karşıt konumlandırılırlar.

Bu ikilikten daha sentetik bir formülasyon, Augustinus'un çağdaşı, Platoncu kökenden bir düşünür olan Severinus Boetius'un düşüncesinde bulunurdu. Boetius, *De institutione musica*'sında [Müzik Kurumu Üzerine] aklın

34) *De musica*, I, 4-5, G. Marzi (ed.), Floransa, Sansoni, 1969.

duyular karşısındaki üstünlüğünü bu sefer dinsel karakterli içerimlerin hiçbirine değinmeden öne sürer. Müziği, takip eden yüzyıllarda büyük başarı uyandıracak ünlü üç bölüme ayırır: Bu altbölümler açıkça Pythagorasçılıktan türemiş olan *mundana* (dünyevi), *humana* (insani) ve *instrumentalis* (enstrümantal) müziktir. Boetius'un tercih ettiği *mundana* müzik, yerkürenin müziğinden başka bir şey değildir ve son kertede geniş anlamıyla armoni kavramının kendisiyle özdeştir. İşitilirliği soyut bir kavrama indirgendiğinde tümüyle gereksiz bir sorundur. *Mundana* müzik, bu nedenle, tek doğru müziktir; diğer müzik türleri yalnızca evrenin armonisinin katkıda bulundukları ölçüsünün yansımalarıdır. *Humana* müzik, ruhun çeşitli kısımlarının beden ve yerkürenin müziğiyle armonik birlikteliğini yansıtır. Üçüncü müzik türü, *instrumentalis* müzik en sonda gelir; doğru ve özgün müziktir. Bu tip müziğin olumsuz değerlendirilişi elle yapılan işin özgür insana layık olmadığı şeklindeki Yunan düşünce biçimiyle bağlantılıdır. "Teorik bilinç içerisindeki müzik bilimi, var olan pratik karşısında ne kadar da üstün!"[35] der Boetius ve müzisyenin enstrüman çalan biri olmaktan çok "pratiğin kölesi olmadan, spekülasyonun rehberliğiyle şarkının bilimine sahip olan kişi"[36] olduğunu ekler. Augustinus ve Boetius, tüm Ortaçağ müzikal düşüncesinin etrafında geliştiği iki ekseni ve Antik Pagan dünyasıyla yeni Hıristiyan dünyası arasındaki köprüyü temsil ederler. Hiç şüphesiz, müzik konusunda hakim düşünce biçimi olmuş olan Pythagorasçılık, böylece, yeni Hıristiyan zihniyetiyle tatminkâr bir uzlaşma bulmuştur.

Soyuttan Somuta

Ortaçağ'da müzik üzerine yapılmış çok sayıda çalışmaya göz atılırsa, ele alınan konuların apaçık tek tipliği, tanımların birbirine tıpatıp benzeyişi ve de Boetius'a sanki müzikolojinin koruyucu tanrısıymış gibi sürekli yapılan göndermeler karşısında belirsiz bir sıkıntı hissine kapılmamak mümkün değildir. Boetius'un adı, *mundana* (dünyevi), *humana* (insani), ve *instrumentalis* (enstrümantal) müzik şeklindeki şanslı ve meşhur üçlü müzikal

35) Boezio, *De institutione musica*, Bölüm XXXIII, A. Damerini (ed.), Floransa, Fussi, 1949.
36) A.g.y.

sınıflandırmayla birlikte her müzikal çalışmada tekrarlanır. Gene de, daha özenli bir okuma, bu monotonluğun ve tekrarlılığın ardında, sarsıntılar ya da devrimci iddialar olmaksızın, müziği değerlendirme biçimleri içinde de eşit derecede değişikliklerin olduğunu ortaya çıkarır. Farklı pozisyonlar arasındaki diyalektiğe hep zar zor işaret edilmiştir, bu diyalektiği yakalamak çoğu zaman güçtür; gene de, müzik evrimi açısından bakıldığında, Ortaçağ Hıristiyanlığı boyunca Gregoryen şarkıdan polifoniye ve *'ars nova'*ya uzanan karmaşık bir düşünce güzergâhı vardır. Müzik üzerine tefekkür, bu yüzyıllarda ortaya çıkan dönüşümleri şematize ederken, ilk olarak somut müzikal gerçeklikten bütünüyle yoksun teorik düşünceyle pratik düşünce arasındaki derin ayrımın izlerini taşıyan soyutluk tarafından işaretlendi. Yavaşça, bugün için tümüyle marjinal görünebilecek pratik sorunlar üzerine yapılan titiz tartışmalar kanalıyla, doğru ve özgün müziğin tarihsel durumuyla bağıntılı, daha somut sorunlara yakın hale gelindi. Paralelinde, müziğin dinsel geçerliliğine olan ilgi müziğin ilerici dünyevileşme ve laikleşme dalgasına indirgenerek devam edildi. Böylece, kompozisyon, icra ve kilise içindeki şarkıcıların müzik eğitimlerini ilgilendiren pedagoji sorunlarına olan ilgi büyür; bu da farklı müzikal tarzların, eskiyle yeninin, Gregoryen gelenekle yeni polifonik anlayışın arasındaki farkların bilincine varılmasına yardımcı olur ve Bin yılından sonra ilk doğru ve özgün müzikal polemikler doğar. Bu polemikler yalnızca ideolojik ve felsefi soyut pozisyonlar üzerine değil, aynı zamanda zamanın müzikal gerçekliği üzerinedir.

Müzikal düşünce içerisinde bu yeni tutum ancak bin yılından sonra ortaya çıkar. Bu spekülasyon, hareketini müziğin somut dünyasından alır ve çoğu zaman şarkıcıları eğitme gereği varoluşunun gerçek sorunlarıyla bağlantılı müzik üzerine düşünmenin kalkış noktasını temsil eder. Bin yılından sonra yaşamış olan, Ortaçağ'ın büyük kuramcılarından Arezzolu Guido, müzikle ilgili teknik sorunlara ve müzikal pedagojiye gereken özeni gösteren ilk kişilerdendir. Guido'nun müziği icra edeni müzik üzerine düşünenden çok daha aşağı seviyelerde değerlendiren yüzlerce yıllık bir geleneği izlediği doğrudur. Nitekim, hâlâ "şarkıcıyla müzisyen arasında sonsuz bir mesafe olduğunu" iddia edebiliyordu: "Birinciler şarkı söyler,

37) Guido d'Arezzo, *Regulae Rhythmicae*, M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 cilt, 1784, Cilt I, s. 234, (Hildesheim, G. Olms, 1963) içinde.

ikinciler ise müziği neyin oluşturduğunu bilirler. Bilmediği şeyi yapan kişi bir hayvan olarak tanımlanabilir."[37] "Zamanımızda, tüm insanlar arasında şarkıcılar en aptallarıdır."[38] Temelde müzisyenlerin zanaatkârlığına tepeden bakan yüzlerce yıllık bir geleneği açıklayan bu pozisyon, Arezzolu Guido'nun müzikteki etkin teknik sorunlar ve onların pedagojik karakterli içerimleri üzerine olan birçok çalışmasında gösterdiği canlı ve acil ilgiyle aşılmıştır.

Tam bin yılı civarında ilk ve embriyon düzeyindeki polifoni çabalarının gelişmeye başladığı unutulmamalıdır: Yani ritim ve müzikal grafik sorunları hepten yeni bir öneme haiz olurlar. Arezzolu Guido, bunların didaktik düzlemde sahip oldukları yeni önemin farkına vararak dikkatini müziğin bu yeni cephelerine yöneltmiştir. Çalışmasının pek çok pasajında –niyetlenmedikleri şeyleri yapan; doğru müzikleri yapanların, yani kuramcıların karşısına konumlandırılan– şarkıcıları pek de övgü sayılamayacak biçimde "hayvan" diye tanımlamışsa da, başka pasajlarda, aksine, sorunun terimlerini tersine çevirmiştir. Açık biçimde didaktik olan *Epistola de ignoto cantu* adlı eserinin son bölümünde müzik öğrenmek isteyenleri *Micrologus*'unu okumaya davet ediyor ve "kitapları şarkıcılar için değil, sadece filozoflar için faydalı olan"[39] Boetius'u takip etmemiş olmakla övünüyordu. Müziği "sadece filozoflar için faydalı olan" çalışmalar vasıtasıyla, yani müzikal gerçeklikle bağlantısı olmayan safî teorik çabalar vasıtasıyla bilenler için bir şüphe gölgesinin olduğunu fark etmemek mümkün değildir. Guido, notaların doğru seslendirilişini hatırlatmak için basit ezber sistemini formüle ettiği *Epistola de ignoto cantu*'sunda müzikal pratiği ve didaktik faktörün önemini anımsatır. Arezzolu Guido'nun değerlendirmeleri, kuramcıların didaktik sorunlara yönelik artan ilgisiyle beraber, peşi sıra gelen yüzyıllarda önemli bir referans noktası haline geldiler.

Bin yılının ardından müzik kuramcıları, müziğe hep daha eklemlenmiş tanımlar verme eğilimi gösterirler: Müziğin kendisi de daha özerk biçimde ve daha büyük bir karmaşıklık derecesiyle örgütlenme eğilimindedir. Müziğin çok zaman tekrarlanmış olan, bilim ya da *bene modulandi scien-*

38) A.g.y., Cilt II, s. 34.
39) A.g.y., s. 50.

tia şeklindeki formülleri çok daha eskilerden beri hep görülmüştür. Diğer taraftan, polifoninin ve düzenlemenin güçlü biçimde gelişimi, temel önemde bir anı temsil eder, çünkü şekillenmekte olan yeni müzikal gerçeklikle yapacak pek bir şeyleri olmayan kuramcıların geleneksel kavramları, yüzyıllardır kristalleşmiş şemaları yeniden düşünmeleri için güçlü bir uyaran olmuştur. Bu hızlı tarihsel tarama içerisinde bin yılının sonrasında doğmuş çok sayıdaki müzikal değerlendirmeyi anmanın bir faydası yoktur. Bunları ortaklaştıran şey, müzikal olgunun spekülatif ve felsefi cephesine yönelik, yeni polifonik pratikte sunulmuş olan gerçek sorunlar için daha büyük bir dikkatin sağlanmasına yönelik sınırlı ilginin kendisidir.

Bu, müziğin teolojik-kozmolojik kavramsallaştırılmasının ilerici dekadansına ve modern terimlerle doğru ve özgün bir müzikal estetik denebilecek, yani bugün müziğin estetik değerleri olarak gördüğümüz değerlere özen gösteren bir düşüncenin doğuşuna giriştir. Gene de, bir hataya düşmemek için, müzik söz konusu olduğunda "estetik" terimini çok dikkatli kullanmak gerekir; bu nedenle, on dördüncü yüzyıldan itibaren, müziğin *güzelliğini* özerk, meşruiyetini kendinden, seslerin güzelliğinden alan bir olgu olarak gören değerlendirmeler, ilk korkuları görünür kılmaya başlarlar. Padovalı Marchetto, şarkılara adadığı *Lucidarium* adlı çalışmasının XIV. kitabının başındaki, "Müziğin güzelliğine" gibi anlamlı bir başlığa sahip bölümde şöyle yazıyordu: "Müzik tüm sanatların en güzelidir [...] onun asaleti, yaşayan yaşamayan her şeyi bir kenara iter [...]. Nitekim, tatlı biçimlerle rahatlayıp diğer türdekilerle gerilen insana bundan daha uygun hiçbir şey yoktur. İnsanın hiçbir çağı yoktur ki, tatlı bir melodinin keyfini duymuş olmasın."[40]

Güzelliğin kriteri, hâlâ Yunanlıların güzellik anlayışından, yani armoninin gerçekleşmesinden ne derece sapıldığıdır; gene de, armoni kavramının kendisi de değişmektedir. Laikleşerek, metafizik-matematiksel kategoriden çıkıp daha dünyevi ve psikolojik bir renge bürünme eğilimindedir. Öznellik boyutu, müzikal değerlendirmelere daha sık girmeye başlar; aynı Padovalı Marchetto, uyumluluğu ve uyumsuzluğu matematiksel terim-

40) Padovalı Marchetto, M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, cit., s. 66 içinde.

lerden çok psikolojik terimlerle, yani işitme sonucunda duyulan keyif ve keyifsizlik olarak tanımlar. Bununla birlikte, ne Marchetto ne de diğer kuramcılar, Boetius, İsidoros, Arezzolu Guido gibi kutsal isimleri anmaktan vazgeçer, ama düşünceleri bundan böyle başka sularda yol almaktadır. Marchetto'nun çağdaşı, İngiliz keşiş Simon Tunstede, "eğer müzik, müzik biliminden önce var olsaydı" diye, "naiv" gözüken, ama bir o kadar kurnazca olan bu soruyu sorduğunda, Ortaçağ çalışmalarının ortak noktalarına, müziği bir bilim olarak gören düşünceye, Boetius'un üçlü müzik sınıflandırmasına vs. yaslanarak klasik spekülasyon terimlerini tekrarlıyordu. Önerdiği cevap ise müziğin her zaman var olmuş olduğudur; çünkü:

> İnsanlar, doğal olarak şarkılardan faydalanırlar [...], hiçbir sanatta uzman olmayanlar, gene de, seslerini şarkılarda hayranlık uyandıran bir yumuşaklıkla birleştirirler [...]. Müzik, insan doğasının bir parçasını oluşturur [...]; nitekim, her dönemde, müziğin yaygınlaşması sayesinde, çocuklar, gençler, yaşlılar, kadınlar, tatlı melodilerin doğal hazzıyla beraber eğlenmişlerdir [...]. Müziğin insan doğasına sıkı sıkıya bağlı olduğu net biçimde görünür; istesek de onsuz var olamazdık.[41]

İngiliz keşiş, "Kutsanmış Girolamo'nun dediği üzere, harfleri göz ardı ettikleri gibi müziği de bilmeyen şarkıcılar ne pistir,"[42] diye eklemekte acele etse bile, gene de, iddiaları önemlerini yitirmezler ve de takip eden yüzyıllarda şeklini tam olarak alacak olan bir düşünsel ufku şöyle bir göz ucuyla görmeyi mümkün kılarlar.

Çağdaş Eleştirel Bilinçte "Ars Antiqua" ve "Ars Nova"

Ars antiqua'nın savunucuları ile *'ars nova*'nın savunucuları arasındaki tartışma, belki de, estetik ve felsefi kategorilerin her iki grup tarafından belirli bir müzikal tarzın geçerliliğini savunmak ve meşrulaştırmak için kullanıldığı ilk müzikal *querelle*'dir. Papa XXII. Johannes'in *'ars nova*'yı ve

41) Simon Tunstede, *Quatuor principalia musicae*, C.-E.-H. Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevii*, Paris, 1869, cilt IV, s. 203-206 (Hildesheim, G. Olms, 1963) içinde.
42) A.g.y.

yeni modernist eğilimleri mahkûm ettiği ünlü fermanı, yeni müzikal düşüncenin bakış açısından, belki de dönemin en önemli belgelerinden biridir. Nitekim, bu mahkûmiyetin ardından, yalnızca beğeni düzeyinde değil, aynı zamanda karşıt ideolojiler ve müziğin kendisinin kavramsallaştırılmasındaki iki farklı biçim düzleminde de her iki tarafın akıl yürütmeleri yanlış anlaşılmalara imkân vermeyecek biçimde ortaya konur. Yeni müziğin kusurlarını betimleyen papalık fermanı, farkında olmadan, yeni zamanların estetiğinin sınırlarını çizer. Seslerin polifonik bir biçimde bir araya gelişinin dinleyiciler için kendi başına bir keyfe dönüştüğü *'ars nova'*nın devasa karmaşıklığı karşısında işte XXII. Johannes'in kaygıları:

> Notalarının çokluğu, basit ve dengeli akıl yürütmeleri ortadan kaldırır. Onlar koşarlar, ama asla dinlenmezler; kulakları zehirlerler, ama ruhları tedavi etmezler. Çaldıklarını jestleriyle taklit ederler; böylece aranılan sadakat unutulurken, engellenmiş olması gereken rahatlık su yüzüne çıkar.

Ars antiqua'nın ve *'ars nova*'nın önerdikleri, bu belgede mükemmel şekilde gösterilir: Buradaki karşılaştırma yalnızca basitlik ve sadelikle anlaşılmazlık, karmaşıklık ve lüzumsuz yenilik arasındaki, tüm zamanlar için alışıldık, geçmişle şimdiyi, gelenekle yenilenmeyi karşı karşıya getiren ebedi polemik değildir. Bu karşılaştırma, daha çok, kendinden başka bir şeyin hizmetindeki, yani dinsel sadakatin aracı olan bir müzik kavramsallaştırmasıyla safî işitsel değeri içerisinde kendi kendine yeten, özerk ve kendi içinde bir amaç olan bir müzik kavramsallaştırması arasındadır. *Ars nova*'nın ardından müzik *argümanları* daha da küstahlaştılar ve teolojik, kozmolojik ve ahlâkçı motivasyonları ve meşrulaştırmaları dışarıda bırakarak daha net biçimde kendilerini ifade etme eğilimine girdiler. *Ars antiqua* ve *'ars nova*'nın savunucuları arasındaki polemiğin yankıları ve sonuçları uzun süre ortadan kalkmadı: Jean des Murs, Vitryli Philippe, Liègeli Jacobus ve diğerleri, estetik ve felsefi düzlemde polemiğin terimlerini kesinleştirerek, taraflardan birinin hizmetinde, ideolojik savaşlarını devam ettirdiler.

VII.

Yeni Rasyonalite

Armoni Kuramcıları ve Duyguların Keşfi

Çoğu kez Boetius'un otoritesi ve Augustinus'un filtresinden geçmiş bir Platonculuk üzerine temellendirilmiş olan Ortaçağ müzikal doktrinlerinin ilerici biçimde çözülmesi süreci Rönesans'a yaklaşıldıkça daha da hızlanarak devam etti. Bin dört yüzlerin ikinci yarısında, Flaman'li bir kuramcı, Johannes Tinctoris, Ortaçağ düşüncesinden gayet radikal bir kopuşu ifade eden kısa çalışmalarını kaleme alıyordu. Didaktik niyetlerle yazılmış küçük bir müzik sözlüğü olan *Diffinitorium musicae*'de, Tinctoris, teorik-matematiksel karakterli müzik argümantasyonlarından ne kadar uzakta olduğunu gösteren kimi tanımlar verir bize. Armoni, örneğin, "uygun seslerden üreyen haz" gibi gayet öznel terimlerle tanımlanır; böylece besteci "yeni bir melodiyi icat eden kişi" olur; uyumluluk ve uyumsuzluk yalnızca öznel araçlarla tanımlanırlar: İlki "kulaklara tatlılık getiren farklı seslerin bir karışımı"yken, ikincisi "doğaları gereği kulakları rahatsız eden farklı seslerin bir karışımı"dır.[43] Tinctoris, başka bir kısa çalışması *Complexus effetuum musices*'te, müziğin insan üzerindeki, her biri duyusal uyaran işlevine bağlantılanan yirmi etkisini sıralar. Müziğin dinî törenlerdeki işlevlerine yapılan göndermelerden ayrı olarak, müziğe eklemlenmiş nesnel bir ilke biçimindeki armoniyle ruhun armonisi arasındaki herhangi bir antik mütekabiliyet işareti yok sayılır; tıpkı Boetius'nun *mundana*, *humana* ve *instrumentalis* şeklindeki üçlü müzik sınıflandırmasını anımsatan herhangi bir şey gibi. Tinctoris'i ilgilendiren yegâne müzik, gerçek anlamda icra edilebilir ve işitilebilir olan *instrumentalis* müziktir.

43) Johannes Tinctoris, *Diffinitorium musicae*, C.-E.-H. Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevii*, s. 179-182 içinde.

Müzik karşısındaki, şüphesiz daha *ampirik* olan bu tavır, Aristotelesçiliğin yeniden doğuşuyla da örtüşür ve müzikal düşünceye, kısmen hazzın müzikte kendi başına bir amaç ve son olarak tanınmasıyla bağıntılı yepyeni bir bakış açısı sunar. Tinctoris'in çağdaşı Fuldalı Adam'ın 1490 tarihli *Musica* adlı çalışmasında yazdıkları anlamlıdır: "Pek çok nedenden, müziğin devletlere hiç de faydasız olmadığı net biçimde ortaya çıkmıştır. Birinci amaç hazdır; nitekim, insan ruhu, [...] onsuz yapamayacağı bir hazza ihtiyaç duyar [...], ikinci amaç, üzüntüyü defetmektir". O yüzden, işitme anlamında, insan *psykhe*ne ulaşmanın bir yolu şeklinde olsa dahi, müziğin alıcısının ve de haz (*delectatio*) içerisindeki sonunun gösterildiği anda, müziği yargılamada kullanılan bakış açısı radikal biçimde değişir: Ortaçağ'ın rasyonalist ve ahlâkçı soyutluğundan, müziğin bir yandan psikolojik araçlarla, diğer yandan armoni kuramını ilgilendirdiği ölçüde, rasyonalist-doğalcı araçlarla kavramsallaştırılmasına doğru bir kapı aralanır.

Rönesans'a özgü bu kültürel iklim, diğer sanatlarla kıyaslandığında belirgin bir gecikmeyle ve kendine özgü karakteristik özelliklerle müzikte de izlerini bırakır. Nitekim, antik modellere dönmenin özlemini duyan klasiklik idealleri, etkilerini, diğer sanatlarda olduğu gibi, ancak on altıncı yüzyılın sonunda hissettirmeye başladılar. Bu nedenle, Henricus Glareanus (1488-1563) gibi ilk hümanist kuramcılar, on altıncı yüzyılın başında, henüz Ortaçağ müzikal kuramını güçlü polifonik gelenekte bir gedik açan zamanlarının müzikal pratikleriyle uzlaştırma çabasındaydılar. Glareanus, ünlü çalışması *Dodekachordon*'da, "symphonetae" ve "phonasci" diye adlandırdığı kişileri, yani sesleri yazan kişilerle melodileri icat eden kişileri –ikinci gruptakiler icat etme kabiliyetine sahip olduklarından onlardan yana tavır alarak– karşı karşıya konumlandırır. *Phonasci*, yeni melodileri keşfeden ilk ve sahici müzisyenlerdir. *Symphonetae* ise, şüphesiz, daha eğitimlidirler; ama müziğin sözcükleri daha etkin ve açıklayıcı kılarak anlamını vurgulamak ve kesinleştirmek gibi basit ve doğal bir işlevini yerine getiremezler. Glareanus'un eserinde üzerleri güçlükle örtülen bu kavramlar, takip eden asırların tüm müzikal spekülasyonunda, özellikle de Camerata de'Bardi'de merkezileşir ve melodramın ve eşliğindeki teksesli şarkının (*monodia*) kuramsallaştırılmasını ve yaratılmasını getirir.

Glareanus'un ve ilk Rönesans kuramcılarının hâlâ embriyonik bir biçim-

de ifade ettikleri talepler, büyük bir doğrudanlık ve organiklikle Venedikli kuramcı Gioseffo Zarlino'da (1517-1590) buluşurlar. Onun uzun süre tüm kuramcılar için bir referans noktası olan yazıları, her şeyden önce, köklerini seslerin kendi *doğa*sında bulan yeni bir rasyonalizm üzerine temellenen bir müzikal kuramın yeniden kurulması sorunuyla yüzleşir. Eğer Ortaçağ rasyonalizmi, tecrübeyle eşleşmemiş ve müziğe yabancı ilkeler üzerine temellenmiş hayalî müzikal inşaların yaratılmasını beraberinde getirmiş olduğu için soyutlanmışsa, yeni teori, müzikal aralıklardan müteşekkil olduğu zamanki gerçek kullanımı rasyonel biçimde meşrulaştırmayı amaçlar. Zarlino, üç büyük çalışması *Istituzioni harmoniche* (1558), *Dimostrazioni harmoniche* (1571) ve *Sopplimenti musicali*'de (1588), belki de ilk kez, bu sistematik akılcılaştırmayı gerçekleştirmeye çalışır. Zarlino da *mundana* müzikten bahseder, ama ondan aralıkların temelinde gelişigüzel ya da uzlaşımsal bir ilişkinin değil, şeylerin doğası üzerine temellenmiş, dolayısıyla rasyonel bir ilişkinin olduğunu doğrulamak için faydalanır. Seslerin arasındaki ilişki tüm "unsurların", yani tüm doğal fenomenlerin arasında da bulunur. Zarlino, o yıllarda ilk adımlarını atmakta olan yeni tonal armoninin Gregoryen biçimselliklere nazaran yeni bir sistemi, radikal bir alternatifi temsil ettiğini hesaba katmıyordu; bu yüzden de, çalışmasıyla polifoni kuramcılarının karmaşık dünyasına düzen ve berraklık getirdiğini düşünüyordu. Üstün armoniler fenomeni, ona, ilk kez olarak, tüm o karmaşık teorik ve pratik sorunlarıyla Gregoryen biçimciliğin yerine, bin beş yüzlerin müzikal pratiğinde büyük bir ısrarla sahiplenilen, majör ve minör iki biçim üzerine temellendirilmiş yeni armoniyi kuramsallaştırma fırsatını veriyordu. Üstün armoniler fenomeni,[44] Zarlino için, majör mükemmel akort doğada bulunurken, minör mükemmel akordun dolaylı olarak matematik kanalıyla elde edilebileceğini gösterme fırsatı anlamına geliyordu. Majör akort güzel ve uyumludur, çünkü doğaldır, yani doğada mevcuttur; doğaldır çünkü mükemmel biçimde rasyoneldir.

Bu rasyonalizm *mundana müzik* mitinin yeniden doğmasına neden olabilir; ama bundan göksel alanların ürünü olan, dolayısıyla dinlenilemeyen bir müzik değil, müzikal dünyanın tümüyle matematikselleştirilmesi ve rasyonelleştirilmesinin sonucu olan bir müzik anlaşılmalıdır. Açık biçim-

44) Her titreşimli gövdenin, temel seslerin ötesinde, diğer seslerden oluşan sonsuz bir dizi ürettiği gösterilmiştir; ilk sesler arasında büyük mükemmel akordu oluşturan sesler bulunur.

de, müzik kuramcıları için de ilham modeli, hep dünyanın matematikselleştirilmesine dayanan yeni Galileici bakış olmuştu. Nitekim, Zarlino şöyle diyordu: "Tanrı tarafından yaratılmış her şey, düzenlenmiş bir Sayı'yla yaratılmıştır: Hatta bu Sayı, O'nun zihninin örnekleyici ilkesi olmuştur."[45]

Rönesans'ta Zarlino –ama yalnızca Zarlino değil, Vicentino, Galilei, Artusi, de Salinas, Aaron gibi diğer kuramcıları da hatırlatmak gerekir– ve diğerlerinin, genel bir düzen çerçevesinde edebiyatçılara, felsefecilere, mimarlara ve ressamlara ortak olan kültürel motiflere, yani bir taraftan matematikselleştirilmiş, rasyonalist bir dünya görüşüne, diğer taraftan da yalnızca basitliğin, berraklığın ve güzelliğin değil, aynı zamanda akılcılığın da belirleyici modelliğine yükseltilmiş bir Antik Yunan klasikliğine geri dönüşe gönderme yapmaları tesadüf değildir. Kültüre, diğer sanatlara ve genel olarak dönemin felsefi temalarına yönelik bu çağrı, sadece kuramcının değil, daha genel düzeyde değişmekte olan müzisyenin pozisyonunun bir belirtisidir. Bir taraftan müziğin icrası ve bestelenmesi, diğer taraftan da müziğin kuramsallaştırılması ve düşünülmesi arasındaki net ve kategorik farklılaştırma, teoriyle pratiğin net biçimde ayrılmasında somutlaşan Ortaçağ müzik kavramsallaştırmasının temellerini oluşturuyordu. Bu kavramsallaştırma, doğrudan sağlamasını, icracıya nazaran özgür bir işle uğraştığı düşünülen kuramcının farklı toplumsal *'status'*ünde bulur. Her ne kadar müzisyenin toplumsal koşullarının değişmesi için çok uzun zamanın geçmesi gerektiyse de –tam olarak on sekizinci yüzyılın sonuna dek–, gene de, Rönesans'la birlikte, müziğin tüm cepheleriyle o zamana kadar dışlandığı hümanist kültüre entegrasyonunu yürütmek zorunda olan, çelişki ve çatışmalarla dolu, ağır bir süreç başlamış oldu. Glareanus ve Zarlino'nun eserlerinde bu özlem vücut bulur; ne her ikisinin de aynı anda hem besteci hem kuramcı olması ne de müzikal düşüncelerinin, kendi müzisyenlik çalışmalarının üzerinden gelişmiş olması bir vakadır.

Sözcük ve Müzik: Melodramın Doğuşu

Sözcükleri müziğe adapte etmek için basit ve rasyonel bir sistem bulma

45) *Istituzioni harmoniche*, Venedik, 1558, Kitap I, Bölüm XII (yenilenmiş baskı: Ridgewood, Gregg, 1966).

gerekliliği, her ne kadar kompozisyonlarındaki polifonik pratikleri bu soruna tatminkâr bir çözüm bulmasına mani olsa da, gayet canlı bir biçimde Zarlino'da da mevcuttur. Dahası, bu sorun, yalnızca Yunan tiyatrosunu yeniden canlandırma özlemindeki hümanist kültür ortamında değil, reform karşıtı kilisenin yenilenme gerekliliğinde de kendini gösterir: Metinlerin daha anlaşılır olması ya da, başka bir deyişle, sözcüklerin müzik karşısında yeniden değer kazanması isteniyordu. Müzikle sözcük arasındaki daha kesin bir karşılıklılık sorunu, müziğin "duygular"ı harekete geçirmenin bir aracı olarak kavramsallaştırılmasında kendini gösteriyordu; bu bakış açısından, belirli bir semantik yükle donanmış her sözcüğe müzik içerisindeki benzer bir armoni tekabül eder. Bu nedenle, Zarlino, teorik eserlerinde, irrasyonel çelişkilere düşmeden metinle uyum içinde besteler yapmasında müzisyene yol gösterme hizmetinde bulunmak zorunda kalmış olan bir tür müzikal söz dağarının taslağını çıkarmıştır.[46] Böylece, sözel dil, müzikal dilin uyum gösterip baş eğmek zorunda olduğu bir modele dönüşür; bu da tam Camerata de'Bardi'nin ve yeni melodramatik türün ilk müzisyen ve yaratıcılarının ideali olacak şeydir.

Müzikal dünyanın polifoni krizi, Antik Yunan'a dönüş şeklindeki hümanist özlemde ifadesini buluyordu. Modernlerin yozlaşması karşısında bir panzehir olarak kadimlerin yalınlığına dönmeyi savunan yeni teksesli şarkının kuramcıları barbar Ortaçağ ile polifoniyi özdeşleştirirler; Ortaçağ'da uzun bir dekadans ve barbarlık parantezinin açıldığı, insanlığın ancak Rönesans'la birlikte tekrar tarih sahnesine çıkıp klasik kültürün altın damarına bağlandığı gibi, Romantizm'e kadar pek çok defa tekrarlanmış bir tarihyazımsal şema çizerler. Zaten Lutherci dünyada sözcüklerin daha anlaşılır olduğu, halkın duyarlılıklarına daha yakın bir müzik ifade edilir olmuştu. Gregoryen geleneğin '*cantus firmus*'unda ve de karmaşık polifonilerinde dinsel metinlere adapte etmek için daha basit ve melodik halk motifleri tercih edilmişti; böylece, herkes kilise şarkılarını söyleyebilecek ve hissedebilecekti. Yeni Katolik kilisesi ise Trento Konsülü ile birlikte bu gerekliliği kısmen kabullenmiş ve müzikal dokunun daha da şeffaflaşmasına çabalayan polifonik müzik alanı içerisinde, dini tören metinlerinin daha açık ve anlaşılır olması yönünde bir savaş başlatmıştı. Laikler

46) *Istituzioni harmoniche*, , Kitap I, Bölüm XXXII.

ve dindarlar, tümüyle farklı motivasyonlarla da olsa, müzisyenlerden metinlere sadık kalmalarını ve müzikal öğeyi sözel öğeye tabi kılmalarını isteme noktasında uzlaşırlar.

Bu kuramlar Floransalı kont Giovanni Bardi'nin ünlü salonundaki hümanist ortamda tartışılırdı. Edebiyatçı ve müzisyenlerin oluşturduğu bu buluşmaların en renkli simalarından biri, ünlü *Dialogo della musica antica et della moderna* [Antik ve Modern Müziğin Diyalogu] (1581) adlı çalışmasında yeni müzikal tarzın temel ilkelerini ve, hepsinden önemlisi, belirleyici roldeki estetik, teorik ve felsefi kanonları incelemiş olan, müzisyen ve kuramcı Vincenzo Galilei'dir. Galilei'deki bu yeni rasyonalist müzik kavramsallaştırması, teolojik ya da metafizik değerlendirmelerden değil, daha çok rasyonalist felsefe arka planına sahip teknik ve tarihsel değerlendirmelerden doğar. Tek seslilik, sadece Yunanlılar onu benimsemiş oldukları için değil, her şeyden çok, daha doğal, yani insan doğasıyla daha uyumlu olduğu, dolayısıyla ebedi ve değişmez olduğu için polifoniden daha *doğru*dur. Dahası, duygular kuramına göre, eğer her aralık ve her biçime belirli bir his tekabül ediyorsa, polifoni irrasyoneldir; çünkü, örneğin, tarafların karşıt hareketindeki her olası etkiyi yok eder. Nitekim, "yukarı çıkarken beşinci üzüntüdür, aşağı inerken ise mutluluk; aksine, mutluluk, yukarı çıkarken dördüncüdür" der Galilei ve şu sonuca varır: "Notaların böylesi karışık ve çelişkili karışımı, dinleyende herhangi bir duyguyu harekete geçiremez."[47]

Polifoniye Camerata de'Bardi'nin diğer kuramcılarından çok Galilei tarafından yöneltilmiş eleştiriler, polifoninin irrasyonelliğini (duygular da rasyonalitenin ilkelerine uyarlar!) ve hedonizmini merkez alır. Nitekim, müziğin nedenlerinin açıkça sözcüğün nedenleri üzerinde hüküm sürdüğü polifonide, müzikal söylemin ne bir şeyleri temsil etmesi ne de duyguları taklit etmesi son bulur; Galilei'nin yargısına göre:

> Kulakları etkilemek için zamanımızın düzenlemelerini arayarak pek çok endüstri kurmuş ve binlerce becerinin yanı sıra farklı uyumsuzluk-

47) Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Floransa, 1581, Bölüm I (gözden geçirilmiş baskı: F. Fano, Milano, Minuziano, 1947).

ların ekşi ve acısıyla karıştırılmış olan akortların çeşitliliğinin sürekli zarafeti, ruhu duygulara sürüklemeye engel oluşturur: öyle ki, meşgul ve bu kementlerle neredeyse zevkle bağlı olanlara kötü kelimeleri düşünmek ve anlamak için zaman tanımaz.[48]

Hâlâ polifoniyi savunanlara yönelik bu polemik ifadeleri, bir *laik* ve hümanist olan Vincenzo Galilei'den geliyordu ve sonraları özellikle melodramatik gösterinin talep edeceği "duyguların daha etkin bir ifadesi" adına dile getiriliyorlardı. Özünde pek benzer olmayan bir başka polemik de aynı polifonik müzik karşısında Kilise tarafından ifade ediliyordu; bu kez dinî tören metninin savunusu ve yeter derecede anlaşılması adına yapılmış bir polemik. Müzikal dilin özerkliğinin ve onun dışavurumcu özerk değerinin olumsuzlanması laik ve dindarlarda ortaktır ve belki de bu savaşın başoyuncularının kendileri tarafından bile beklenmeyen sonuçlar yaratacaktır: Bir yanda şatafatlı Barok melodram, diğer yanda yeni dinî tören müziği, kutsal şarkı ve oratoryonun debdebeli, muhteşem Barok sarmalları. Her zaman için müziğin *heteronom* kavramsallaştırmasına bir girişi temsil etmiş olan ahlâkçı ve rasyonalist arka plan, yeni Barok, Katolik ve karşı-reformcu müzikal dünyada da eksik kalmaz ve melodramın şiirselliğinin üzerine temellendirildiği kilit unsur olur.

Geç Rönesans'ta, polifoniye eleştirel bakan bu koroya karşı yükselen az sayıda muhalif sesten biri de, Monteverdi'yle girdiği *modern müzik* karşıtı polemikleriyle ünlenen, müzisyen ve kuramcı Giovanni Maria Artusi'dir. Artusi'nin açık biçimde Monteverdi'ye yönelmeyen argümanları,[49] kısmen, geçmiş zamanlara nostalji duyan argümanlardır; o yüzden, polifoniyi savunan akıl yürütmelerinin estetik bir yönü vardır. Artusi'nin yeni teksesli müziğe olan karşıtlığı, sadece modernlerin "kulakları inciten" icatlarının doğrulanması üzerinde değil, daha çok, müziğin "duyguların ifade edilişi" olarak tasavvur edilmesi karşısında, yani müziğin öznel değerler üstlenmesi ve bireyin *duyarlılığına* güvenmesi karşısında duyduğu tiksinti üzerinde temellenir. O yüzden, polifoniyi, düzenlemeyi, fügleri, "bilge" kompo-

48) A.g.y., Bölüm I.
49) *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Venedik, 1600-1603 (yenilenmiş baskı: Forni, 1968).

zisyonları savunur, çünkü bunlar tanımlanabilir, kodlanmış kurallarca çerçevelenebilirler, yani nesneldirler. Modern müzisyen ise, aksine, Artusi'ye göre, kulakları incitmekten, hatta ifade adına –onun için gelenekle özdeşleşen– akla karşı gelmekten tereddüt etmez. O dönem yeni müziğin herhangi bir müzisyenden daha fazla kişileştiği Monteverdi, Artusi için sanatın doğru değerlerini –güzellik, akıl, gelenek– feda edip ifadeyi seçer.

Müzik tarihinin gelecek gelişmelerinin ışığından bakıldığında, Artusi'nin pozisyonu, kendisine güç noktası olarak müziğin kurallarının ve yasalarının savunusunu aldığı için, kaybetmeye mahkûmdu; savaş, yitirilmiş bir toprak üzerinde, yani Gregoryen biçimselliğin ve düzenlenmiş polifoninin kuramsal kadrajında yürütülmüştü. Müziğin *doğa*sına, onun matematiksel terimlerle tanımlanabilir *yasalar*ına yapılan çağrı, Pythagoras'tan bu yana yüzlerce yıllık müzikal düşünce tarihinde hep canlı bir damarı temsil etmiştir. Artusi'nin ardından diğer kuramcılar bu mirastan faydalandılar, ama müziğin özerkliği, (Artusi'nin kendisinin de gönderme yaptığı Zarlino'nun izleri üzerinde) doğmuş olan armoni ve tekseslilik dünyasının yeni toprakları üzerinde savunulmuş olacaktır. Descartes, Leibniz ve hepsinin üzerinde Euler, Pythagorasçı geleneğin izinden giderek müzik köklerini ve varoluş nedenini tonal armoninin doğal ve ebedi temellerinden bulduğundan, onun mükemmel biçimde kendi kendine yeten bir dil olduğunu savunurlar.

Müziğin özerklik anlamını yeniden kazanmasına yönelik bu eğilim, Katolik ve Latin dünyalarıyla karşılaştırıldığında Protestan dünyada önemli ölçüde vurgulanmıştır. Daha ilk reformcuların düşüncesinde (özellikle de Luther'inkinde) müziğin nasıl *instrumentum regni* olarak değil de, kendi içinde ruhu Tanrı seviyesine yükseltme kapasitesine sahip, erdemini eşlik ettiği dinî metinden değil, seslerin kendi tatlılığından alan, kendi kendine yeten bir değer olarak tasavvur edildiği fark edilebilir. Şöyle der Luther:

> Müzik, insanları daha sabırlı ve tatlı kılan bir disiplin gibidir [...]. Müzik, Tanrı'nın bir armağanıdır, insanların değil; şeytanı defeder ve insanı mutlu kılar [...]. Bu muhteşem kutsal armağana, güzel müzik sanatına değer övgüler düzebilmek için uygun kelimeleri bulmak ister-

dim [...] gençleri bu sanata alıştırmak gerekir, çünkü müzik, insanları iyi, nazik ve her şeye hazırlıklı kılar.[50]

Luther'in diğer pek çok yazısında ve müzikle ilgili eğitici bir çalışmasında da tekrarlanan bu bakış açısında, Augustinus'tan bu yana, yüzyıllar boyu, seslerin ruhu duadan koparark kandırabileceği, hatta daha kötüsü onu şeytanın kurbanı yapabileceği gibi sabit bir korkuyla Kilise'nin düşüncesini şekillendirmiş olan ahlâkçılığın bir değerlendirmesi eksiktir. Lutherci ruh, her şeyden önce, Ortaçağ teorik geleneğine özgü olan, duyarlılık ve akıl, haz ve erdem arasındaki karşıtlılığı yok eder.

Lutherci dünyaya özgü bu perspektifin çok daha bilinçli felsefi kuramsallaştırılması, Leibniz'de, onun müziğe adanmış az sayıdaki fakat önemli pasajında bulunur. Leibniz müziğin sağlam bir matematiksel yapıya sahip olduğu kanısındaydı; bu kanı, onu, gelenek uyarınca akla ve duyarlılığa karşı çıkmaya götürmez; Leibniz için müzik, her şeyin önünde, seslerin hazla algılanmasıdır. "*Exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*"[51] şeklindeki ünlü müzik tanımında, müziğin matematiksel yapısının zaten algılanışı sırasında gösterildiğini, bilinçsiz yapılmış bu hesabın etkisinin "uyumluluk karşısında bir haz duygusu, uyumsuzluk karşısında bir can sıkıntısı duygusu"[52] aracılığıyla fark edildiğini ifade etmek istemişti. O yüzden, evrenin matematiksel armonisi, insan aklından önce duyusal olarak algılamada ortaya çıkar. Belki de hiçbir müzik kuramcısı, kulakla akıl, duyarlıkla akıl, sanatla bilim arasında bir uzlaşmanın gerekliliğini bu kadar sentetik ve örnekleyici biçimde ifade etmemiştir. Leibnizci tanımlardan sentetik olarak ortaya çıkan bu müzik kavramsallaştırması, hem bin altı yüz ve bin yedi yüzlerde, yeni armoni biliminin doğal temellerinin Rameau'nun devasa eserinde derinleştirildiği zamanlardaki gittikçe artan sayıda çalışmada hem de özerkliğe, kendi kendine yeterliliğe ve seslerin dilinin geçerliliğine sadık bir eylem olarak çoğalmakta olan, tacını J. S. Bach'ın eserinde bulan enstrümantal müzikte bulunur.

50) M. Lutero, Senfl'e mektup, 1530, F.A. Beck, *Dr. M. Luthers Gedanken über die Musik*, Berlin, 1828, s. 58 içinde.
51) G.W. Leibniz, Christian Goldbach'a 154 nolu mektup, *Epistolae ad diversos*, Chr. Kortholt (der.), 4 cilt, Leipzig, Breitkopf, Cilt I, s.239-242 içinde.
52) A.g.y.

Sağlam bir doğal temele yaslanan yasalar ve melodramın keşfedilip yayılmasının ve polifoninin sona ermesinin izleri üzerinden gelişmiş, yeni tip bir müzikal ifade gerekliliği uyarınca daha rasyonel bir armoni organizasyonu için Zarlino tarafından yapılmış araştırmalar, buluşma noktalarını Barok dünyada, duygular kuramında (*Affektenlehre*) bulurlar. Bu teori, gerçekte, Hümanizm'in ruhunun ve çok daha eski müzikal *ethos* kuramının, yani müzikle insan ruhu arasında doğrudan bir ilişki olduğu fikrinin yeniden yakalanması değildir. Duygular kuramı, Romantizm'in eşiğine kadar, Aydınlanma'nın *gusto* kavramında daha da zenginleşerek tüm bir Barok dönemde hayatta kalmayı başardı: Böylece, bu kuram içerisinden, dinleyicide mütekabil duyguları kışkırtacak ve dolayısıyla onları ifade edecek teknik-dilbilimsel araçlara sahip olmakla övünen yeni bir tür müzik retoriği ortaya çıktı.

Her ne kadar duygular kuramı hali hazırda Zarlino ve Galilei'nin yazılarında açık biçimde formüle edilmiş ve bu kuramın duyguları ifade ve tarif edecek müzik bakışı olduğu gösterilmiş olsa da, bu doktrinin doğru ve özgün formülasyonu ancak daha geç yıllarda, Barok dönem müziğinin estetik kavramsallaştırmalarının bilinmesinde temel öneme sahip bir Cizvit rahip olan Athanasius Kircher'in *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* (1650) adlı çalışmasında bulunur. Kircher, *musica pathetica* diksiyonuyla, insanın farklı müzik tarzlarından değişik biçimde etkilenmeye yatkın olduğunu varsayarak, müziğin insan karakteri (*constitutio temperamenti*) üzerindeki gücünün altını çizmeye çalışmıştı. "İnsan ruhu her bireyin doğuştan getirdiği huylara dayanan bir karakter sunar; o yüzden, müzisyen, bu temelde, bir başkası değil de bu tip bir kompozisyona sahip olmuştur. Dolayısıyla, insanların huyları ne kadar çeşitliyse, kompozisyonları da o kadar çeşitli olur."[53] Sonraki yıllarda tutkuların ve duyguların doğru ve özgün –sözcükleri ve "figürler"i sadece genel anlamda müzikal tarzlar olmayan, özel olarak aralıklar, ritimler, vurgular, dinamik, enstrümanlar da içeren– müzik sözlüklerini oluşturacak olan bu estetik perspektif, köklerini melodramdan ve melodramik ifade modelinden doğan bir müzikten alır.

53) *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, Roma, 1650, Bölüm V, s. 581.

Müzikle şiir arasındaki yeni tip birlik, tutkuların yoğunlaştırılması gibi yeni bir müzik kavramsallaştırmasını, dolayısıyla müzikle sözel dilin yakınlığını içeriyordu. Tüm müzisyenler, felsefeciler ve kuramcılar, hem armoni üzerine müzikolojik, matematiksel ve bilimsel araştırmaları hem de doğanın taklidi biçimindeki sanat kavramı üzerine temellendirilmiş, estetik ve geniş anlamıyla felsefi bakış açılarını zenginleştiren bu girizgâhları keskinleştirerek ve derinleştirerek bu yolda hareket ediyorlardı. Duygular kuramı, bin altı yüz ve bin yedi yüzlerde, eleştirmen ve felsefecilerin yazılarında olduğu kadar, örtük biçimde müzisyenlerinkinde de bulunur; hem kalkış noktasını Rameau'da bulan bilimselci-rasyonalist akımda hem de en ilginç formülasyonlarını Ansiklopediciler'de bulan ampirik eğilimli akımda bulunur bu girizgâhlar.

Armoni, huy ve aralıkların anlamı üzerine Werckmeister, Euler ve (1618'de yazılan *Compendium musicae* adlı çalışmasında tümüyle akustik ve işitsel psikoloji üzerine inşa edilmiş bir müzikal estetik başlatan) Descartes gibi müzisyen ve matematikçiler tarafından yapılmış tüm araştırmalar, farklı biçimlerde de olsa, müziğin, insan psykhesi ve duygular alanıyla ilişkilendirilerek dünyevileşmesi ve laikleşmesine katkıda bulunurlar. Belki yalnızca *Harmonie universelle* (1636-1637) adlı çalışmasında belirli yönleriyle bizi Ortaçağ iklimine bağlayan bir teolojik müzik kavramsallaştırmasına sadık kalan kuramcı, filozof ve matematikçi Marin Mersenne bir istisna oluşturur. Nitekim, Mersenne için, tüm bir müzik bilimi tesliste bulunur: Üç geleneksel tür –*diatonik*, *kromatik*, *enarmonik*– onun simgesidirler. Evrenin armonisi, tam karşılığını –fizikî-akustik fenomenler temelinde değil, ama kürelerin müziği kavramının ve de duyuların nesnesi olarak müzik ve bilim olarak müzik şeklindeki ikiliğin yeniden ortaya çıktığı karmaşık ve anlaşılmaz metaforik analojiler temelinde– müziğin armonisinde bulur. Hiç şüphesiz, Mersenne'in konumu, gayet laikleşmiş bir atmosferde, ses dünyasının duyusal geçerliliği etrafında toplanmış müzisyenler ve filozoflar karşısında yalıtılmış haldeydi ve kaybetmeye mahkûmdu. O yüzden, müzik eleştirmenleri ve filozofları, yalnızca uzmanlara ve aydınlara değil, genel olarak, daha çok gusto sahibi insana yönelme eğilimindedirler.

VIII.

Aydınlanma ve Müzik

On Sekizinci Yüzyılda Duygular Kuramı

Bin yedi yüzlerde, duygular kuramı, hepsinden önce, enstrümantal müziğin büyük bir coşkuyla geliştiği Alman kültür alanında canlandı. Hamburglu besteci, eleştirmen ve kuramcı Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713) adlı çalışmasında duygular kuramını enstrümanlara ve onların tonlarına uygulayarak ve her enstrümana özel bir renk atfederek kuramı canlandırmış oldu. Mattheson, ayrıca, ilk Alman müzik dergisi *Critica Musica*'nın [Müzik Eleştirisi] (1722) temellerini atmış olmakla da anılır; birkaç yıl sonrasında onu *Der critische Musikus* (1737-1740) adlı haftalık bir dergide zamane müziğinin tarihsel ve estetik sorunlarını tartışmış ve böylece müziğin uzman olmayanların seviyesine de yayılmasında Mattheson'a katkıda bulunmuş olan J. Adolph Scheibe izler. Belirli *figürler* (yani nota grupları), belirli aralıklar, belirli armonik akortlar ya da akort gruplarıyla bunlara tekabül eden duygu arasındaki karşılıklılık ilişkisinin *şifresini çözmeyi* amaçlayan, yani bir tür müzikal söz dağarcığı oluşturan Scheibe de duygular kuramını *Figurenlehre* (figürasyon doktrini) adıyla canlandırır. Figürle duygu arasındaki karşılıklılık artık müzisyenin sezgisine bırakılmamış, melodramatik pratikle ilişkili katı bir retorik ve müzikal cümleyle edebi cümleyi *stereotip* modellere göre birleştirme eğilimindeki formüller uyarınca sabitlenmiştir.

Bu kavramsal arka planın üzerine Bach'ın müziği üstüne olan polemik eklenir: Scheibe, Mattheson, ardından Quantz, Leopold Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach gibi müzisyenler ve diğerleri, incelemelerinde, çağdaş müzikleri, yani melodi aracılığıyla "kalbe dokunan" müzikleri, Bach'ın kurak bir düzenlemeden ibaret kalmış, herhangi bir etki, dolayısıyla bir duygu,

heyecan yaratma kapasitesinden yoksun, tümüyle geçmişe bağlı müziğinin karşısına konumlandırırlar.

Duygular kuramı, bir yönden bir yol gösterici gibi şekillenirken, diğer yönden, İngiliz ampirizminin ve *gusto* estetiğinin etkisi altında, hislerin dili şeklindeki yeni müzik kavramsallaştırmasının destekleyici aksını temsil eder hale gelir. İngiltere'de besteci ve kuramcı Charles Avison, "Essay in Musical Expression" (1752) adlı makalesinde, Addison'un kısa notlarını yeniden değerlendirerek müziği tutkuları kışkırtmanın en etkin araçlarından biri olarak değerlendirir:

> Müzik hem farklı seslerin taklidiyle armoninin melodi yasalarına zorunlu tabiyeti içerisinde, hem başka birlik olma yöntemleri aracılığıyla tutkularımızın nesnelerini bizlerin önüne koyarak [...], doğal biçimde, insan kalbinde bir tutku çeşitliliği uyandırır.[54]

Avison (birkaç yıl sonrasında da müzik tarihçisi ve eleştirmeni Charles Burney), bizleri, duyularımızın sesine, kurallardan ya da aklın dayatmalarından arınmış özgür bir alan bırakmak için üzerine kurulmuş olduğu rasyonalist girizgâhlardan kopma eğiliminde olan, duygular kuramının uzağında bir felsefi ve kültürel ortama getirir. Tam bu yıllarda, bin yedi yüzlerin ikinci yarısında, buraya kadar açık biçimde sergilenmemiş olan rasyonalist bir kavramsallaştırmayla duygusalcı (*sentimentalistica*), hatta zaman zaman irrasyonalist bir kavramsallaştırma arasındaki polemiğin, Aydınlanmacı düşünceden çok daha gelişmiş akımlarla özdeşleştirilen bir polemiğin terimleri netleşir.

Müziğin ve Şiirin Mantığı

Teksesli şarkının ve melodramın keşfi, kuramcıların, edebiyatçıların ve müzisyenlerin dikkatlerini uzun süre müzikle şiir arasındaki ilişkiler sorunu üzerinde kutuplaştırmıştı. Hem pratik hem de felsefi ve teorik bakış açısından karmaşık bir sorundu bu: Sorun, her şeyden önce, yalnızca farklı değil, aynı zamanda zıt ve çoğu zaman uzlaşmaz biçimler alarak yollarına

54) Ch. Avison, Essay on Musical Expression, Londra, 1752, s. 3-4.

devam eden iki dilin, sözel dille müzikal dilin arasındaki ilişkinin derinliklerinde tanımlandı: Biri aklın diliyken, diğeri de duyarlığın, duygusallığın diliydi. Bu arka plan üzerinden, daha bin altı yüzlerde, ama daha çok bin yedi yüzlerde, yalnızca müzisyen ve kuramcıları değil, edebiyatçıları ve genel olarak kültür insanlarını da içine alan en canlı polemiklerden biri gelişti. Bu polemiğin içinden, terimin modern anlamıyla, müzikal estetiğin çekirdeği ortaya çıktı. Müzikle şiir arasındaki ilişkiler üzerine, bu iki dilin bir araya gelme veya beraber yaşama olasılığı üzerine, birinin diğerine tabi kılınması üzerine yürütülen, bunların doğalarının, dolayısıyla kökenlerinin derinliklerine inmiş olan tartışmalar çoğu kez dolaylı biçimler almışlar ve tartışmaların çeşitliliği altında maskelenmişlerdir. Farklı sanatların hiyerarşik olarak sınıflandırılması; İtalyan ve Fransız müzikleri üzerine, ciddi (*seria*) eser ve gülünç (*buffa*) eser üzerine olan *querelles*; safî enstrümantal müzik karşısındaki polemik ve zamanın aydınları tarafından tekrar tekrar ortaya atılmış olan diğer pek çok müzikal ve para-müzikal soru, son kertede, müzikle şiir arasındaki ilişkileri bir şekilde tanımlama kaygısına bağlanabilir.

Polemikçilerin büyük kısmını ortaklaştıran şey, melodram türünün mahkûm edilmesidir. O mahkûmiyetin ateşli polemikler yarattığı yıllarda, sahnelenme *olasılığına*, dolayısıyla rasyonaliteye bağlı kalması için kendisine yapılan tüm çağrılara kayıtsız kalan melodram, hem aristokrat hem burjuva kamusal alanlarında artan bir başarı yakalayarak her şeye rağmen zamanın toplumsal yaşantısının en temel unsurlarından biri olarak görülmeye devam eder. Bin altı yüzlerden bin yedi yüzlere geçilen yıllarda, melodram, estetik olmaktan çok ahlâkçı bir arka plana dayanan polemiğin nesnesi yapıldı. Nitekim, müzik, yüzlerce yıllık bir geleneğin izinden, ahlâka uymayan bir sanat ya da en azından ahlâki içerikten yoksun bir sanat olarak değerlendirilmeye devam eder: Müzik yalnızca ses oyunlarından ve tatlı melodilerden duyulan, duyularımıza, işitmeye yönelik bir keyfi temsil eder. Onun karşısında akıl atıl kalır, herhangi bir ciddi içerik kazanamaz. İnsan sadece tek bir geçerli dile sahiptir, o da aklın dilidir. Katı biçimde rasyonalist ve Kartezyen bir zihniyet için şiirle müzik arasında kökensel bir uzlaşmazlık vardır: Birbirlerini dışlayarak, asla buluşmaksızın farklı yönlere giderler. İtalya'da Alfieri'ye kadar Muratori, Gravina, Maffei, Baretti ve diğerleri, melodramın akla karşıt, "halkın geleneklerine tümden

zararlı, dinleyeni alçaltan" (Muratori) melez bir gösteri olarak mahkûm edilmesinde hemfikirdirler. Eleştirmenlerin, özellikle İtalyan ve Fransız eleştirmenlerinin melodram karşısındaki (ve, daha çok, herhangi bir gerekçeden yoksun enstrümantal müzik karşısındaki) bu genel düşmanlığı, İtalyan melodramının destekçileriyle Fransız melodramının destekçileri arasındaki polemik içinde dönüştü.

Açıkça estetik bir arka plana sahip olan ilk polemik, Fransız manastır yöneticisi Raguenet ile Lecerf de La Viéville arasındaki 1702-1704 tarihli polemiktir. Raguenet, bin yedi yüzlerin başında, müziği, özellikle de İtalyan melodramını daha yakından anlamanın araçlarını edindiği İtalya'ya bir yolculuk yapmıştı. Birkaç yıl sonra da sorunun büyük bir berraklık ve açıklıkla gösterildiği uzun bir serinin ilki, kısa bir *pamphlet* olan, ünlü *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras*'yı yazar. Raguenet, Fransız operalarının daha tutarlı, daha cezbedici olmalarına ve hatta müziksiz bile sergilenebilmelerine karşılık, İtalyan operalarının edebi bir bakıştan yoksun olduklarını kabul eder. Gene de, İtalyan operası, onu Fransızlarınkine göre daha tercih edilir kılan bambaşka bir meziyete sahiptir: müzikallik. Belki de, müzikal düşünce tarihi içerisinde ilk kez olarak, müzik, bütünüyle özerk, şiirden bağımsız ve ahlakî, eğitici veya entelektüel zorunluluklardan kurtulmuş bir unsur olarak kabul edilir. Raguenet için önemli olan, Fransızların "dar ve sınırlı" kabiliyeti karşısında İtalyanların tükenmez müzikal yaratıcılıklarıdır. İki yıl sonra, 1704'te, Lully'nin büyük bir hayranı olan Lecerf de La Viéville'in *Comparaison de la musique italienne et de la française*'deki cevabı, Raguenet'nin başlattığı polemiğin terimlerini, karşılıklı pozisyonları virgülü virgülüne belirleyerek mükemmel biçimde netleştirmiştir: Bir yanda, Lecerf'le beraber, Lully'nin melodramında tecessüm eden rasyonalist ve klasikçi geleneğin savunucuları ve onun takipçileri, diğer yanda, İtalyan "güzel şarkı"sını sevenler, yani müzikal değerlerin özerkliğini ve kulağın gerekliliklerini savunanlar. Lecerf, *pamphlet*'inde, İtalyan melodramına karşı, doğru, araç, yalınlık, aşırılıkların engellenmesi, ziyanın yok edilmesi ve hepsinden önemlisi kuralları göz etmek gibi argümanlara yönelir. Raguenet ile Lecerf arasındaki polemik uzun bir serinin ilk basamağıdır; ve son aşamada, ilericilerle muhafazakârlar arasındaki bir savaştan ziyade, kulakla akıl, duyarlıkla akıl arasındaki bir savaşa indirgenir. Diğer

taraftan, Raguenet ve onun gibi düşünenler, rakipleri karşısında güçlü silahlara sahip değillerdi: Kendi nedenlerini bulana dek kulağı savunmak mümkün değildi, ancak bin yedi yüzlerin ikinci yarısında daha somut argümanlar üzerine oturmuş bir sorunun anlaşılmasına yönelik felsefi ve estetik girizgâhlar gelişmeye başladı.

Fransa tartışmaların anayurduna dönüştü; tüm bir on sekizinci asır zarfında tartışmalar hep büyük bir polemik coşkusuyla yürütüldü ve Ansiklopediciler net biçimde politik bir renge bürünene dek daha da sertleşerek devam etti. Bu nedenle, daha on sekizinci asrın ilk yarısında önce İngiltere'de Shaftesbury ve de diğer Ampiristlerle, ardından Fransa'da öncelikle Du Bos ve de Batteux ile diğer kuramcılarla, artistik yaratımın ve üretimin organları olarak bir *gusto* ve duygu estetiğinin ilk metinleri gelişmeye başladı; bu, felsefi olarak, sanatın, özellikle de müziğin özerkliği üzerine kurulmuş bir söyleme de giriş anlamına geliyordu.

Akıldan Sanata, Sanattan Akıla

Şiir karşısında müziğe özerkliğini kazandırmanın ve onun haysiyetini kurtarmanın yolu, yalnızca gusto ve duygu estetiğinden değil, müzikal düşüncenin eski Pythagorasçı damarını yeniden ele geçirmekten de geçer. Fransız müzik sahnesine Lully'nin hasmı olarak çıkmış, İtalyancılıkla suçlanmış bir müzisyen olan Rameau, gerçekte herhangi bir devrimci isteme sahip değildi. Onun hırsı, daha çok, yüzlerce yıllık müzik geleneğinde müzisyenlerin dışlandığı araştırmacılar dünyasına girmek içindi. O yüzden de, büyük bir enerjiyle, müzikte bilimin, yani akıl yoluyla analiz edilebilir, açık ve tartışmasız ilkeler üzerine kurulmuş anlamlı bir dilin hükümranlığını talep ediyordu. Rameau'nun Kartezyen bir iz taşıyan bu özlemi, aralarında *Traité de l'harmonie reduite à son principe naturel* (1722) gibi, daha başlığından felsefi ufku hakkında ipuçları veren ve büyük ün kazanmış olan bir eserin de olduğu bir dizi kuramsal çalışmada somutlaştı. "Müzik sabit kuralları olması gereken bir bilimdir; bu kurallar açık bir ilkeden türemelidirler ve bu ilke matematiğin yardımı olmaksızın açığa çıkarılamaz."[55]

55) J.-P. Rameau, Traité de l'harmonie reduite à son principe naturel, Paris, 1722, Giriş.

Müziğin üzerine inşa edildiği bu "muhteşem ilke", Zarlino'nun da belirttiği gibi, herhangi bir '*corps sonore*'un ürünü olan üstün armonilerdir. Gayet rasyonalist olan bu kavramsallaştırma ne kulakların duyduğu hazzı ne de müzikle duygu arasındaki ilişkiyi dışlar. Müzik bize keyif verir ve biz onu dinlemekten keyif alırız, çünkü müzik, armoni ve evrensel kutsal düzen aracılığıyla doğanın kendisini ifade eder.

Rameau da, zamanın tüm kuramcı ve eleştirmenleri gibi, müzikle ilgili olarak, bize doğanın taklit edilmesinden bahseder, ama doğadan kastettiği, filozofların genellikle gönderme yaptıkları pastoral mutluluk tablolarını değil, daha çok matematiksel kurallar sistemidir. Böylece, duyumsamacı ve ampiristik bir estetikten ziyade, Newtoncu bir dünya kavramsallaştırmasına yeniden bağlanmış olur.

Rameau, böylece, kendini İtalyan ve Fransız müziğinin taraftarları arasındaki polemiğin dışına konumlandırır: Müzik, mutlak biçimde rasyonel, bu yüzden de evrensel bir dildir, "müziğin hüküm sürdüğü tüm uluslarda eşit derecede iyi çalışan kafalar vardır."[56] Ulusların arasındaki farklar temelde melodiyle ilgilidirler; onlar da her şeyden önce gustoyla bağlantılıdırlar. Armoninin Rameau'nun düşüncesindeki önceliği, "kesin kurallar" armoniden türerken, ondan daha az önemli olmayan melodi için aynı şeyin olmaması gerçeğinden kaynaklanır. O yüzden, armoni, müziğin ritimde içerimlenen tüm diğer niteliklerinin türediği *primum* mantık ve idealdir.

Rameau, daha çok müziği bir duygu dili veya masum bir lüks yapma eğiliminde olan Aydınlanmacı müzik kavramsallaştırmasına önemli bir alternatif sunduğu için yaşadığı asırda yalıtılmıştı. Bu nedenle, özellikle yaşlılık dönemi eselerinde, mistik bir havayla –yalnız bireysel hislerin değil, aynı zamanda dünyanın kutsal ve rasyonel birliğinin de ifadesi, imtiyazlı bir dil şeklindeki– geleceğin Romantik müzik kavramsallaştırmasını önceden duyuran Rameau, Romantik düşünce için önemli bir referans noktasına dönüşecektir.

56) A.g.y.

Ansiklopediciler ve "Querelles"

Aydınlanmacı düşünce denilen şey bambaşka yönlerde ilerledi; Ansiklopediciler de duyuların imtiyazlı dili şeklindeki bir müzik kavramsallaştırmasına belirleyici katkılarda bulundular. Ama onların müzik üzerine olan düşünceleri, en çok *querelles* denilen tartışmalarda vücut buldu. Pergolesi'nin *Serva padrona*'sının [Efendi Uşak] 1752'deki ikinci Paris temsili, Fransız geleneğinin savunucuları ile İtalyan geleneğinin savunucuları, yani buffonisti'yle antibuffonisti arasındaki neredeyse sönmüş olan *querelle*'i –bu da önceki *lullisti ramisti* polemiğinin üzerine eklemlenmişti– şiddetle yeniden ateşlediği için olay olmuştu.

> "Tüm Paris" –diye yazıyordu Rousseau– "tıpkı bir Devlet ya da Din gibi, iki düşman kampa ayrılmıştı". Daha güçlü, daha kalabalık olan, zenginler ve kadınlardan oluşan taraf Fransız müziğini destekliyordu; daha canlı, gururlu ve coşkulu olan diğer taraf, bilgili adamlardan, zeki kişilerden, dâhilerden oluşuyordu.[57]

Ansiklopediciler açıkça İtalyan müziğinden yana tavır alırlar ve onda, özellikle de *buffa* operada duygunun müzikal ifadesini melodinin serbest akışında bulan zaferini görürler. O yüzden, armonide, gayet rasyonel olan bu fenomende, müzikal dilin evrenselliğinin temelini bulan Rameau'dan farklı olarak, Ansiklopediciler ve özellikle Rousseau, aksine, özgür keşif ve fantezi üzerine kurulan melodide müziğin halktan halka farklılaşmasının temelini görüyordu. Yeni bir müzik kavramsallaştırmasının oluşturulmasında en önemli yerlerden birini işgal etmiş Ansiklopedici olan Rousseau, Rameau'nun Pythagorasçılığın uzağında, müziği insan kalbinin daha yakınında konuşan bir dil olarak görerek onu yeniden değerli kılmıştır. Cenevreli filozof safî enstrümantal müziği sevmiyordu; ama müziği anlamsız bir dil olduğu için reddeden rasyonalist eleştirmenlerle aynı nedenlerle değil. Eğer Rousseau, klasikçi ve rasyonalist Fontenelle'in ünlü cümlesi "*Sonate, que me veux-tu?*"yü kullanmışsa, bu, müziğin, şiirin önemsiz bir süsüne indirgenmesi gerektiğini desteklediği için değil de, müzikle şiirin ilkel insanın –herkesin sahici ifade biçimini gerçekleştirdiği– şarkısında ortak

57) J.-J. Rousseau, Confessions, Kitap VIII.

bir mitik kökene sahip olduklarını göstermek içindi. Müzikle şiirin ayrılığı modern uygarlığın bir sonucudur. Kaba ve melodiklikten yoksun bir sözel dille önemsiz ve anlamsız bir süse dönüşmüş müziği yeniden bir araya getiren melodram kesin bir kökensel birlik kurmamıştır.

Her ne kadar ilkel şarkının ifadesi artık yeniden kazanılabilir durumda olmasa da, sadece dilin belli bir melodikliği muhafaza ettiği ülkelerde, İtalya gibi, müzik ve sözcüğün birliği hâlâ mümkündür (en azından kısmen): Bunun bir örneği, Fransızlarınkinden daha ani, ifade gücü yüksek ve melodik olan İtalyan melodramlarıdır. O yüzden, Rousseau'nun düşüncesinde armoni ve melodi birbirlerini dışlayan iki karşıt unsur gibi görünür. Armoni, seslerin karmaşık ve çelişkili iç içeliğiyle –Rousseau onu polifoniyle karıştırır– aklın barbar buluşlarından birinin ürünüdür; melodi ise basitliği ve birliği içinde duyguların kendiliğinden ve doğrudan ifadesi olmak dışında hiçbir yasaya itaat etmez. Armoni doğayı taklit etmez: Bu sonuncusu "şarkılara ilham verir, akortlara değil; melodi denen şeye ilham verir, armonilere değil."[58]

Encyclopédie'nin çok sayıdaki müzikal maddesinin (sonraları onun *Dictionnaire de musique*'inde toplandılar) yazarı olan Rousseau, Ansiklopediciler grubunun en orijinal müzik filozoflarından biri oldu; onun müziğin ve dilin kökensel birliğine dair teorileri, Fransa ve dışında büyük bir ün kazandı. Bu teoriler, Romantizm içinde, farklı vurgularla, İtalyan ve Fransız melodramlarının savunucuları arasındaki polemiğin dışında kalınarak, Herder, Hamann, Schlegel ve nihayet Nietzsche tarafından yeniden ele alındı ve geliştirildi.

Aydınlanma ve özellikle Fransız Ansiklopedicileri, müziği canlı bir kültürel bağlama oturtarak, her şeyden önce bir müzik tartışması başlattılar; nitekim, tam bu dönemde, Peder Martini'nin Bologna'da (*Storia della musica* [Müzik Tarihi], 1757-1781), Charles Burney'nin İngiltere'de (*A General History of Music*, 1776-1789), J.N. Forkel'in Almanya'da (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788) yaptığı ilk tarihi çalışmalarla müzikal eleştiri ve tarihi yazımı doğmuş oldu. Gene bu dönemde, enstrümantal

58) J.-J. Rousseau, Saggio sull'origine della lingua, P. Bora (der.), Torino, Einaudi, 1989, Bölüm XVII içinde.

müziğin gelişmesiyle birlikte icra sorunlarıyla ilgilenen çok sayıda çalışma doğdu: Bu çalışmalar, en çok dönemin farklı enstrümanlarıyla ilgiliydiler, ama hareket edilen arka plan safî teknik değildi, çoğu zaman genel estetik karakterli sorunlara dair önemli gözlemler de dahil ediliyordu. Geminiani'nki (*The Art of Playing on the Violin*, 1740), J.J. Quantz'ınki (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), C. Ph. E. Bach'ınki (*Versuch einer grundlichen Violinschule zu spielen*, 1756) gibi çalışmaların tümü duygu estetiği ve duygular kuramından ilham almışlardı.

Diğer Ansiklopediciler, müzikte yalnızca *connaisseur* olarak yer etmiş olmalarına rağmen, arkalarında *querelles des bouffons*'un izinde ortaya çıkmış çok sayıda *pamphlet* bıraktılar; tek akla gelen, *Encyclopédie*'deki *Discours préliminaire*'iyle ve Rameau ve Rousseau'nun fikirlerini uzlaştırma çabasıyla D'Alembert değildir; en önemlilerinden biri, pek çok eserinde neredeyse pre-romantik vurgularla müzik sorunuyla yüzleşen Diderot'dur. Müzik, onun tarafından yalnızca duyguların genel bir ifadesi olarak değil, aynı zamanda fırtınalı tutkuların, içgüdüsel yaşamsallığın (*le cri animal*) yakın ve doğrudan ifadesi olarak anlaşılmıştır. Enstrümantal müziğin semantik muğlaklığı Diderot tarafından olumlu bir olgu olarak görüldü, çünkü o, hayatı zenginliği, şaşırtıcılığı, belirsizliği içinde daha iyi ifade ediyordu. Diderot, müziği genellikle en alt seviyeye koyan geleneksel hiyerarşileri tersyüz ederek, belki de ilk kez müziğin diğer sanatlara göre birincilliğini formüle eder: Nitekim, şu sonuca varmak mümkündür –der Diderot– müzik çok daha gerçekçi bir sanattır, çünkü tam da kavramsal belirlenmemişliğiyle gerçekliğin gizli kalmış ve başka türlü ulaşılamayacak köşelerini ifade etmeyi başarabilir.

Ansiklopedicilerinkine çok benzer fikirler, felsefi bilinçlilik düzeyinde Kant'ın düşüncesinde bulunur. Alman filozof, *Critica del giudizio*'da [Yargının Eleştirisi], aklın bakış açısından sanatlar hiyerarşisinde son sırada yer alan müziğin, duyguların bakış açısından bakılırsa ilk sıraya yerleşebileceği hipotezini öne sürer: Müzik, gerçekte, "ruhu çok farklı ve mahrem biçimlerde etkiler" ve bu bakış açısından "duyguların dilini", "her insanda mevcut olan hislerin evrensel dilini"[59] temsil eder.

59) I. Kant, Critica del giudizio, Roma-Bari, Laterza, 1994, s. 191.

Fransız Aydınlamacılarının tartıştıkları temalar, farklı kültürel ve müzikal durumlara uyarlanmış biçimde hem İtalya hem de Almanya'da bulunur. Melodram üzerine polemikler, Benedetto Marcello'nun *Il teatro alla moda*'sında [Güncel Tiyatro] (1720), Algarotti'nin *Saggio sopra l'opera in musica*'sında [Müzikte Eser Üzerine Deneme] (1755) ve Arteaga'nın *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalle sue origini fino al presente*'sinde [Başlangıcından Günümüze İtalyan Müzikal Tiyatrosunun Devrimleri] (1783-1785) zaten mevcuttu. Melodramatik tiyatroyu müzikal unsurla edebi unsur arasında dengeye getirmeye yönelik reform özlemleri, varış noktalarını Aydınlanmacı kültür alanında, en azından teorik yönden esinleyicisi sayılabilecek, libretto yazarı Calzabigi olan Gluck'ta bulur.

Almanya'da müziğe dair estetik problematiği, bir taraftan Bach'ın müziğini, diğer taraftan yeni cesur tarzı kültürel ve estetik açıdan temsil eden şeyle Bach arasındaki alternatifte kutuplaşmıştı. Bach'ın müziği, doğayı taklit etme, kalplere dokunma, herhangi bir duygu uyandırma kapasitesinden yoksun, kopmaz bağlarla geçmişe bağlı, zamanın Alman eleştirmenlerinin tiksintiyle bahsettikleri *gotische barbarei*'ın tortusu olan kurak bir düzenleme olmakla mahkûm ediliyordu. Neredeyse tüm kuramsal çalışmalarda, özellikle de zamanın müzisyenlerinin yazılarında önerilmiş ve savunulmuş olan zengin salonlarına özgü *elegant* müzik ideali, müzikte duyguların dilini, "kalplere dokunma"ya (Mattheson) uyarlanmış bir dili gören estetik bir kavramsallaştırma üzerine kurulur. "Tanrı'nın onuru ve ruhun yeniden yaratılışı dışında hiçbir şeyi amaçlamayan" asık suratlı bir müzik ideali, yeni hoşluk ve melodik doğrusallık estetiğiyle uzlaşabilir değildir. Dahası, müzikal tarihyazımı, ilerlemenin son üretilen şeyle, yani geçmişe ait herhangi bir şeyi kendine çekme imkânından yoksun modayla örtüştürüldüğü kesin çizgiler uyarınca gelişiyor ve yeni stilistik düzene kendini uyduramıyor. Geçmişin yeniden kazanılmasının ideolojik olarak yeni bir tarihyazımsal tabloda ortaya çıkabilmesi için Romantizme varmak gerekecektir.

IX.

Romantik İdealizmden Hanslick'in Biçimciliğine

Ayrıcalıklı Bir Dil Olarak Müzik

Duyguların özerk dili şeklinde anlaşılan müziğin Aydınlanma'dan başlayarak yeniden değerlenmesi, en verimli gelişim toprağını Romantik çağda buldu. Rasyonalist klasikçilikte müziğe karşı en önde gelen ithamlardan biri olan müziğin a-semantikliği, Romantikler için diğer sanatlar karşısında bir ayrıcalık gerekçesine dönüşür. Nitekim, eğer sıradan dilin kriterleriyle değerlendirilirse, müziğin, Diderot'nun da sezmiş olduğu gibi, a-semantik olduğu doğrudur; ancak müzik tam da sıradan hayatın olgularını ve şeylerini göstermedeki bu oluşumsal yetersizliği sayesinde yeni bir boyut üstlenebilir ve insanın başka türlü ulaşamayacağı hakikati açığa çıkarabilir: Böylece, klasikçi ve rasyonalist sanat hiyerarşisi radikal biçimde baş aşağı edilir ve müzik sanatların kraliçesi haline gelir.

Sözcüğün semantik netliği ile müziğin yoğun belirlenmemişliği arasındaki mesafe, Romantik filozof ve düşünürlerce vurgulanır ve yüceltilir. Wackenroder, ses sanatı karşısındaki bu yeni tavrı etkin biçimde ifade eder: Müzik "insani duyguları insanüstü bir biçimde boyar [...] çünkü müzik akıp giden yaşam içinde bilmediğimiz, ne nasıl ne de nereden öğrendiğimizi bildiğimiz, yalnızca meleklerin dili diye bilinebilen bir dili konuşur". Mendelssohn, Marc-André Souchay'ye yazdığı ünlü mektubunda şöyle diyordu: "Dâhi müzik, ruhu kelimelerden daha iyi binlerce şeyle doldurur. Müzikte ifade edilen ve benim sevdiğim düşünceler, kelimelerde ifade edilmek için çok belirsiz değil, aksine, gayet belirlidir" (1842). Bu nedenle, Romantiklerin gayreti, müziğe özgü bir ifade alanı bulmak içindir, çünkü müzik diğer sanatlar karşısında yalnızca bir farklılık değil, aynı zamanda bir ayrıcalık da kazanmıştır. Safî enstrümantal müzik, müziğin saflığı ve diğer ifade biçimleriyle harmanlanmaktan uzak kalması

yolunda, başka türlü ulaşılması mümkün olmayan bölgelere girmemize izin veren bu yeni ayrıcalıklı dilin sembolü haline gelir.

Müzik ve Romantik Filozoflar

Romantik kültürde ortaya çıkan, müziğe karşı bu yeni ilgi, temkinli bir biçimde büyük filozofların sistemlerinde de görülebilir: Hegel, Schelling, Schlegel, Schopenhauer, Nietzsche vs. müziği spekülatif ve estetik sistemlerine entegre, temel bir unsur olarak görürler. Diğer taraftan, pek çok edebiyatçı ve müzisyen, kültürel yaklaşımlarla, müzikle iştigal ederler: Edebiyatçılar arasında Jean Paul Richter, E.T.A. Hoffmann, Novalis, Stendhal ve Baudelaire, müzisyenlerden bazılarını hatırlamak gerekirse Beethoven, Schumann, Berlioz, Lizst ve Wagner, bize müzik üzerine çok aydınlatıcı sayfalar bırakmışlardır. Bunlar yalnızca müzik eleştirisini değil, estetik ve felsefi karakterli notlar da içerirler.

Müzik büyük Romantik felsefi sistemlerin tümünde iyi tanımlanmış bir yer bulur. Schelling için müzik sonsuzun sonlu olanda, evrenselin tikelde temsili, mutlak olanın fenomende nesnelleştirilmesidir. Bu kavramsallaştırmada safî zamansal olduğu kadar, sanatlar arasında fizikî maddeye de en bağlı sanat olan müzik, "bize sırf hareket sunduğu, nesneleri dışarıda bırakarak görünmeyen, neredeyse ruhanî kanatlardan bize ulaştırıldığı için bedensellikten en uzak sanattır."[60]

Hegelci sanatlar sisteminde de müzik kesin bir yer işgal eder. *Düşünce*, sanatlar içinde duyarlı bir biçim olarak görünür, ama duyarlı biçim müzikte aşılır ve böylece safî içsellikte, safî duyguda çözülür. O halde, müzik, Hegelci sistemde Mutlak'ın duygu biçiminde ifşasıdır. Ama müziğin görevi tikel duyguları ifade etmek değil, kendi yapısının ruhun yapısıyla olan yakınlığı sayesinde ruhtaki kimliğini, "kendi saf duygusunu" açığa çıkarmaktır. Nitekim, "sesin içinde varoluş ve müzikal değer edindiği temel unsur mekân değil, zamandır."[61]

60) F.W.S Schelling, *Philosophie der Kunst, Schellings Werke*, Leipzig, Eckardt, 1907, Cilt 3, s. 150 içinde.
61) G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica*, III, Kısım I, N. Merker ve N. Vaccaro (der.), Torino, Einaudi, 1967.

Hegel'in müziğin zamansallığı üzerine analizleri, onun müzikal estetiğindeki en ilginç kısımları oluşturur; bunlar geleceğin biçimci düşüncesinde yeniden ele alınacaktır. Müziğe felsefesinde merkezî bir yer ayıran Schopenhauer de hali hazırda Hegel'in çalıştığı kimi temalara değinmişti. Nitekim, Schopenhauer için, genelde, sanat, iradenin (*volontà*), yani sonsuz kozmik ilkenin Platonik düşüncelere benzer evrensel formlar uyarınca nesnelleştirilmesiyken, müzik iradenin kendi imgesini temsil eder. Müzik, diğer sanatların "bize yalnızca yansımasını verirken, müziğin özünü verdiği" iradenin doğrudan nesnelleştirilmesidir. Bu nedenle, Schopenhauer için müzik, doğası gereği betimsel olmak zorunda değildir: "Eğer müziği sözcüklere adapte etmek, onu olgular üzerinden modellemek istenirse, onun olmayan bir dilden konuşmaya gayret edilmelidir."[62] Yani, müzik bir evrensellik karakterine sahiptir ve kavramlarda ifade edilmiş her belirli duyguya karşılık soyut ve biçimsel bir pozisyonu korur. Müzik, nitekim, "*kendi içinde* dünyayı" ifade etmek zorundadır ve sözcüklerle nihaî bir ilişki, "herhangi bir örneğin genel bir kavram eşliğinde sahip olmak zorunda olduğu"[63] bir ilişkiye benzer şekilde biçimlenmelidir; o halde, müzik, Hegel için olduğu gibi, belli bir duyguyu değil, *soyut biçimdeki* duyguyu ifade eder.

Yalnızca müziğin diğer sanatlarla kıyaslandığında ayrıcalıklı bir yere sahip olmasını değil, özellikle enstrümantal müziğin vokal müzik karşısında, semantik belirsizliği ve dolayısıyla daha derin ifade gücü temelinde yeniden değerlenmesini amaçlayan bu felsefi akımın paralelinde, Romantizm içerisinde, bin sekiz yüzlerde, "saf" denilen enstrümantal müziğin yanında gelişmiş yeni müzikal biçimlere, yani senfonik şiire, betimleyici müziğe ve yeni müzikal tiyatro biçimlerine estetik bir meşruiyet kazandırmayı hedefleyen bir düşünce akımı bulunabilir. Program ve betimsel amaç, Liszt tarafından olduğu gibi Berlioz tarafından da müzikal esere belirli bir yapı empoze eden biçimsel zincirlerin ötesine gitmeye yarayacak yeni ve devrimci araçlar olarak değerlendirildi. *Müzisyen-şair*, "fantezinin özgür uçuşuna mani olan zincirleri kırarak", özgün sanatın sınırlarını genişletebilirdi (Liszt). Dahası, müziğin başka sanatlarla harmanlanması, bu Roman-

62) A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 2 cilt, Bari, Laterza, 1928-1930, Cilt II, s. 321.
63) A.g.y.

tikler tarafından, tek bir sanatın bütünlüklü ifadesine ulaşılabilmesi için, bağlayıcı konumların aşılması olarak görüldü. Böylece, müziğin bir program seviyesine yükseltilmesi, mükemmel biçimde, Romantikler'in sanatları müziğin kanatları altında bir araya getirme özlemlerinin içine yerleştirilmiş olur (Novalis, müziğin, tüm sanatların, özellikle de şiirin eğilimli olduğu son noktayı temsil ettiğini öne sürüyordu).

Wagner ve Bütüncül Sanat Eseri

Vurguyu müziğin biçimsel gücünden çok, onun pozitif semantik belirsizliğine, ifade gücüne, duyguları ifade etme kapasitesine yapan bu Romantik düşünce akımı, varış noktasını Wagner'de bulur. Wagner, Liszt tarafından formüle edilmiş olan bazı fikirlerin çok da uzağına düşmeden, Rousseau'nun müzik ve şiirin kökensel birliği fikrini kendi bütüncül sanat eseri (*Gesamtkunstwerk*) kavramına ulaşmak için yeniden ele alır. Tüm düşüncesinin üzerinde hareket ettiği arka plan hâlâ tüm sanatların daha bütünlüklü bir ifadeye ulaşabilmek için bir araya gelmesi idealinde birleşen Romantik sanat kavramıdır. Bütüncül sanat eseri, geleceğin sanat eseri, tüm sanatların, şiirin, dansın, müziğin buluşması, Wagner'in kendi kendisinin parodisi olarak gördüğü geleneksel eserle özdeşleşemeyecek olan *dram*dır. Wagner için dram, bir müzikal tür değil, doğru, bütünlüklü ve olası biricik sanattır – sanatsal ifadeyi kendi birliği ve bütünsel iletilebilirliği içine yeniden entegre edecek olan sanat. Wagner'e göre, Beethoven, *Nona Sinfonia*'yla (Dokuzuncu Senfoni) sesle kelime arasındaki mahrem kaynaşmayı öncellemiştir. Şairin ve müzisyenin, "her birinin bildiği ve hissettiği şeyi diğeri de bildiği ve hissettiği için bir ve aynı şey olduğu" bu kökensel duruma geri dönmek gerekir. "Şair müzisyen, müzisyen şair olmuştur: her ikisi birden bütünlüklü sanatsal insanı oluştururlar."[64]

Nietzsche'ye değinmeden Wagner üzerine olan söylemi sonuçlandırmak –sadece müzisyeni filozofa bağlayan yakınlıktan dolayı değil, aynı zamanda Wagnerci ve Nietzscheci estetik arasındaki sıkı bağlardan dolayı da– mümkün değildir. Nietzsche'de de müzik estetik spekülasyonun merkezi-

64) R. Wagner, *Oper und Drama*, III, Bölüm IV, L. Torchi (der.), Torino, Bocca, 1894.

ni temsil eder; müzik, mükemmel sanattır, tüm diğer sanatların kökenidir. O yüzden, müzik, Schopenhauer için olduğu gibi, ayrıcalıklı da olsa diğer sanatların arasından bir sanat değildir; insan ruhunun bir kategorisi, insanın ebedi tarihinin büyük sabitlerinden biridir. Nietzsche ve Wagner arasındaki anlaşmazlık, Romantik müzik kavramsallaştırmasının iki olası sonucuyla açıklanabilir: Wagner şiirin ve müziğin kökensel birliğine dair Rousseaucu ve Herderci kavramı en uç sonuçlarına kadar geliştirmişken, Nietzsche, Wackenroder'de, Hoffmann'da, Schopenhauer'de ve diğer pek çok Romantik düşünürde var olan safî enstrümantal müziğin mutlak ayrıcalıklığı ve özerkliği ilkesini geliştirmiştir. Müzik, tüm sanatların buluşma noktası olmaktan çok, Nietzsche'ye göre, aksine, tüm estetik yaratımların kökeni olmalıdır. Dionysosçu –yani müzikal– ilham, Apolloncu –yani plastik ve figüratif– ilhamı önceler ve onu tahakküm altına alır, ama bir gün "Apollon, Dionysos'un dilini konuşarak"[65] son bulacaktır. Şiirsel ve figüratif yaratımlar Dionysosçu ruha katıldıkları ölçüde evrenin ezeli hayatına da katkıda bulunurlar ve bize müzikal doğanın hoşluğunu tattırırlar.

Romantizm parabolünün Nietzsche'yle sonlandığı söylenebilir: Romantizm'i dekadansın simgesi olduğu için reddetmesine, Hıristiyanlık nostaljisi duyan *Parsifal*'in Wagner'iyle yollarını ayırmasına ve Bizet'nin *Carmen*'inin Akdenizli ve güneşli berraklığı karşısında duyduğu coşkuya rağmen, Nietzsche'nin "tüm sanatların yaratıcısı" şeklindeki müzik kavramsallaştırması romantiktir ve hatta tüm Romantik müzik spekülasyonunun zirvesini ve sonucunu temsil eder.

Biçimcilikten Müzik Sosyolojisine

On dokuzuncu yüzyılın belirleyici özelliği, müziğe ve müziğin sorunlarına karşı, yalnızca müzisyenlerin değil, daha çok edebiyatçıların, şairlerin, filozofların ve kültür insanlarının cephesinden artan ilgiydi. Nitekim, bu dönemin müzik yazılarındaki ortak karakteristiklerden biri, edebi, uzmanlık içermeyen tondur. Müzikal dilin teknik özgüllüğüne içkin sorunlar ne sa-

65) F. W. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, E. Ruta (der.), Bari, Laterza, 1967.

natı üzerine yazan müzisyeni, ne eleştirmeni, ne de filozofu özel olarak ilgilendirir. Müziğin, ruhanî karakterinden, maddî unsurlardan yoksun olmasından, a-semantikliğinden dolayı, romantik insan için, sözel dille bağlantılı olarak, tüm sanatların buluşma noktasını temsil ediyor olduğu gerçeği, onu herhangi bir teknik değerlendirmenin ötesine yerleştirir.

Ancak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Romantik felsefe ve estetiğe gelen Pozitivist tepkilerle beraber, müzikal düşünce ve eleştiri yeni bir fizyonomi kazanır. Romantik filozofların bazılarında hali hazırda mevcut olan Biçimciliğe yatkın damarı geliştiren, dikkatleri müzikal dilin ve genel olarak müzikal deneyimin özgül ve özgün karakterlerine çeken, önemli müzik dergilerine katkıda bulunmuş olan, müzik eleştirmeni ve çevirmeni Eduard Hanslick tüm hayatını militan eleştirmenlikle geçirmiş ve, dahası, 1854'te, sonraki yıllarda, hatta günümüze kadar büyük şöhrete sahip olmuş olan müzikal Biçimciliği temellendirdiği ünlü makalesi "Il bello musicale"yi *(Das Musikalisch-Schöne)* [Müzikal Güzel] yazmıştı.

Hanslick, "bir sanatın estetiği bir diğerinkiyle eşittir; farklı olan sadece maddedir" diyen Schumann'ın iddialarına verdiği zımni cevapta tam da madde farklı olduğu için bir sanatın estetiğinin bir diğerinkinden tümüyle farklı olduğunu öne sürer: "Her sanatta güzelliğin kuralları, o sanatın tikel maddî özelliklerinden, tekniğinden ayrılmaz durumdadır."[66] Yani, Hanslick için müzikal teknik, duyguları ifade etmenin ya da harekete geçirmenin bir *aracı* değil, müziğin kendisidir. Sanatlar arasında bir değer hiyerarşisi oluşturmanın bir anlamı yoktur, çünkü her sanat özerktir, kendisi dışında bir şey ifade etmez ve de özgün bir güzelliğe sahiptir.

Hanslick'in makalesinin birincil hedefi, duygu estetiği, özellikle de Wagnerci estetiktir. Tüm bohem eleştiri söylemi bir bilimsel nesnellik ruhunda hayat bulmuştu; o yüzden amatör ve kabiliyetsizlerin estetiğiyle özdeşleştirilen Romantik estetiğin karşısına konumlandırılır. "Güzellik üzerine araştırma, eğer bütünüyle bir yanılsamadan ibaret kalınmak istenmiyorsa, doğa bilimlerinin yöntemine yakınlaşmak zorundadır."[67] Gene de, müzi-

66) E. Hanslick, *Il bello musicale*; İtalyanca baskısı: L. Rognoni (der.), Milano, Minuziano, 1945, s. 27.
67) A.g.y., s. 26.

ğin gayeden yoksun saf biçim olduğunu; müzisyen tarafından ifade edilmiş fikirler "her şeyden önce ve her şeyin üstünde müzikal" oldukları için herhangi bir duygu ifade etmediğini öne sürmek, müziğin duygusal dünyamızla hiçbir ilişkisi olmadığı anlamına gelmez. Müzik, duyguların "dinamik"ini temsil edebilir, "farklı fazları uyarınca psişik bir sürecin hareketini taklit edebilir: çabuk, yavaş, güçlü, yavaşça artan, azalan. Ancak hareket, duygunun bir özelliği veya duygunun kendisi değildir."[68] Duyguların temsilinden çok, belki de, müziğin duygularla simgesel bir ilişki içinde olduğunu, yani müziğin, özerkliği içinde, duygunun biçim ve dinamiğini simgeselleştirdiğini söylemek daha doğru olabilir. Eğer müzik kendinden başkasına doğrudan göndermede bulunmuyorsa, anlamlı olan kendi içinde anlamlarını tüketiyordur denilebilir. Müzikle dil arasındaki herhangi bir analoji çok geçerli değildir: Müzik, "boş bir oyun" olmasa bile, "düşünceler ve fikirler iyi orantılanmış bir gövdede güzelce akan kan gibi aksa bile",[69] sıradan dile tercüme edilemezliği anlamında a-semantiktir.

On dokuzuncu yüzyılın ortalarından günümüze kadar, Hanslick, hem Biçimcilik yönelimli müzikal estetik için hem de anti-biçimcilik yönelimli müzikal estetik için sabit bir referans noktası olarak kalacaktır: Onun düşüncesi, bir varış noktasından çok, taşıdığı gelişim olasılıkları açısından zengin bir kalkış noktası olarak ortaya çıkar.

Hanslick düşüncesinin kimi ana noktaları (özellikle de analitik-bilimsel, uzman, anti-edebi tavrı), müzikal çalışmaların bütünüyle yeni bir evresine prelüd mahiyetindedir. Tarihyazımı, paleografi, akustik ve fizyolojik araştırmalar, müzikal psikoloji, o zamana dek anlık, kendiliğinden, metottan ve bilimsel ciddiyetten yoksun çalışmalardı; araştırma araçlarından, böylesi araştırmalar için vazgeçilmez olan metodolojik temellerden ve hepsinden önemlisi bu türden çalışmalar için teşvik edici işlev gören kültürel uyaranlardan ve felsefi varsayımlardan yoksundular. Müzikal çalışmaları Pozitivizmin ve Hanslick'in düşüncesinin felsefi teşvikleriyle "bilimselleştirme" işi, birkaç on yıl içinde müzikal düşüncenin ufkunu yeni ilgi alanlarına ve çalışmalara doğru çevirdi. Alman dünyası ve Ampiristik

68) Ag.y., s. 49.
69) A.g.y., s. 197.

geleneğiyle Anglosakson dünyası, *Musikwissenschaft* (müzik bilimi) adı altında yoluna devam eden bu yeni çalışma alanında bir önceliğe sahiptiler şüphesiz. Bu yeni kuşak araştırmaları en çok ilgilendiren sorunlardan biri, ilk etnomüzikoloji çalışmalarıyla da bağlantılı bir sorun olan müziğin kökeni sorunuydu. Spencer, Darwin, Wallaschek, Combarieu, Gurney, bilimsel bakış açısından açıkça çözümsüz olan, ama felsefi bakış açısından gayet geçerli olan bu soruyla meşgul olurlar. Müziğin ve müzikal ifadenin kökenini araştıran çalışmalarının temelinde Darwin ve Spencer'ın evrim teorileri, yaşamsal ritim, psişik enerji ve onun genişleme gücü kavramları yatar. Bu yönelimin hemen yanı başında müzikal olguyu son derece bilimsel bir araştırmayla netleştirme ve açıklama gücüne sadık kalınarak gerçekleştirilmiş akustik ve ses fizyo-psikolojisi araştırmaları bulunur.

Zarlino ve Rameau'nun yaptığı eski armoni çalışmaları da yeniden ele alınmıştı: *Die Lehre von Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*'in yazarı (1863) Helmholtz, eski armonik sistemin doğallığı tezini daha bilimsel temeller üzerinde geliştirerek, armoni ve uyumluluğun temelleri sorununu birincil düzeye geri getirmişti. Metodolojik ön varsayımları açısından Helmholtz'a yakın duran Riemann'ın çalışmaları, özgün yasalarla donanmış, kendi kendine yeterli bir dil şeklinde değerlendirilmiş müzikal olgunun özerk karakterini vurgulayarak, genel olarak Biçimselci bir arka plan üzerinde hareket eder.

Musikwissenschaft, çağdaş müzikal düşüncede, özellikle de Alman ve Anglosakson düşüncesinde canlı bir damar olarak kaldı. Bu çevrenin on dokuzuncu yüzyıl Pozitivizmiyle tükendiğini söylemek pek doğru olmayacaktır; nitekim, bu yüzyıldaki pek çok müzikolog, çalışmalarını bu geleneğin izinde yönlendirmiştir. Carl Stumpf, Helmholtz'un izinde, özellikle akustikle ilgili sorunları geliştirmiş, bunların psikoloji açısından geçerliliğini artırmıştır. *Tonpsychologie* (1883) adlı çalışmasında, Helmholtz'un kayda değer bir katkı yapmış olduğu akustik ve fizyoloji araştırmalarının psikoloji düzlemiyle nasıl bağlantılı olmak zorunda olduğunu göstermeye çalışmıştır. Stumpf'la beraber, bin dokuz yüzlerin müzikal estetiğinde, referans noktalarını psikolojide bulan doğurgan bir araştırma alanı ortaya çıkar.

Akustik yasalar müzikal söylemi ya da işitmenin fizyolojik yapısını meş-

rulaştıracak kadar değerlendirilmediler: Bu araştırmaların algılama ve işitsel psikoloji üzerine yapılan yeni çalışmalara entegre edilmesi gerekir. Géza Révész'in (*Zur Grundlegung der Tonpsychologie*, 1913) ve özellikle Ernst Kurth'un (*Musikpsychologie*, 1931) çalışmaları bu doğrultuda ilerler; eğer Ernst Kurth dikkatini hepsinden çok müzikal eserin yaratılmasını ve algılanmasını şartlayan psişik enerji sorununa yöneltmişse, Géza Révész ve zaman olarak bize daha yakın olan Albert Wellek (*Das absolute Gehör und seine Typen*, 1938; *Musikpsychologie und Musikästhetik*, 1963), geniş bir deneysel maddeye yaslanarak, psikolojik bir bakış açısından ele aldıkları yetenek sorununu derinleştirmişlerdir. *Gestalpsychologie*'nin müzikal psikoloji çalışmaları üzerinde kayda değer bir etkisi oldu: Robert Francés (*La perception de la musique*, 1958) ve Abraham Moles'inki (*Théorie de l'information et perception esthétique*, 1959) gibi yakın zamanlıları da içeren bu psikoloji damarına en azından kısmen yeniden bağlanan çok sayıda araştırma. Psikolojiden ilham almış müzikoloji çalışmaları alanında Birleşik Devletler'den Carl Seashore hatırlanmayı hak eder; bu çalışmalar, müzik algısını bilimsel olarak analiz edilebilir ve ölçülebilir bir fenomen olarak değerlendirirler (özellikle *Psychology of Music*, 1938); yalnızca soyut olarak yaratıcının kişiliğiyle yorumcunun kişiliği arasındaki bir örtüşme ya da buluşma olarak değil, parçalardan oluşmuş kesin bir modelden ölçülebilir *sapma* olarak değerlendirilen müzikal yorum üzerine yaptığı çalışmalar bu profil altında anlamlıdırlar.

Vurguyu müzikal fenomenin toplumsal geçerliliği üzerine taşıyan, sanatın bireysel düzlemden ziyade toplumsal ve kolektif düzlemdeki yansımalarını açıklığa kavuşturmaya çalışan başka bir pozitivizm eğilimini geliştiren Fransız müzikolojisi diğer bir çalışma damarını derinleştirmiştir. Jules Combarieu bu akımın en önemli araştırmacılarından biridir: Problematiği daha geniş bir kültürel alanda geliştiren bu müzik kuramcısı ve tarihçisi, *Musikwissenschaft*'tan esinlenmiş kendinden önceki müzikal çalışmaların deneyimlerini değerlendirmiştir. Müziğin kökeni üzerine çalışmaları (*La musique et la magie*, 1909), geniş müzik tarihi ve estetik çalışması (*La musique, ses lois et son évolution*, 1907), Pozitivist kültürün tüm temalarını, kültürel uyaranlarla yüklü birleştirici bir bakış açısında eritmek için, eklektik biçimde yeniden ele alır; Hanslick'in Biçimciliği, evrimcilik ("ilk olarak tüm cazibesiyle büyü, ardından lirizmiyle, birbirinden farklı ilahi-

leri, şiirleri ve dramlarıyla din; nihayet kutsal şarkıya paralel olarak örgütlenebilmek ve dindışı haz, bireysel dışavurum, doğalcılık –Beethoven– şeklindeki üç evreyi geçmek için dogmalardan azar azar ayrılan bir sanatın ortaya çıkması; bunlar büyük tarihi dönemlerdir. Onların ardıllıkları pek çok kez tekrarlanmıştır"[70]), sosyolojizm, bilimsel bir müzik estetiğine duyulan özlem: Tüm bu temalar, uzun Fransız düşünce zincirinde önemli bir halkayı temsil eden Combarieu'nün çalışmasında mevcuttur.

Genel olarak "sosyolojik" denilebilecek bu akımın üzerine Marksist düşünce de eklenmiştir. İlk olarak tarihsel, ardından teorik düzlemde müzik ve toplum arasındaki ilişkileri derinleştiren Sidney Finkelstein'ın (*How Music Express Ideas*, 1953) ve Ivo Supicic'in (*Musique et société*, 1971) çalışmalarında Marksist bir esinlenmeden bahsedilebilir. Müzikal estetikle ilgili ilginç notlar, Marksist bakış açısıyla Anglo-Amerikan kökenli göstergebilimsel bakış açısını orijinal biçimde birleştiren Galvano Della Volpe'nin yazılarında bulunur. Ama belki de Marksist estetik için en önemli çalışmalar, çok sayıdaki eserinde müziği ideolojilere ve her tarihsel dönemin özgün toplumsal yapılarına bağlayan ilişkileri ayrıştırmaya çalışarak müzik yapılarını analiz eden Polonyalı müzikolog Zofia Lissa'nın (*Fragen der Musikästhetik*, 1954; *Über das Spezifische der Musik*, 1957; *Szkice z estetyki muzycznej*, 1965) araştırmalarıdır. Onun çalışmalarında müzikle toplum arasında doğrudan değil, fakat dolayımlanmış bir bağ olduğu fikri her zaman mevcuttur. Dahası, müzik –der Zofia Lissa– tarihi içinde biçimlerden ve dilbilimsel yapılardan özerk bir gelişmeye doğru gitme eğilimindedir; o yüzden, müzikoloğun görevi, müziğin özerkliğinin ve özgüllüğünün anlaşılabilmesi için onu topluma bağlayan –üstyapıdakiler gibi– bağları ayrıştırmaktır.

70) J. Combarieu, *Histoire de la musique*, Paris, Colin, 1913, Giriş.

X.

Müzikal Dilin Krizi ve Yirminci Yüzyıl Estetiği

İtalya'da Müzikal Eleştiri ve Estetik

Yirminci yüzyılın ilk yarısında, İtalya dışındaki tarihsel ve kuramsal müzik araştırmaları diğer felsefî ve kültürel katkılarla zenginleştirilmiş ve farklı biçimlerde yorumlanmış Hansliskçi Biçimciliğin izinden giderek Pozitivizmin dümen suyunda gelişmişken, aksine, İtalya'daki müzikal çalışmalar başka bir yön aldılar ve birkaç istisna dışında, neredeyse yüzyılın ortasına kadar, Gentileci* ve daha çok Croceci idealist estetiğin etkisinde kaldılar.

İtalya'da hâlâ Fausto Torrefranca'nın hükmünün sürdüğü zamanlarda, Torchi ve Chilessoti gibi araştırmacıların çalışmasındaki, ilhamını Alman *Musikwissenschaft*'ından almış olan Pozitivist iklim –her ne kadar müzikal estetiğe dair hedefleri, mistik öğelerle bezeli, kısmen Croce estetiğinden, kısmen de Schopenhauer ve Romantiklerden esinlenmiş bir makalede[71] somutlaşmış olsa da– ilkeleri bakımından kendini Pozitivist müzikolojinin karşısında konumlandıran bir estetiği ilk kez formüle etmiş oldu: Genelde sanat –diyordu Croce'nin izinden giden Torrefranca– ruhun ilk sezgisel anıdır; ancak, gene de bir "ön kategori" daha mevcuttur. Aslında, müzik, ruhun mükemmel "tohum faaliyet"idir (*l'attività germinale*) ve "müziğin diğer sanatlar karşısındaki hegemonyasını ve tohum olma özelliğini, yani müziğin diğerleri karşısındaki ruhsal öncelliğini"[72] kabul etmek gerekir.

* Giovanni Gentile (1875-1944): İtalyan filozofu ve siyaset adamı. Hegel felsefesinden etkilenerek oluşturduğu doktrinini "idealismo attualista" [davranışçı idealizm] olarak nitelendirir. Bu doktrin uyarınca, ruh, algı ve davranış yoluyla doğayı kavradığı sürece, doğa ruhun kendisidir ve onun başkaldırmasıdır. (ç.n.)

71) F. Torrefranca, *La vita musicale dello spirito*, Milano, Bocca, 1910.

72) A.g.y., s. 17.

Torrefranca'nın sonrasındaki araştırmacılar, Croceci estetiğin ilkelerini tarihyazımına, müzik eleştirisine ve estetiğine genişleterek, bu estetik akımına büyük bir sadakat göstermiş oldular. *Il pianoforte* (1920'de G.M. Gatti tarafından kurulmuştur) ve ardından *La Rassegna Musicale* (Gatti tarafından yönetilmiştir) dergisinin etrafında toplananlar, tüm müzikal sorunlar üzerine, İtalyan müzikal kültüründe önemli ve orijinal bir yere sahip olan tartışmayı geliştirdiler. Büyük İtalyan müzikologları, daha az ya da daha çok ortodoksiyle, tüm müzikal sorunsalı Croceci estetiğin ilkeleri ışığında yeniden düşünmeyi amaçlayan teorik bir uğraşla iştigal ettiler. Alfredo Parente, savaşçı bir ruh ve felsefî sertlik eşliğinde, bu kuramsal çabayı ilk başlatanlardan oldu. Onun çalışmalarında[73] iki temel sorun belirir: Sanatların birliği ve tekniğin değeri sorunu. Müzik, duygunun lirik dışavurumu, içerikle biçimin sentezi olduğundan herhangi bir başka sanatsal ifadeyle özdeşleştirilir. Sanatlar, yararlandıkları tekniğe göre farklılaşırlar; fakat müzik diğer sanatların dışında kalır. "[A]ksine, lirik yeti, deneyimlere rağmen, hep sanatın maddi tercüme veya icra sorunundan bağımsız olarak doğar"ken, müzik, "imgelerin fizikî tercümesine"[74] yöneltilmiştir. Parente, onun bu tezlerini, eleştirel metodoloji ve tarihyazımı alanına genişleterek, az ya da çok *Musikwissenschaft*'tan ilham alan ve türlerin veya tekniklerin tarihi şeklinde tasavvur edilmiş bir müzik tarihinin yazılmasını talep eden akımlarla polemiğe girerek geliştirmiştir.

Diğer İtalyan müzikologlar Croceci estetiği büyük bir elastikiyetle müziğin sorunlarına adapte etmenin yollarını aradılar. Örneğin, Massimo Mila, çağdaş müziği, özellikle de programatik olarak müzikteki dışavurum yetisini yadsıyan Neo-klasik akımları –örneğin Stravinsky– kuramsal düzlemde anlamaya ve meşrulaştırmaya dönük eleştirel aciliyetin itkisiyle, Croceci "dışavurum" kavramını "bilinçdışı dışavurum" şeklinde geliştirmiştir. Çoğu zaman türlerin soybilimi uyarınca kapalı kompartımanlar üzerine kurulmuş olan Pozitivist evrimci şemaların dışında kalarak müzik tarihini yeniden yorumlamanın yollarını arayan Luigi Ronga ve Andrea Della Corte gibi diğer eleştirmenler, dikkatlerini daha çok müzikal tarihyazımına yönelttiler. Bu düşünce akımının alanında 1930 ile 1940 arasın-

73) Öncelikle bkz.: A. Parente, *La musica e le arti*, Bari, Laterza, 1936.
74) A.g.y., s. 203.

daki on yılda müzikal yorum üzerine canlı bir polemik başladı. Her zaman, Gentileci veya Croceci, idealist ön varsayımlardan yola çıkan iki farklı çözüm belirdi: Biri, yorumcunun işlevini öncelikle teknik-yeniden üretici bir iş olarak sınırlıyordu (Parente), diğeri ise ondaki yaratıcı işlevi vurguluyordu (Pugliatti). Bu iki konum arasında tam bir saflaşma yaşanmadı: Böylece, daha gerçekçi, daha az şematik, yorumlama ediminin karmaşık işlevine daha uygun, yavan bir alternatife indirgenemeyecek tezlerin formüle edilmesiyle sonuçlanan bir tartışma gelişmiş oldu.

Biçimcilik ve Avangardlar

Hanslick'in biçimci düşüncesinin mirası bu yüzyılda büyük öneme sahip oldu: Onun estetik düşüncesinin kökensel varsayımlarından çok uzak düşünürlerde bile çok kez biçimci etkiler bulunur. Özellikle Fransız kültüründe Biçimcilik kayda değer bir şansa sahip oldu; bu estetik düşüncesinden doğrudan ya da dolaylı yoldan etkilenen çok sayıda müzikolog, filozof ve müzisyen ortaya çıktı. Müzisyenler arasındaki en önemli referanslardan biri İgor Stravinsky'dir. Onun –sayısız makale ve mülakatta ifade edilen– müziği tasavvur etme biçimi ile müziği pratiğe geçirme biçimi aynı şeylerdir. Stravinsky kendisini araçsal olarak değil, ama kendi başına bir son olarak haz üretmeyi başarabilen ses maddesinin büyüsüne bütünüyle kapılmış, maddeleri işleyen, düzenleyen ve *imal eden* Ortaçağ zanaatkârının yerine koymak ister. "*İlham, sanat, sanatçı* –der Stravinsky– her şeyin dengede, hesaplı olduğu, spekülatif ruhun nefesinin sönüp gittiği bir alanda net biçimde görmeye mani olan puslu kavramlardır."[75] Tüm sezgici, dışavurumcu, duygusalcı kavramsallaştırmalara karşıt olan bu biçimci ve zihinselci bakış açısıyla, Stravinsky, her şeyden önce, "zamanın belli bir organizasyonu"[76] şeklinde tasavvur edilen müzikal fenomenin zamansal boyutunun değerini vurgular. Müzikal yaratımın bu mimarî ve konstrüktivist cephesi, Stravinsky'nin anti-romantik polemiğinin temelini temsil eder; müzik, diye devam eder müzisyen, "özü gereği herhangi bir şeyi –bir duygu, bir tavır, psikolojik bir durum, bir doğa fenomeni vs.–

75) I. Stravinskij, *Poétique musicale*, Paris, Plon, 1952, s. 18.
76) A.g.y., s. 21.

ifade etme kadrinde değildir. Dışavurum hiçbir zaman müziğe içkin bir özellik olmamıştır."[77]

Biçim ve Müzikal Zaman

Fransız kültürünün anti-Wagnerci ve biçimci ruhu üzerine eklemlenen bu polemik, daha silik vurgularla ve daha keskin kavramsal araçlarla, çok sayıda müzikolog tarafından yeniden ele alınır. Gisèle Brelet, önemli çalışmasında Fransız Ruhçuluğunu (*spiritualismo*) –özellikle de Bergson ve Lavelle'in düşüncesini– ve Biçimci geleneği bir araya getirerek tüm estetik düşüncesini "müzikal zaman" kavramı üzerine oturtur. "Yaratıcı edim –der Fransız müzikolog– onu kesin biçimsel olasılıkların gerçeklenmesine yönelten estetik buyruğu keşfettiği anda kendi başına bilince ulaşmaz."[78] Yaratıcı sürecin özü "maddeyle biçim" arasındaki ebedi diyalogdur; nitekim, sanatçı, "biçim ve sonucu varsayan orijinal bir yaşam biçimine özlem duyar". Müzikal yaratımın özerkliği, müzikal düşüncenin "farklı yaratıcıların psikolojik kişiliklerinden bağımsız olarak, içkin yasalar uyarınca, mantıklı bir biçimde yoluna devam eden"[79] gelişiminde açığa çıkar. Gene de, müzikal yaratımla yaratıcısı arasında psikolojik düzlemde yer almayan bir ilişki mevcuttur: Bağlayıcı halka, tam da bilincin zamansallığında mahrem bir karşılık bulan müziğin zamansal formunda açığa çıkarılabilir. Brelet için, Stravinsky, onun safî zamansallık şeklindeki müzik idealinin hayat bulmasını temsil eder: "Stravinsky'nin zamanı, bilinci, içine az ya da çok yayıldığım ampirik içeriklerin dünyasında değil, temel ediminin saflığında ifade eder."[80]

Daha yakın tarihli bir makalesinde, Brelet, çağdaş müzik üzerine bakış açısını irrasyonalist avangardların şiirselliklerini de içerecek biçimde geliştirmiş gibi gözükür. Brelet, safî zamansallığın dışavurumu şeklindeki biçim kavramını, yaşanmış olanın dışavurumu şeklindeki, varoluşunun öncesine dayanan herhangi bir yapı olmaksızın doğan biçim kavramıyla

77) A.g.y.
78) G. Brelet, *Esthétique et création musicale*, Paris, PUF, 1947.
79) A.g.y., s. 7.
80) A.g.y., s. 158.

ikame eder: "Müzik, nihaî yapısını yaşanmış zamanın fiiliyatında bulmaz."[81] Brelet, son makalelerinde, çok sayıda Yeni Müzik kuramcısı tarafından yeniden ele alınıp derinleştirilmiş olan bir söylemi açarak, seriyal ve rastlantısal (*aleatoria*) avangardların müziğinin sadece sanatsal değil, aynı zamanda geniş anlamıyla felsefî gerekliliklerinin de yorumcusu olmuştur.

Filozof ve müzikolog Vladimir Jankélévitch'in de dahil edilebileceği bu kültürel çizgi kısa zaman önce ortadan kalkmıştır. Onun üzerinde beslendiği felsefi toprak, Bergsoncu Fransız ruhçuluğunun mirası ve onun, müzikal yaratıma uygulanacak bir şema olarak değil, yaşanmışlığın derinliği olarak anlaşılan biçim ve zaman analizleri üzerine inşa edilen estetik ve müzikal düşüncesidir. O yüzden, tüm müzikal analizlerinde, hep anlaşılabilir biçimde Fransız müzikal kültürünü Viyana ve Avusturya-Alman kültürünün önüne geçirme eğilimindedir. Nitekim, Jankélévitch, tam da Debussy'nin müzikal ve varoluşsal deneyiminde, içsel zamanın ve onun engel olunamaz akışının gizemli ve ele geçmez anlamını yeniden bulur. Bu son yıllarda, Fransız Ruhçuluğundan son derece uzak İtalya'da bile hayattayken sahip olmadığı kadar şöhrete kavuşan Jankélévitch bugün yeni bir ilgiyle okunuyor ve çalışılıyor; belki de, Adorno ve okulunun unutulup bir gölgede terk edilmesiyle aynı ölçüde.

Jankélévitch'inkilerden ziyade Brelet'nin zamansal biçim kavramı üzerine oturtulan hassas analizleri, her ne kadar dikkat daha çok müziğin dilbilimsel ve iletişimsel cepheleri ve onu mümkün kılan yapılar üzerine kayma eğilimi gösterse de, diğer müzikologlar tarafından yeniden ele alınır. Bach'ın müzik çalışmalarından yola çıkan Boris de Schloezer, müziğin özgün dilbilimsel yapısı sorunuyla yüzleşmiş olan ilk araştırmacılar arasındadır. "Müzikte –der de Schloezer– gösterilen gösterene, içerik biçime içkindir; daha özenli bir ifadeyle, müzik bir anlama *sahip* değildir, fakat bir anlam*dır*."[82]

O halde, müzik bir tür dildir, ancak tümüyle özel simgelerle biçimlenmiş,

81) *Musique et structure*, "Revue Internationale de Philosophie", sayı 73-74 (1965) içinde.
82) B. de Schloezer, *Introduction à J. S. Bach, Essai d'esthétique musical*, Paris, Gallimard, 1947, s. 44.

yani "kendi üstüne kapanmış"[83] bir dildir; müziği kavramak, seslerin ötesindeki bir anlamı keşfetmek ya da işitsel duyumların az çok hoş maiyetine sahip olmak demek değil, "her sesin belirli bir işlevle eklemlendiği çoklu ses ilişkileri sisteminin" içine girmek demektir. "Eğer eser kendi üstüne kapanmaya eğilimli bir yapı olarak tasavvur edilirse, öğelerinin icra sırasında elimine olmadığını, fakat zamanla tekillikleri içinde beraber var olduklarını düşünmek zorunda kalırız."[84] De Schloezer'in kavramsallaştırması, bu noktada radikal biçimde Brelet'ninkinden ayrılır. Eğer ikincisi için müzik, olmanın, geçen sürenin, örgütlenmiş zamanın imgesi idiyse, ilki için müzikal biçim esasen zamandışıdır (*atemporale*): Nitekim, "zamanı müzikal olarak örgütlemek onu aşmak demektir."[85]

Senkronik bir birlik içinde donup kalmış zaman şeklindeki müzik kavramsallaştırması, yapı şeklindeki tüm müzikal biçim kavramsallaştırmalarında ortaktır. Antropolog Lévi-Strauss, örneğin, aynı terimlerle bahseder müzikten: Müzik, der, zamana yalnızca "onu yalanlamak için ihtiyaç duyar [...] Müzikal eserin dinlenmesi, bu ikincisine içkin örgütlenmenin zorlamasıyla, geçen zamanı hareketsiz kılmıştır; tıpkı rüzgârda asılı kalan bir giysi gibi onu almış ve dondurmuştur. Böylece, müzik dinleyen bizler, müziği dinlerken bir tür ölümsüzlüğe adım atmış oluruz."[86] Bu estetik pozisyon, kaçınılmaz olarak, müzikal dilin yapıbozuma uğratılmasını, kurulu biçimlerden özgürleşmeyi, yaşanmış zamanla müzikal zaman arasında ilerici bir örtüşmeyi hedeflemiş olan, yakın zamanlı avangardlar karşısında çok kez kuşku duyan ya da onlara açıktan düşmanlık besleyen bir tavra varır; hem de Schloezer'in hem de Lévi-Strauss'un bu avangard eğilimler karşısında konum alması tesadüf değildir. Avangard müzik, de Schloezer'e göre, "açıkça bir dil değildir, oluş ediminin içinde iletilmez, hiçbir anlam ifade etmez. Varlığı, onu var eden edim içinde tükenir. Bir sihir eylemi gibi sunulur."[87]

83) A.g.y., s. 30.
84) A.g.y.
85) A.g.y., s. 31.
86) C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964; İtalyanca'da: A Bonomi (çev.), *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 1966, s. 32-33.
87) B. De Schloezer ve M. Scriabine, *Problèmes de la musique moderne*, Paris, Minuit, 1959, s. 179.

Bu doğrultuda, Anglosakson kültürü içinde ortaya çıkmış çok sayıda araştırma gelişti. Ernst Cassirer'in öğrencisi Suzanne Langer ve (kısmen Dewey'in estetik ilkelerinden esinlenen) Leonard Meyer, araştırmalarını müzikal dilin iletişimsel yapılarını daha derinden inceleyecek şekilde yönlendirirler. Langer'e göre, müzik, yani bütünüyle soyut ve temsil gücünden yoksun bir karaktere sahip olan sanatsal anlatım, duyguların dışavurumunun simgesel bir biçimidir. Müzikal anlatımın simgesi *sui generis* bir simgedir, yani tükenmeyen bir simgedir. Başka bir deyişle, müzikal anlatımın simgesi *gökkuşağı renklerinde*yken, yani anlamı örtük, fakat hiçbir zaman tam olarak sabit değilken; söylemsel dilin simgesi tasarlanmış nesne karşısında bütünüyle tükenir, yani tamamıyla şeffaftır. Müzikal simgeden kendisi olduğu için keyif alırız: "Onun yaşamı, hiçbir zaman için onaylanmayan bir eklemlenmedir; karakteristik özelliği ifade değil, anlamlılıktır."[88] Öyleyse, anlam yüklü müzikal parçaları izole etmek mümkün değildir; farklı araştırmacıların bu yönde gösterdiği gayretler, Langer'in bakış açısından anlamdan yoksun gözükürler. A. Schweitzer, A. Pirro ve J. Chailley'nin, daha yakın zamanlı olarak da Amerikalı müzikolog D. Cooke'un duygulara dair bir tür müzikal söz dağarı oluşturma çabaları (birincilerin özellikle Bach müziği için, sonuncusu ise genel olarak tüm Batı müziği için), sonuçları itibarıyla çok yoksul görünür: Bunlar, daha çok, belli yazarlar için kısmi olarak geçerli belli birlikleri ya da belli bir çağda daha geniş kabul görmüş uzlaşmaları gösterebilirler, ama "müzikal dışavurumun yasalarını"[89] gösteremezler. Nitekim, Langer için müzik, duygunun kendisi ya da onun kopyası değil, müzikal yasalar uyarınca sunumudur. Sanat ve özelde müzik, "organik bir sürecin mantığı"[90] uyarınca örgütlenmiş, o yüzden analiz edilemeyen, parçalara ayrılamayan ve de tercüme edilemeyen bir "kökensel simge"dir.

Müzikal dilin göndergesel (*referenziale*) bir işlevi olmadığı ilkesini sabit kılan müzikolog Leonard Meyer'in araştırmaları, Langer'in felsefî temellerinden çok uzaklaşmadan müzikal üretimin psikolojik yapısına yönelmiş

88) A.g.y., s. 30.
89) A.g.y.
90) A.g.y., s. 31.

büyük bir dikkati açığa çıkarırlar. Müziğin anlamı kendi içindedir ve esas olarak "bir bekleyişin ürünü"dür. "Müzikal bir olay, dahil olduğumuz başka bir müzikal olayla gerilimli bir ilişki içinde olduğundan *anlam* sahibidir."[91] Anlam, gerginlikle çözüm arasındaki ilişki açık ve bilinçli bir hal aldığı ölçüde ortaya çıkar; gene de, tüm bunlar görelidir ve belirli bir dönem ve toplumsal grup için geçerlidir: "İletişim, müzikal estetik içinde tarz denilen söylemin evrenine bağlıdır, onu varsayar ve ondan doğar."[92] Eğer gerginlik ve çözüm ilişkileri açık hale gelmezlerse, belirli bir tarz ve belirli bir toplumda anlamlı olan şey, başka bir insan grubunda bütünüyle anlamlı olmayabilir. Ancak müzikal mesajın anlamının algılanması, pasif bir *temaşa* değil, *psykhe*mize tümüyle hükmeden aktif bir süreçtir – durma noktasına gelmiş, geçici, muğlak, çözümsüz bir duruma çözüm arayışında, bilinçli bir süreç. O yüzden, müzikal eserin biçimsel yapısı, Meyer için, insan psykhesinin işleyişinin gereklerini tatmine yönelir. Bu nedenle, Gregoryen, *dodekafoni* veya post-Webernci müzik gibi diğer ses dünyalarına uygulanması çok daha sorunlu görünse de, Meyer'in göstermiş olduğu biçimsel yapı modelinin bir tonal çekim noktası etrafında inşa edilmiş gerilimler sistemi şeklinde tasavvur edilen tonal müziğe mükemmel biçimde adapte olacağına şüphe yoktur.

Müzikal eserin yapısını ve özgün dilbilimsel karakterini derinleştirmeye yönelmiş, etno-müzikoloji alanındaki yeni çalışmalarla da ilişki içindeki bu yönelim, canlılığını korumuş ve hatta bu son yıllarda hem müzikal estetik hem de eleştiri alanında en verimli akımlar arasında gösterilmiştir.

Dilbilimsel Devrim Karşısında Müzikal Düşünce

Bu yüzyılın müzikal dilinde meydana gelmiş devrimin, son birkaç on yıldaki teorik ve estetik çalışmaları ne ölçüde etkilemiş ve belirlemiş olduğu sorusu sorulabilir. Yüzyılın ilk yarısında *dodekafoni*nin keşfinin, bin altı yüzlerde tonal armoninin ortaya çıkışıyla kıyaslanabilir önemde bir yeniliği temsil edip etmediğini söylemek bugün için güçtür. Müzik tarihinin bin sekiz

91) C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964; İtalyanca'da: A. Bonomi (çev.), *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore, 1966, s. 32-33.
92) S, Langer, *Philosophy in a New Key*, New York, Mentor Books, s. 240.

yüzlerin ortasından bugüne kadar bir kriz, dönüşüm, yenilenme döneminden geçtiği bellidir. Bu dönemin sonlandığı söylenemez; bugün dahi filozoflar, eleştirmenler, müzikologlar ve müzisyenler, kendilerini, sayısız çaba ve deneyin yolunu açacak yeni bir müzik kavramsallaştırması içinde kuramsal bir sistematikleştirmeyi bekleyen, sorgulamalarla, karanlık noktalarla, belirsizliklerle dolu hızlı bir dönüşüm geçiren gerçekliğin karşısında buldular. Eğer tonal armoni, kuramcıları (müzikal dilin, onun doğallığının, yeni söz dağarcığının ve onun duygular dünyasıyla ilişkisinin akılcılaştırılması gibi) yepyeni sorunlarla karşı karşıya bıraktıysa, tonal dünyanın krizi, *dodekafoni* ve (rastlantısal, geleneksel anlamda mantıklı-müzikal bir yapıdan yoksun, yeni kurallara ve uzlaşımlara bağlı) post-Webernci müzik de, tüm aciliyetiyle dil sorununu ortaya çıkardı. Bazı kuramcı ve filozoflar müziğin canlı dünyasında olanları dışarıda bırakarak çalışmalarını devam ettirdiyseler de, pek çok başkası yeni bir biçimde harekete geçmekten başka çareleri olmadığını fark etmişti. İlk olarak *atonalite*, ardından *dodekafoni*, yalnızca çok sayıdaki müzikoloğu değil, müzisyenleri ve hatta edebiyatçıları (örneği Thomas Mann'ı) müziğin tarihsel ve kuramsal önemi üzerine düşünmeye itti.

Schönberg, belki de, kendi eseriyle başlatmış olduğu devrimin anlamını sayısız kuramsal yazısında ayrıştırmaya çalışan ilk müzisyen oldu. Ama onun çok sayıdaki eleştirmeni de *dodekafoni*nin karşısında konum aldılar: Hindemith, Stravinsky, Ansermet ve diğerleri, müzikal dilin doğal ya da öyle olduğu varsayılan temelleri dışarıda bırakamayacağı kabulüyle *doğa* üzerine temellendirilmeyen bir sistemin absürdlüğünü göstererek açıkça muhafazakâr bir tavır aldılar. Leibowitz, Eimert, Webern ve pek çok başkası ise, her biri farklı temeller üzerinde müzisyene yaratıcı bir boyut katan yeni sistemin geçerliliğini savundular. Şüphesiz *dodekafoni* devriminin ve genel olarak çağdaş müziğin en önemli ve ilginç yorumu Alman filozof ve müzikolog Theodor Wiesengrund Adorno tarafından yapıldı. Marksizm, Psikanaliz, Frankfurt Okulu sosyolojisi gibi farklı eleştirel metodolojileri orijinal biçimde bir araya getiren kapsamlı çalışmasında yakın tarihin, en azından yakın müzik tarihinin tüm sorunlarını eleştirel biçimde yeniden düşünmüştür Adorno. Müzik-toplum ilişkisi ve daha özelinde müzikal yapılarla toplum yapıları arasındaki ilişki onun dikkatinin merkezindedir; ama Adorno Pozitivist geleneğe, özellikle de sanatsal değer-

leri belirli bir toplumun projeksiyonu olarak tasavvur etme eğilimindeki Fransız geleneğine eklemlenmez. Adorno'ya göre sanatla toplumsal gerçeklik arasında diyalektik ve problematik bir ilişki vardır: Müzik "barışı ve düzeni garanti altına almak, onlara uymak zorunda değildir", "ama yüzeyin altına sürülmüş olanı açığa çıkmaya zorlamak, yani yüzeyin, görünür olanın baskısına direnmek mecburiyetindedir."[93] Böylece, müzik, kendi toplumu karşısında uyarıcı bir işlev üstlenebilir, insanî ilişkilerin krizini ve yanlışlığını ortaya koyabilir, kurulu düzeni ayaklar altında çiğneyebilir. Müzikal estetiğin, müziğin dışavurumcu olup olmadığı veya müziğin değerinin eşsiz biçimde mimari ve biçimsel olup olmadığı şeklindeki eski ve geleneksel sorusu, Adorno'nun düşüncesinde diyalektik bir çözüme ulaşamaz: Müzik, toplumda üstlendiği işleve göre dışavurum ya da biçim olabilir. Bu profil altında Stravinsky ve Schönberg figürleri açıklayıcıdırlar: Birincisinin konstrüktivizmi ve Neo-klasisizmi mevcut durumun eleştirel olmayan bir biçimde kabulünü, insanî ilişkilerin dondurulmasını, sahici olmamaya giden yolu, modern dünya insanının trajik yabancılaşmasının pasif aynasını temsil eder. Schönberg'in müziği ise, aksine, ifadeye giden yolu temsil eder. *Dodekafonik* yapıda dünyanın artık kabul etmediği özgürlük yadsınarak, besteci, önceden sabitlenmiş katı sınırlar içine zorlanır. Fakat tonalliğe, geleneksel dile karşı isyanda, öznellik ve müzik, standartlaştırılmış kitle ürünleri arasına düşmekten kurtulurlar.

Adorno'nun Stravinsky ve Schönberg[94] üzerine ünlü makalesini yazdıktan birkaç sene sonra modern müziği, yani İkinci Dünya Savaşı sonrası post-Webernci avangardı nasıl yaşlılıkla itham edebilmiş olduğu, onun kendi yıkımının virüslerini kaçınılmaz olarak içinde taşıyan, yegâne sahici avangard biçim şeklindeki *dodekafoni* yorumundan anlaşılabilir. Eski avangardın saldırganlığı, nazik biçimde, "teknokratik zihniyet" içinde dönüşmüştür. "Eğer sanat kaygının ortadan kalkmasını bilinçsizce kabul eder ve karşıt olmak için artık çok zayıf bir hal aldığından yalnızca bir oyuna indirgenirse, yegâne varoluş hakkını kaybederek hakikatle bağlarını koparır."[95]

93) A.g.y., s. 232.
94) A.g.y., s. 126.
95) L. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956, s. 35.

Adorno'nun çaldığı bu alarm çanları tek değildi; bu son yıllarda, daha genç besteci kuşaklarının müziğini ölü ve aşılmış ilan etmeye hazır çok sayıda ses yükseldi, her ne kadar *dodekafoni*nin aşıldığını ilan eden bu seslerin çoğu Adorno'nun düşüncesine yabancı gerekçeler üzerine temellense de. Pierre Boulez, ünlü makalesi "Schönberg est mort"u yazdığında, tam olarak, ellili yılların ardından müzik için açılan yeni dönemi ve her şeyden çok estetik, felsefi ve dilbilimsel bakış açısından bütünüyle yeni sorunları, sadece eleştirmenlerin değil, büyük ölçüde avangard müzisyenlerin de bilinçlerinde gayet canlı olan sorunları kastediyordu. Ayrıca, avangard müziğin, müzikal bir düzenin akıl yürütmelerinden çok, büyük ölçüde eleştirel ve felsefi bir itkiden doğduğunu ve de çoğu müzisyenin yalnızca müzik eseri değil, aynı zamanda felsefi, estetik ve teorik karakterli sayısız makale yazmış olduğunu söylemek gerekir. Hiç şüphe yok ki, Cage, Stockhausen, Boulez, Berio, yazılarıyla, yalnızca onların müzikal eserlerini anlamak ve içlerine nüfuz etmek için değil, aynı zamanda bugünün müzikal düşüncesinin ve kültürünün temelleri olan estetik ve felsefi motivasyonları kavramak için de önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Avangardlar ve Çağdaş Müzikal Estetik

Avangard, daha önce de söylendiği gibi, kendi işleyişi üzerine düşünmek için büyük bir enerji sarf etti; bu biraz da yirminci yüzyılda müzik alanında yaşanan dilbilimsel devrimler sadece eleştirmen ve filozoflara değil, bu devrimlerin öncülerine de zengin bir düşünce alanı sağlayacak kadar geniş ve derin bir hal almış olduğu içindir. *Atonalite*den *dodekafoni*ye, entegral seriyallikten rastlantısal (*aleatoria*) müziğe, somut müzikten diğer kültürlerden alınmış müzikal ideolojilere filozofun kayıtsız kalamadığı her şey. Müziğin anlamsallığı, dilin doğallığı, şiirsel veya sözel dille ilişki gibi eski temalar müzikal estetiğin ufkundan kaybolmazlar; fakat bunlar müzik dünyasında gerçekleşmiş devasa radikal dönüşümlerin ışığında tümüyle yeni terimlerle tekrardan düşünülmek zorunda kalmışlardır.

Müzikal estetikte, diğer felsefi düşünce alanlarında olanlara paralel biçimde, kuramsal ilginin fragmanlaşmasına yardımcı olunmuştur – sadece büyük ve her şeyi kapsayan felsefi sistemler karşısında zamanımıza duyulan

belli şüphe için değil, yaklaşmak için özel yetenekler gerektiren tüm bir yeni sorunlar dizisinin aciliyeti için de. Belki de, bu bakış açısından, Adorno'nun düşüncesi, müzik üzerine son tutarlı ve kapsamlı felsefi bakış çabası olarak görülebilir. O yüzden, sadece sanatın değil, müzikal estetiğin ölümünden de bahsedilebilir; fakat daha az mahşerî terimlerle düşünürsek, son on yıllarda, teorik, felsefi ve estetik düzeyde müziğin sorunlarını düşünme biçiminde yaşanmış derin değişimden bahsetmek belki de daha gerçekçi olur. Müzikal estetiğin pek çok klasik sorunu, örneğin biçimin savunucularıyla ifadenin savunucuları arasındaki tartışma gibi, bugün başka terimlerle, yeni bir dille yeniden düşünülmüştür, hatta polemikler bile başka terimlerle yürütülür olmuştur.

Yüzyıl başında sözel dili yönlendiren mekanizmaları inceleyen bir disiplin olarak doğmuş olan dilbilim, yakın zamanlarda, müzik de dahil tüm gösteren sistemlerini inceleyen bir disipline genişletilmiştir; bu dalga sırasında, esas gelişim momentini yetmişlerde yakalamış bir disiplin, müzik semiyolojisi de doğdu. Bu araştırmaların ışığında, dikkatler, sözel dilde olduğu gibi, gösteren üzerinde, onun içsel yapıları ve işleyişini yönlendiren mekanizmalar üzerinde yoğunlaştı. "Gösterilen" sorunu bir kenara bırakılmadı, ama daha çok kökenini Hanslick'ten alan soyut sorunun dışında bir bakış açısıyla değerlendirildi: Müzik gösterme gücüne sahip midir? Bugün müziğin çok sayıda işlevi olduğunu hesaba katıyoruz, bu da bizi gösterilen sorununa getiriyor: Bu işlevler sanatsal olabilir ya da olmayabilir; aralarında ilk sırayı sözel dilin aldığı diğer dillerin eşlikçisi ya da entegrasyonu olabilir: Sosyo-dilbilimsel, sosyo-psikolojik, didaktik, eğitimsel işlevler vs. Bu şekilde, müzik semiyolojisi çalışmaları, müzik psikolojisi, müzik sosyolojisi, müzik terapisi, ses algısının bilimsel düzeyde incelenmesi gibi yarı yarıya ortaya çıkmış, fakat ümit vaat eden diğer çalışma alanlarıyla iç içe geçmiştir.

Müzik Semiyolojisi

Daha yakın zamanlı müzik semiyolojisi çalışmalarının bu genç disiplinin temellerinin düzenlenmesine hizmet etmiş kimi kilit noktalarını incelemek bu noktada faydalı olabilir. Hali hazırda bahsettiğimiz Levi-Strauss'un

kısa, fakat temel önemdeki çalışmasında, belki de ilk kez, dilbiliminin araçlarından müziğe uygulanmak üzere faydalanılmıştır; çoğu Fransızca olan çok sayıda çalışma, ortaya çıkan sonuçları genişletmek, derinleştirmek, kimi zaman da sorgulamak için bu yoldan devam etmişlerdir. Bu profilden, Nicolas Ruwet'nin çalışması, yalnızca keskinliğinden dolayı değil, ardından gelen yıllarda atlanmaması gereken bir referans noktası olduğu için de oldukça önemlidir.[96] Saussure'ün ve de Jacobson'un daha yakın zamanlı çalışmaları temel referans noktalarını oluştururlar; sözel dilin analizlerinin yapı ve işleyiş biçimleri bakımından farklı bir dil olan müziğe transferinin tamamlanması güç addedilirdi; müziğin bir dil olarak değerlendirilebileceği kabul edildikten sonra, müziğin hep böyle pasif olmadığı, belli tarihsel, toplumsal ve stilistik durumlarda bir dil olduğu, bazılarında da olmadığı kabul edildi. Ruwet için "müzik bir dildir. Yani diğerleri gibi, insanların gösterilenleri ve değerleri değiş tokuş etmelerine araç olan iletişim sistemlerinden biridir. Etkin olabilmek için bir iletişim sisteminin işleyişini mümkün kılan kurallara uymak mecburiyetindedir."[97]

Tam burada müzik göstergebilimcilerinin işi başlar, yani metaforik anlamda onu bir dil olarak tanımlamaya imkân veren yapıyla donatılmış müziğin *sui generis* bir dil olarak işlerliğini mümkün kılan kuralları ayrıştırmak. Bu, belki de, göstergebilimcilerin post-Webernci avangard karşısında şüphe duymalarının nedenlerinden biridir. Lévi-Strauss, *dodekafoni*ni ve genel olarak seriyal müziğin, onu bir dil olarak adlandırabilmemiz için gereken asgari şartları yerine getirmediğine inanıyordu. Ruwet de, aşağıda bahsi geçen derlemesini manidar bir biçimde *Contraddizioni del linguaggio seriale* [Seriyal Dilin Çelişkileri] başlıklı bir bölümle açar ve bölümü Webern'in ve ardından gelenlerin müziğinin "farklılaşmış bir ilişkiler sistemi" inşa edemeyeceğine dair bir dizi kuşkuyu ifade ederek ve "Webern'in özlülüğünü, ekonomikliğini açıklayan şeyin bir çilecilik kaygısından ziyade, düzensiz ve iğreti bir sistemi tahakküm altına alma iradesi olduğunu" kabul ederek bitirir.[98]

96) N. Ruwet, *Langage, Musique et Poésie*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
97) A.g.y., s. 8.
98) A.g.y., s. 23.

Eğer Ruwet gibi bazı yazarlar vurguyu iletişimden ziyade yapının ya da, başka türlü ifade etmek gerekirse, iletişimi mümkün kılan *prius* mantık olarak yapının üzerine yapıyorsa, diğer yazarlar, örneğin Gino Stefani, esas olarak müzikal dilin iletişim anının altını çizmeyi tercih eder. "Kalkış noktamız –der Stefani– müziğin gerçeklikten, daha kesin olarak verili bir toplumun kültüründen bahsediyor oluşudur. Dil, jestler, törenler, giyinme biçimleri gibi [...], tüm kültür biçimleri gibi, müzik de –bizim durumumuzda klasik ve hafif, geleneksel ve çağdaş Batı müziği– bizi bir sistem aracılığıyla çevre kültürlere geri götürür". Yazar, bir müzik semiyolojisinin görevlerini kesinleştirerek şu sonuca varır: "Biz hepimiz 'konuşuruz', yani bu uzlaşıları, bu kültürel kodları icra eder ve anlarız: Tıpkı dilde olduğu gibi hiçbirini hesaba katmaksızın. Bu kodları tanımak, müzikteki temel iletişim mekanizmaları üzerine parmak basmak, müziği niçin ve nasıl "anladığımızı" –toplumsal-dilbilimsel bakış açısından– açıklamak anlamına gelir. Müzikal göstergebilim, bizim kastettiğimiz gibi, tam olarak bununla meşgul olur". Bu iş, Stefani'ye göre, farklı düzeylerde gerçekleştirilebilir, zorunlu olarak uzmanlık gerektirmez. "Belli gösterilenleri müziğin belli yanlarına" bağlamaya yönelik her bilinçli çaba, göstergebilimsel bir iştir.

Bu nedenle, her göstergebilimsel analiz yapısal bir analizdir; her yapısal analiz göstergebilimsel bir açıklama olmasa da: Nitekim, eğer göstergebilim bir gösterilenler bilimiyse, hiçbir göstergebilimsel araştırmanın ikili bir araştırma düzeyini hesaba katmaması mümkün değildir. Bir taraftan gösterene (yani müzikal parçanın analitik yapısına, onun içsel kurallarına, onun yapılaşmasına) dair çalışmalara, diğer taraftan kültür dünyası içindeki gösterilene tekabül eden analizlerin içine eklemlenmelidir. "Göstergebilimin temel hipotezi, ifade düzlemindeki her segmantasyonun aynı zamanda içerik düzeyinde bir segmantasyon olduğudur; bunun tersi de geçerlidir. İki anlama gelir bu. Birincisi: Anlambilim ya da gösterenlerin incelenmesi, gösterenlerin örgütlenmesinde mütekabil bir kriter olmaksızın, göstergebilimsel bir çalışma değildir hâlâ; müzikal eleştiri metinsel analizi de içermek zorundadır. İkincisi: Gösterileni hesaba katmayan bir müzikal teorinin ya da analizin hayalini kurmak pek olası görünmemektedir."[99]

99) Stefani, Gino, *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976.

Stefani tarafından açıklığa kavuşturulan bu sabit noktalar beraberlerinde son yıllarda göstergebilimciler tarafından sıkça tartışılan bir dizi sorunu getirmiştir: Doğru bir müzikal analizin sınırları ve karakteri nedir? Eğer metnin tabi olmak zorunda olduğu analiz, dolayısıyla da dilbilimsel segmantasyon gösterilenler düzeyinde paralel bir segmantasyona tekabül ediyorsa, "nötr" denebilecek bir analiz düzeyi olacak mıdır? Gösterilenler düzleminde geri dönüş safî duyusal tipte mi olacaktır veyahut bilişsel tipte bir geri dönüş de hayal edilebilir mi? Müzikal dilin bu tipte bir eleştirel analizine içkin bu ve diğer sorular, müzik göstergebilimcileri tarafından genişçe tartışılmıştır; sözde "nötr" bir analiz düzeyi üstüne tartışma yetmişli yıllarda özellikle canlı bir hal almıştı, çünkü böylesi bir düzeyin etkin biçimde var olduğu hipotezi müzik semiyolojisinde merkezi bir yere sahipti. Önce Ruwet, ardından özellikle J.J. Nattiez ve Stefani nötr analiz düzeyinde ısrar etmişlerdi. Genel olarak her müzikal analiz, "gösterilenlerin" bir biçimde temsil edilebildiği bir birliğe ulaşmaya çalışarak, müzikal *'continuum'*u alt kesitlere ayırır. Hangi gösterilen tipinin bu birliğe atfedildiği, safî biçimsel bir tipte mi yoksa duygusal ve içeriksel bir tipte mi olduğu bir önem arz etmez. Göstergebilimciler için sorun, daha ziyade, olası gösterilenin bakış açısından nötr olabilecek bir analiz düzeyini hipotezleştirme sorunudur. Peki öyleyse "nötr" bir analiz tipi, yani içinde bir müzikal parçanın segmantasyonunun gösterileni gerçekten devre dışı bırakabildiği ve –müziğin belirli bir tarihsel ve toplumsal bağlamda, tarihsel ve kültürel olarak içinde canlandığı– dille uzlaşmayan "doğal" birliklere ulaşabildiği bir analiz tipi mevcut mudur?

Göstergebilimcilerin ışığa kavuşturduğu bu karmaşık soruna burada çözümler üretmek mümkün olmayabilir, ama müzikal semiyolojinin tüm sorunları gibi bu soruna da verilecek cevapların farklı felsefi ve metodolojik bağlamlarda bir geçerliliği vardır. Son kertede, bir müzikal parçanın göstergebilimsel analizi, –müziği, müzikal yapıyı, müzikal biçimleri, bir dönemin dilini sezgisel yolla duygulara, kültürel durumlara, toplumsal kompartımanlara vs. bağlamaya çalışan– geleneksel türden bir müzikal eleştiriden, en azından ilke düzeyinde, çok da ayrışmayabilir; fark, daha çok, yürütülen operasyonların farklı bilinçlilik düzeyinde, işin metodolojik bilincinde ve son kertede eleştiri ve onu mümkün ve faydalı kılan kavramsal varsayımlar üzerine olan daha özenli düşüncede oluşur. Başka bir deyişle,

geleneksel bir eleştiriyle bir müzik semiyolojisi örneği arasındaki fark, sezgisel bir analizle bilinçli bir analiz arasında olabilecek farkla aynıdır. Müzik semiyolojisinin, eleştirmen ve müzikoloğun dikkatini dilin işleyiş mekanizmalarına ve onun kavranmasına çevirerek kayda değer yararlar sağladığına şüphe yoktur.

Vurgunun dışavuran ve bireysel bir olgu olarak dile değil de, toplumsal ve kültürel bir olgu olarak dile yapılması, müzikal olgunun daha iletişimsel anlarının, yani tüketilen müziğin ya da özel olarak sanatsal üretime yönlendirilmemiş müziğin analizinde müzik semiyolojisinin olumlu sonuçlar almasını mümkün kılmıştır. Böylece, daha önce de söylendiği gibi, bir müzikal dilin varoluşunu sorunsallaştırmış olan yakın tarihli avangardların alanından ziyade, tonal müzik gibi geleneksel dilbilimsel temelde gelişmiş müziklerin analizinde daha büyük bir başarı elde edildi. Göstergebilimcilere göre bilimsel tutarlılık iddiası olmaksızın her şeyden çok sezgiye güvenen sözde geleneksel eleştiri, Göstergebilimden ve Göstergebilimin ona sunmuş olduğu araçlardan nadiren sistematik olarak yararlanmıştır.

Belki jargonun aşırılığı, belki de yorucu yolculukların ardından elde edilen sonuçlardaki katı Göstergebilimsel doktrinin terk edilmesi bu yıllarda mümkün olmuştur. Nitekim, eğer gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin incelenmesi müzik semiyolojisinin temel önermesi olarak kabul edilirse, kendileri tam olarak yeni olmayan, ama onlarla yüzleşme biçimleri yeni olabilecek çok sayıda çalışma alanı ortaya çıkar. Müzikal dil, daha çok gösterenin, yani müzikal dilin gramatik-sözdizimsel yapısının bakış açısından mı görülüyor, yoksa gösterilenin ve farklı araştırma içerimlerinin ve yönelimlerinin bakış açısından mı: Birinci tip yaklaşıma, daha analitik-dilbilimsel çalışmalar alanındaki pozitif sonuçlarıyla Montreal Okulu'nun araştırmacıları (Nattiez, Hirbour Paquette) meyleder. İkinci tip yaklaşım içinde ise Fransızlardan çok İtalyan araştırmacılar bulunur. Gino Stefani çalışmalarında sosyo-pedagojik seviyedeki içerimleri vurgulamışken, Michel Imberty[100] gibi Fransız araştırmacılar daha çok müziği anlamlan-

100) Michel Imberty, Psychologie de la musique, doktora tezi, Paris, 1978. Ayrıca aynı yazardan: Entendre la musique, Paris, Dunod, 1979 ve Les écritures du temps, Paris, Dunod, 1981; İtalyanca'da: Suoni emozioni significati. Per una semantica psicologica della musica, L. Callegari ve J. Tafuri (der.), Bologna, Clueb, 1986.

dırma sürecinin psikolojik ve psikanalitik içerimlerini incelemişlerdir. Diğerleri de şiirsel dille ilişkide bulunan müziğin anlamlandırma mekanizmasını derinlemesine çalışmışlardır; bunlar arasında yukarıda bahsi geçen Ruwet'nin ve diğerlerinin çalışmalarını anımsamakta fayda vardır. Bu nedenle, bu çalışmaların çoğu, sonuçları itibarıyla, diğer okulların –müzik sosyologları, anlambilimsel süreçleri çalışan araştırmacılar, müzikal algılamanın psikolojisi üzerine araştırmalar yapan Meyer, Cooke, Langer, de Schlözer ya da Francès gibi– araştırmacılarının çalışmalarıyla iç içe geçerler. O nedenle, müzik semiyolojisi başka disiplinlere katkıda bulunur; hatta diğer çalışma yönelimlerine, müziğin dilbilimsel yönlerine, iletişim mekanizmalarına daha büyük dikkat yöneltmeleri için uyaran görevi görmüştür.

Müzikal Analiz

Bu son on yılların yegâne canlı müzikal estetik akımı Göstergebilim değildi. Çok da uzak olmayan bir süre öncesine kadar, avangard, hiç şüphe yok ki, daha tutkulu ve uyarıcı müzik teorisi sorunlarının etrafında yoğunlaştığı çekirdeklerden birini temsil ediyordu. Başlangıç noktasını avangard müziğin çok sayıdaki cephesinden almış olan tüm bu tartışmaların, müzikal estetik adı altına mı, yoksa daha tutkusuz bir terimle müzikal deneyim üzerine üretilmiş düşünceler arasına mı gireceğini belirlemek güçtür. Fakat düşünürleri çekmek için dil kavramının kendisini yadsımış olan yalnızca dilbilimsel devrim değildir; elliler sonrası avangardlarıyla bağlantılı pek çok başka fenomen, tümüyle yeni sayısız sorunu beraberinde getirmiştir. Tehlike, örneğin, müzikal yaratıcılık kavramının kendisini yeniden düşünerek, müzikteki yorum fenomeninin kapasitesi üzerine yeni sorgulamaların gelişimini hızlandırmıştır. Elektronik müzik de, sesin, tonun ve müzikal sistemlerin doğası üzerine düşünmemizi sağlamıştır. Müzikal estetiğe çok yakın diğer çalışma alanları da bu son on yılların yaratıcı müzikal deneyimlerinin kimi cepheleri üzerine düşüncelerden doğmuşlardır ya da bu düşüncelerde potansiyelleşmişlerdir. Müzikal kültür, müzikal üretimin yeni boyutları, dinlemenin genişlemesi gibi büyük toplumsal fenomenlerinin ortaya çıkardığı yeni ses algısı modelleri, müzikal eğitimin okul düzeyinde yaygınlaşması, çok daha sofistike araçların yayılması; tüm

bunlar, yeni düşünce akımlarının, düşünüş modellerinin sorgulamaları olmaksızın gerçekleşemezdi. Avangard deneyimi bu son on yıllarda belirleyici olduğu gibi, müzikolojideki diğer çalışma alanları da önemli bir rol oynadılar. Tarihsel çalışmaların ufkunun diğer uygarlıklara ve bizimkinden uzak dönemlere genişlemesi, araştırma araçlarının keskinleşmesi, yeni tarihsel çalışma metodolojilerinin ortaya çıkması, on dokuzuncu yüzyıl sonlarından itibaren, müzikal analiz kuramlarının ortaya çıkarılmasında güçlü itkiler yarattı. Belli yönleriyle estetikten uzak görünebilen, ama kimi yönleriyle de estetik ve hepsinden çok felsefî içerimlerle yüklü olan bir alan.

Müzikal analiz, bir müzikal parçayı *analiz etmeye* yönelik herhangi bir metodolojiden yoksun, oldukça geniş bir kavramdır. Hoffmann'ın Beethoven'in üçlemeleri üzerine analizleri, Schumann'ın Berlioz'un *Sinfonia fantastica*'sı [Fantastik Senfoni] üzerine analizleri, geniş anlamıyla müzikal analize dahil edilebilir. Gene de, doğru araştırma araçlarından ve yöntemlerinden oluşan bilinçli bir disiplin olarak müzikal analiz, sadece Riemann'la beraber Pozitivist dönemde bulunur. Fakat doğru ve özgün bir analitik disiplin, daha sonraları, Avusturyalı kuramcı Heinrich Schenker'in çalışmalarıyla doğdu. Schenker, *Nuove teorie e fantasie musicali* (1906-35) [Yeni Müzikal Kuramlar ve Fanteziler] isimli devasa çalışmasında, bugün her türden analitik yaklaşım için, özellikle de Anglosakson kültür alanında hakim olan çalışmalar için en azından bir tartışma temeli olan analitik müzik kuramını gösterir; son birkaç yıllık süre zarfında ise, analitik metodolojilere olan ilgi Göstergebilimsel çalışmaları da içine alacak şekilde genişleyerek Avrupa'da da yaygınlık kazanmıştır.

Schenkerci analizin felsefî referans noktası, şüphesiz, Husserl'in Fenomenolojisiydi. Nitekim, onun analitik kuramlarının metodolojik girizgâhları, müzikal sayfanın altında (referans daima tonal müziğedir), her zaman için, analiz edilen parçanın gerçek yapısına ulaşılmak isteniyorsa bir biçimde dönülmesi gereken bir kökensel yapının bulunduğu gerçeği üzerine oturtulur. Öyleyse, Schenker'in analizi daima bir eserin dışsal tezahürlerini koşullayan saklı yapılara, *ur-Linie*'nin, eserin özünün yakalanması için özgürleştirilen kökensel veya ezeli çizginin ayrıştırılmasına indirgenen yapılara ulaşmayı amaçlar. Bu çizgi her zaman için melodik karakter-

lidir ve müzikal eserin *derin* karakteriyle ilişkilendirilmiştir. Schenkerci teorinin teorik-felsefî ön varsayımları, Chomsky'nin "üretken gramatiği"nin ön varsayımlarına yakınlaşmıştır.

Pek çok araştırmacı tarafından işaret edilen sınırları (melodik işlevin kayırılması, sadece tonal müziğe uygulanabilir olması vs.) içerisinde, Schenker'in analitik kuramının geniş araştırma alanları açmak gibi faydaları olmuştur. Analitik karakterli çalışma ve kuramlar bu son on yıllarda büyük bir coşkuyla gelişti; bir biçimde bu düşünce akımına yeniden bağlanan, burada bütün bir dökümünü yapmanın mümkün olmadığı, birkaç işarete indirgenemeyecek olan sayısız metin vardır.

Açıkçası, her analitik kuram, kendini eserin diğerlerine göre daha geçerli olduğu düşünülen bir boyutuna ayrıcalık tanıyıp tanımama sorunu karşısında bulur. Her seçim beraberinde her analitik yaklaşımın diğerleri zararına bir cephesini kazınılmaz olarak vurguladığı dışlamaları getirir ve ütopik olarak ulaşılmak istenilen şeyin, yani eserin bütünlüğünün hiçbir zaman yakalanamaması riskini doğurur. Schenker eserin "kökensel" yapısının ayrıştırılması sonucunda en geçerli yön olarak tonal melodik yönü kayırmaya meyilliymiş gibi görünür. Çok farklı olmayan bir çizgide ABD'li müzikolog Rudolph Reti'nin çalışmaları yer alır. En kayda değer çalışmasında,[101] büyük müzisyenlerin eserlerindeki tüm tematik fikirlerin tek bir tohum (*germinale*) nedenden türediğini göstermek ister; bu nedenin sonraki dönüşümleri, içsel kompozisyona anlam vermeye yönelik bir süreci temsil eder. Bu tematik *model*in araştırması, kökensel bir melodik çizgi arayışındaki Schenker'in modeline benzer –Fenomenolojik dilden yararlanan– bir indirgeme sürecini temsil eder. Bu durumda, ayrıca, açıkça, örnek tonal müzik çalışmalarına da atıfta bulunulur. Reti'nin dediği gibi, "müzik literatürünün büyük eserlerinde bir kompozisyonun farklı hareketleri tematik bir birliğe bağlanırlar – yalnızca muğlak bir yakınlıktan değil, özdeş bir müzikal özden gelen bir birliktir bu."[102] Bir taraftan bu tematik birliğin gösterilmek zorunda olmasını içeren şey, birliğin kendisinin mükemmel bir estetik değeri temsil ettiğini de varsayar. En azından, örneğin

101) R. Reti, The Thematic Process in Music, Londra, Faber and Faber, 1961.
102) A.g.y., s. 4.

bir sonattaki iki temanın "yüzeyde zıtlaştığının, fakat özünde özdeş olduğunun"[103] dogmatik olarak onaylanmak istenmesini göstermek her zaman mümkün değildir. O halde, birlik kavramı müziğin hem analitik-teknik cephesini hem de bugün için avangard müzisyenlerce büyük oranda sorgulanmış olan estetik-felsefî cephesini kaplar.

Analitik çalışmalar, bu son yıllarda, müzikoloji çalışmalarının uzmanlık gerektiren diğer alanlarını da kullanarak ve psikoloji, psikanaliz, algı kuramından yararlanarak beklenmeyen boyutlar üstlendiler. Bu nedenle, analitik çalışmaların temelinde, her zaman için, az ya da çok vurgulanmış bir evrensellikle donatılmış açık kuramsal melodiler yaratma çabası vardır. Schenkerci analitik gelenek, müzikal eserin biçimsel cephesini öne çıkarmıştır; gene de, Hermann Kretschmar'ın *Hermenötiki* (yorumbilgisini), yani niyetin metnin anlamını keşfetmek olduğu yorumbilimini anımsatan, açık biçimde analitik geleneğin çok uzağında yer alan çalışmaları da analitik damara geri götürülebilir. Biçimsel değil, ama duygusal veya zihinsel anlam. O yüzden, on sekizinci yüzyılın eski duygular kuramı, Barok müzikal retoriğinin belirlenmiş "figürler"iyle ilişki içindeki duygusal içeriklerin bakış açısından bakıldığında, bir biçimde, bir ilk analitik müzik teorisi çabası olarak değerlendirilebilir.

103) A.g.y., s. 139.

Sonuç

Antikiteden günümüze müzikal düşünce tarihindeki bu hızlı ve elbette ki eksik *'excursus'*un sonunda karşımıza şu soru çıkabilir: Müzik üzerine, her biri farklı kaynaklardan doğmuş tüm bu spekülasyonlarda, onları tutarlı bir rotada bir araya getiren kırmızı bir çizgi var mıdır? Dahası, bir sonraki aşamada, "bugün için hâlâ felsefî geçerliliği olan ve estetik bir geleneğe eklenen bir müzik düşüncesi var mıdır?" diye sorulabilir. Sistematik felsefî düşüncenin genel krizi karşısında müzikal estetiğe de yatırım yapmak mümkün olmadığından, bu iki soruşturma arasında bir bağ vardır. Müzikal düşünce sınırları belirli bir felsefî geleneğe bağlıyken, gelişimini ayırt etmek kolayken, kaynak olarak filozofların yazıları değil de, müzisyenlerin, müzik kuramcılarının, müzik eleştirmenleri ve tarihçilerinin yazıları kullanıldığında bu tutarlılığı bulmak pek de kolay değildir. Bugün için onların düşünceleri köklerini daha çok pratik deneyimden alırlar; bu da beraberinde akustiğe, algı psikolojisine, müzikal dilin tarihsel değişimlerine içkin sorunlar üzerine akıl yürütmeyi getirir. Geçmişte farklı müzik düşüncesi deneyimlerini bir araya getiren bu kırmızı çizgi aydınlatılmaya çalışıldıysa da, bugün için bu iki kutbu teke indirmeye yönelik bir çaba pek de mümkün görünmemektedir.

Eğer "müzikal estetik" ifadesi dar anlamıyla felsefî ve sistematik düzeydeki müzik tefekkürü diye alınırsa, bugün bu kavramın son demlerini yaşadığı ya da belki de geçen on yıl içerisinde son bulduğu sonucuna varmak gerekir: Belki de Adorno son müzik filozofu, onun eseri de küresel bir müzik vizyonu formüle etmeye yönelik son çaba olarak değerlendirilebilir. Ama eğer müzikal estetik, bu kısa çalışmada yapılmaya çalışıldığı gibi, daha

geniş bir kabul uyarınca değerlendirilirse, daha az mahşerî bir biçimde ve daha basitçe, bugün için müzikal estetiğin yeni yönelimler kazanmış olduğu ve müzikal deneyim üzerine farklı araştırma alanları içinde parçalanma eğilimi gösterdiği sonucuna varmak gerekir.

Müzik tarihindeki her bir büyük dilbilimsel ve stilistik devrim, kuramcı ve müzisyenlerin dikkatlerini, yeni sanatsal deneyimlerle bir şekilde bağlantı içindeki felsefî ve estetik sorunlarla dolaylı yollardan yüzleşerek, büyük ölçüde sanatın teknik ve dilbilimsel yönlerine çekmiştir. Benzer şey, geçmişte *'ars antiqua'*dan *'ars nova'*ya, polifoniden çokseslilige geçerken olduğu gibi, bugün de *dodekafoni*nin ve de yeni dönem avangardlarıyla bağlantılı yeni radikal dilbilimsel deneyimlerin icadında olmaktadır. Bugün konu edilen şey, yayınlanmamış bir fenomen bile değildir: Müzikal estetiğin felsefî-sistematik bir disiplin olarak düşüşü ve Yeni Müziğin çok sayıdaki cephesi üzerine, müzik, yorumcu, üretim ve alımlama deneyimleri üzerine, tarihyazımsal metodolojiler üzerine, işitme ve yaratım psikolojisi üzerine, gösterilenlerin biçimlenmesini mümkün kılan dilbilimsel mekanizmalar üzerine her zaman kolayca sınıflandırılamayan çalışmaların paralel biçimde çoğullaşması, o yüzden, müzikal düşünce tarihinde çok da yeni bir fenomen değildir. Diğer taraftan, kesik kesik düşünce parçaları bazen daha birleştirici ve açık biçimde felsefî olan bakış açıları altında bir araya gelirler. Bu son on yıllarda müzikal estetikte olan şey, genel olarak sanat üzerine, özel olarak tek bir sanat dalı üzerine diğer düşünme biçimlerinde olan şeye benzerdir. Felsefî düşünceye duyduğu derin güvensizlikten dolayı kendini uzmanlık ve safî teknikçilik içinde sınırlandırma çabası bile, müzik düşüncesini belirleyici biçimde estetikten ve felsefeden yalıtmak için yeterli değildir. O yüzden, bugün için müzikal estetiği önceden biçimlendirmek mümkün değildir: esas olarak disiplinlerarası bir karaktere sahip olan müzikal estetik hiçbir zaman kendi kendine yeten bir disiplin olmadı ve hep diğer disiplinlerden beslendi. Müzikal düşüncenin bugün için teknikçilik ve daha somuta dayanan müzik araştırmaları karşısında tutulmuş görünen büyük temaları karşımıza başka giysiler altında çıkar. Müzik üzerine üretilen her düşüncenin kaçınılmaz olarak içerdiği felsefî doğası, felsefenin öldüğü fikrini kabullenmek arzusuyla ortadan kaldırılamaz. Şüphesiz, bugün için, felsefeyi, dolayısıyla da müzikal estetiği belli bir biçimde tasavvur etmek ölmüştür ya da

belki de sadece paranteze alınmıştır; ama aynı şey müziğe ya da müziğin sorunlarına dair düşünce için geçerli değildir. Bu düşüncenin ortaya çıkması, gelecekte alacağı biçimler, önerilecek çözümler, yalnızca müzik ve genel olarak sanat dünyasını değil, aynı zamanda içinde yaşadığımız uygarlığın anlamını ve yönünü ilgilendiren çok sayıdaki parametreye bağlıdır.

Kaynakça

Birinci kısma ilişkin kaynaklar, son on yıllarda ortaya çıkmış, konu edilen sorunlar açısından bizi daha çok ilgilendiren, ağırlıklı İtalyanca kaynaklar arasından seçilmiştir.

Müzik tarihinin müzikal dilinin özgüllüğü üzerine bakınız:

Dalhaus, Carl, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Arno Volk, 1980; İtalyanca'da: *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto, 1980.
Magnani, Luigi, *Le frontiere della musica*, Milano, Ricciardi, 1957.
Mila, Massimo, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi, 1950.
Parente, Alfredo, *La musica e le arti*, Bari, Laterza, 1936.
Ronga, Luigi, *L'esperienza storica della musica*, Bari, Laterza, 1961.

Müzikal dille, onun şiirle ve müziğin Göstergebilimle ilişkileriyle ilgili sorunlar için bakınız:

Baroni, Mario, *Suoni e significati*, Floransa, Guaraldi, 1987.
Collisani, Amalia, *Musica e simboli*, Palermo, Sellerio, 1988.
Fubini, Enrico, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1973.
Nattiez, Jean-Jacques, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Torino, Einaudi, 1987.
Nattiez, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgeois, 1987; İtalyanca'da: *Musicologia generale e semiologia*, Torino, EDT, 1989.
Pagnini, Marcello, *Lingua e musica*, Bologna, Il Mulino, 1974.

Ruwet, Nicolas, *Langage, musique et poésie*, Paris, Seuil, 1972; İtalyanca'da: *Lingua, musica e poesia*, Torino, Einaudi, 1983.
Stefani, Gino, *Introduzione alla semeiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976.

Müziğin ve müzisyenin toplumsal ve psikolojik geçerliliği sorunları için, halk ve aydın geleneği için, müziğin metafizik geçerliliği için bakınız:

Ansermet, Ernest, *Les fondéments de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, La Baconnière, 1961.
Attali, Jacques, *Bruits: Essai sur l'economie politique de la musique*, Paris, PUF, 1977; İtalyanca'da: *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica*, Milano, Mazzotta, 1978.
Bartók, Béla, *Valagatott zenei irasai*, Budapeşte, Magyar Korus, 1948; İtalyanca'da: *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Einaudi, 1955.
Francès, Robert, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958.
Fubini, Enrico, *La musica nella tradizione ebraica*, Torino, Einaudi, 1994.
Imberty, Michel, *Entendre la musique*, Paris, Dunod, 1981.
Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Colin, 1961. İtalyanca'da: *La musica e l'ineffabile*, Napoli, Tempi Moderni, 1985.
Kerman, Joseph, *Musicology*, Londra, Collins, 1985.
Mathieu, Vittorio, *La voce, la musica, il demonico*, Milano, Spirali, 1983.
Serravezza, Antonio, *La sociologia della musica*, Torino, EDT, 1980.
Silbermann, Alphons, *Wovon elbt die Musik? Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Regensburg, Busse, 1957.
Wiora, Walter, *Musica popolare europea e musica occidentale*, 1957.
Wiora, Walter, *Die Vier Weltalter der Musik*, Stuttgart, Kohlhammer, 1961.

Müzikal yorum sorunu için bakınız:

Brelet, Gisèle, *L'interprétation créatrice*, Paris, PUF, 1951.
Graziosi, Giorgio, *L'interpretazione musicale*, Torino, Einaudi, 1952.
Pugliatti, Salvatore, *L'interpretazione musicale*, Messina, Secolo nostro, 1940.

Yorum sorunu üzerine ayrıca *La Rassegna Musicale* (der. Luigi Pestalozza), Milano, Feltrinelli, 1966 adlı antoloji çalışmasının özellikle 1930-40 yıllarını kapsayan bölümlerine bakınız.

Sınırsız bir kaynakçanın mevcut olduğu ikinci kısım için, özellikle de Antik ve Ortaçağ dönemleri için, kendimizi kimi önemli, genel olarak yakın zamanlı ve müzikal estetik konusuna kolaylıkla dahil edilebilecek kaynakları göstermekle sınırlamayı tercih ettik.

Ferguson, Donald, *A History of Musical Thought*, New York, Crofts, 1935.
Fubini, Enrico, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976.
Fubini, Enrico, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1987.
Lang, Paul, *Music in Western Civilization*, New York, Norton, 1941.
Portnoy, Julius, *The Philosopher and Music: A Historical Outline*, New York, Humanities Press, 1954.
Strunk, Oliver, *Source Readings in Musical History from Classical Antiquity through the Romantic Era*, New York, Norton, 1950.

Antik ve Ortaçağ müzikal düşünce kaynakları için bakınız:

Coussemaker, Charles-Edmond-Henri, *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a gebertina alteram*, 4 cilt, Paris, 1864-1876.
Diels, Hermann, *Die Fragmente der Vorsokraiter*, 3 cilt, 1784.
Gerbert, Martin, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 cilt, 1784.
Pseudo-Plutarco, *De Musica*; mükemmel Fransızca çevirisi ve yorumu için bkz.: *Plutarque de la musique: texte, traduction, commentaire*, Olten-Lozan, Graf, 1954.
Ruelle, Charles-Emile, *Collection des auters grecs rélatifs à la musique*, Paris, 1895.

Barok dönem için bakınız:

Malipiero, Gianfrancesco, *I profeti di Babilonia*, Milano, Bottega di poesia, 1924.
Solerti, Angelo, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca, 1903.

Her bir tarihsel dönem üzerine yazılmış sayısız kaynak vardır. Burada en önemli ve ulaşılabilir başlıkları seçmekle yetineceğiz.

Antikite üzerine:

Del Grande, Carlo, *L'espressione musicale dei poeti greci*, Napoli, Ricciardi, 1932.
Gevaert, François Auguste, *Historie et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand, 1871-1881.
Gevaert, François Auguste, *Les problèmes musicaux d'Aristote*, Gand, 1903.
Laloy, Louis, *Aristxène de Tarante et la musique de l'antiquité*, Paris, Lecène, 1904.
Lippman, Edward A., *Musical Thought in Ancient Greece*, New York, Columbia University Press, 1964.
Moutsopoulos, Evanghelos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, PUF, 1959.
Sachs, Curt, *The Rise of Music in the Ancient World: East and West*, New York, Norton, 1943; İtalyanca'da: *La musica nel mondo antico*, Floransa, Sansoni, 1963.

Ortaçağ üzerine:

Abert, Hermann, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, 1905.
Reese, Gustav, *Music in the Middle Age*, New York, Norton, 1940; İtalyanca'da: *La musica nel Medioevo*, Floransa, Sansoni, 1960.
Riemann, Hugo, *Geschichte der Musiktheorie im 9-19 Jahrhundert*, Leipzig, 1898.
Sesini, Ugo, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, Torino, SEI, 1949.

Rönesans ve Barok dönem üzerine:

Abert, Hermann, *Luther und die Musik, Wittenberg*, Luther-Gesellschaft, 1924.
Bukofzer, Manfred, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York, Norton, 1950.
Massera, Giuseppe, *Lineamenti storici della teoria musicale nell'età moderne*, Parma, Studium Parmense, 1977.
Palisca, Claude V., *The Florentine Camerata*, New Haven, Yale University Press, 1989.

Pirrotta, Nino, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975.
Reese, Gustav, *Music in the Renaissance*, New York, Norton, 1954.

Rönesanslı kuramcıların bugün yenilenmiş baskılarıyla neredeyse tümüyle ulaşılabilir olan, temel önemdeki çok sayıda metninin arasından şunlara bakılabilir:

Artusi, Giovanni Maria, *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Venedik, 1600-1603; yenilenmiş baskı: Bologna, Forni, 1968.
Descartes, René, *Musicae Compendium*, Utrecht, 1650.
Galilei, Vincezo, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Floransa, 1581; yenilenmiş baskı: F. Fano, Milano, Minuziano, 1947.
Glareano, Heinrich, Dodekachordon, Basel, 1547.
Kircher, Athanasius, *Misurgia universalis*, Roma, 1650.
Mersenne, Marin, *Harmonie universelle*, 3 cilt, Paris, 1636-1637.
Vicentino, Nicola, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, 1555.
Zarlino, Gioseffo, *Istituzioni harmoniche*, Venedik, 1558; yeniden basım: Ridgewood, Gregg, 1966.
Zarlino, Gioseffo, *Dimostrazioni harmoniche*, Venedik, 1571.
Zarlino, Gioseffo, *Sopplimenti musicali*, Venedik, 1588.

On sekizinci yüzyıl ve Aydınlanma üzerine genel karakterli çok sayıda çalışma vardır:

Bukofzer, Manfred, *Music in the Barok Era*, New York, Norton, 1947; İtalyanca'da: *La musica barocca*, Milano, Rusconi, 1982.
Clercx, Susanne, *Le Baroque et la musique: Essai d'esthétique musicale*, Brüksel, 1948.
Ecorcheville, Jules, *De Lulli a Rameau, 1690-1730: L'esthétique musicale*, Paris, Fortin, 1906.
Fubini, Enrico, *Gli Enciclopedisti e la musica*, Torino, Einaudi, 1971.
Goldschmidt, Hugo, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kuntschaffen*, Zürih, Rascher, 1915.
Jullien, Adolph, *La musique et les philosophes au XVIIIe siècle*, Paris, 1873.
Oliver, A.R., *The Encyclopedists as Critics of Music*, New York, Columbia University Press, 1947.
Stefani, Gino, *Musica barocca, poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1978.

On sekizinci yüzyıl müzikal düşüncesi üzerine sayısız metin, güncel ya da daha eski tarihli pek çok baskıda ulaşılabilir durumdadır. İlk elde akla gelenler Rousseau, Diderot, Grim ve Rameau'nun müzikle ilgili yazılarıdır.

Romantizm için her bir yazarın müzikal estetik üzerine sayısız makalesi vardır. Bazıları şunlardır:

Dahlhaus, Carl, *Die Ideen der absoluten Musik*, Kassel, Barenreiter, 1978; İtalyanca'da: *L'idea di musica assoluta*, Floransa, Discanto-La Nuova Italia, 1988.
Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980; İtalyanca'da: *La musica dell'Ottocento*, Floransa, Discanto-La Nuova Italia, 1990.
Einstein, Alfred, *Music in the Romantic Era*, New York, Norton, 1947; İtalyanca'da: *La musica nel periodo romantico*, Floransa, Sansoni, 1952.
Glockner, Ernst, *Studien zur romantischen Psychologie der Musik*, Münih, 1909.
Hilbert, Werner, *Die Musikästhetik der Frühromantik*, Remscheid, 1911.
Lasserre, Pierre, *Les idées de Nietzsche sur la musique*, Paris, 1907.
Louis, Rudolf, *Die Weltanschauung Richard Wagners*, Leipzig, 1898.
Magnani, Luigi, *I quaderni di conversazione di Beethoven*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.
Moos, Paul, *Richard Wagner as Ästhetiker*, Berlin, 1906.
Reich, Willi, *Musik in Romantischer Schau: Worte der Musiker*, Basel, Auerbach, 1947.
Seydel, Martin, *Arthur Schopenhauers Metaphysik der Musik*, Leipzig, 1895.

Rönesans düşüncesine ve müzik felsefesine ilişkin metinler güncel baskılarda ulaşılabilir durumdadır. Hem büyük felsefecilerin hem de edebiyatçı ve müzisyenlerin yazılarının İtalyanca çevirileri bulunabilir.

Yirminci yüzyıla dair kaynakçanın genişliğinden dolayı kendimizi dilbilimsel alana dair önemli başlıklarla sınırlamayı uygun bulduk.

Fransızca kaynakça:

Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, La Baconnière, 1961.

Basch, Victor, *Du pouvoir expressif de la musique. Essai d'esthétique*, Paris, Alcan, 1934.
Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Mainz, Schott's Sohne, 1963; İtalyanca'da: *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi, 1979.
Brelet, Gisèle, *Esthétique et création musicale*, Paris, PUF, 1947.
Brelet, Gisèle, *Le temps musical*, Paris, PUF, 1949.
İmberty, Michel, *Les écritures du temps*, Paris, Dunod, 1981; İtalyanca'da: *Suoni, emozioni, significati. Per una semantica psicologica della musica*, Bologna, Clueb, 1986.
Lalo, Charles, *Eléments d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Alcan, 1908.
Moles, Abraham, *Théorie de L'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.
Piguet, Jean-Claude, *Découverte de la musique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1948.
Schloezer, Boris de, *Introduction à J. S. Bach, Essai d'esthétique musical*, Paris, Gallimard, 1947.
Segond, Joseph, *L'esthéetique du sentiment*, Paris, Boivin, 1927.
Servien, Pius, *Introduction à une connaissance scientifique des faits musicaux*, Paris, Blanchard, 1929.
Stravinskij, Igor F., *Poétique musicale*, Paris, Janin, 1945.

Anglosakson kaynakça:

Cage, John, *Solence*, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press, 1961.
Cooke, Deryck, *The Language of Music*, London, Oxford University Press, 1959.
Copland, Aaron, *Music and Imagination*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1952.
Langer, Suzanne, *Philosophy in a New Key*, New York, Mentor Books, 1942.
Meyer, Leonard, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
Prat Carrol, *The Meaning of Music*, New York, McGraw Hill, 1931.
Reti, Rudolf, *Tonality, Atonality, Pantonality*, Londra, Rockliff, 1958.
Carl, Seashore, *The Psychology of Musical Talent*, Chicago, Silver, 1919.
Watt, Henry, *The Foundation of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1917.

Almanca kaynakça:

Adorno, Wiesengrund Theodor, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr, 1949; İtalyanca'da: *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1959.
Bahle, Julius, *Die musikalische Schaffensprozess*, Leipzig, Hirzel, 1936.
Blaukopf, Kurt, *Musiksoziologie*, St. Gallen, Zollikofer, 1950.
Busoni, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste, Schmidl, 1907.
De la Motte-Haber, Helga, *Musikpsychologie*, Köln, Gerig, 1975; İtalyanca'da: *Psicologia della musica. Una introduzione*, Fiesole, Discanto, 1982.
Kurt, Ernst, *Musikpsychologie*, Berlin, Hesse, 1931.
Lissa, Zofia, *Fragen der Musikästhetik*, Berlin, Heischelverlag, 1954.
Mersmann, Hans, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin, Hesse, 1926.
Schenker, Heinrich, *Neue musikalischen Theorien und Phantasien*, Viyana, Universal Edition, 1906.
Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, Viyana, Universal Edition, 1910; İtalyanca'da: *Manuale d'armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

İtalyanca kaynakça:

Bastianelli, Giannotto, *L'opera et altri saggi di teoria musicale*, Floransa, Vallecchi, 1921.
Bortolotto, Mario, *Fase seconda*, Torino, Einaudi, 1969.
De Natale, Marco, *Strutture e forme nella musica come processi simbolici*, Napoli, Morano, 1978.
Pannain, Guido, *La vita del linguaggio musicale*, Milano, Curci, 1947.
Rognoni, Luigi, *Espressionismo e dodecafonia*, Torino, Einaudi, 1954.
Torrefranca, Fausto, *La vita musicale dello spirito*, Milano, Bocca, 1910.
Vlad, Roman, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1955.

İsim Dizini

Aaron, P. 88.
Adam, Fuldalı 86.
Addison, J. 98.
Adorno, Th. W. 27, 121, 133-135, 139.
Aeskhylos 42.
Alfieri, V. 99.
Algarotti, F. 106.
Ansermet, E. 51, 125.
Aristoksenos 72, 73.
Aristoteles 21, 39, 62-65, 68-73, 78, 86.
Arteaga, E. 106.
Artusi, G. M. 88, 91-92.
Augustinus 77, 103-105, 111, 119.
Avison, C. 98.

Bach, C. P. E. 97, 105-106, 121, 123.
Bach, J. S. 50, 93, 121.
Bardi, G. M. 86, 89-90.
Baretti, G. 99.
Bartók, B. 42, 56.
Basileios, Aziz 76.
Batteux, C. 101.
Baudelaire, C. 108.
Beck, F. A. 93.
Beethoven, L. van 50, 108, 110, 116, 134.
Bergson, H. 46, 120-121.
Berio, L. 127.
Berlioz, H. 108-109, 134.
Bizet, G. 111.
Boetius, Severinus 78-79, 81, 83, 85.
Bonomi, A. 122, 124.
Bora, P. 104.
Boulez, P. 127.
Brahms, J. 37.
Brelet, G. 46, 51, 120-122.
Burney, C. 98, 104.

Cage, J. 56, 127.
Callegari, L. 132.
Calzabigi, R. de 106.
Carena, C. 77.
Cassirer, E. 123.
Chailley, J. 123.
Chilessoti, O. 117.
Chomsky, N. 52, 135.
Clemens, İskenderiyeli 76.
Combarieu, J. 114-116.
Cooke, D. 123, 133.
Coussemaker, C.-E.-H. 83, 85.
Croce, B. 15-16, 117- 119.

D'Alembert, J.-B. 105.
Dahlhaus, C. 43-44.
Damerini, A. 79.
Darwin, C. R. 114.
Debussy, C. 121.
Della Corte, A. 118.
Della Volpe, G. 116.
Demokritos 68.
Després, J. 36.
Dewey, J. 123.
Diderot, D. 46, 105, 107.

Diels, H. 62, 68.
Du Bos, J.-B. 101.
Dvořák, A. 42.

Eimert, H. 125.
Euler, L. 92, 95.
Euripides 42, 67.

Fano, F. 90.
Ferrari, F. 53.
Finkelstein, S. 116.
Fontenelle, B. Le Bovier de 103.
Forkel, J. N. 104.
Francès, R. 53, 133.

Galilei, V. 37, 88, 90-91, 94.
Gatti, G. M. 118.
Geminiani, F. 105.
Gerbert, M. 80, 82.
Glareanus, H. 86, 88.
Gluck, C. W. 106.
Gravina, G. V. 99.
Guido, Arezzolu 39, 80-81, 83.
Gurney, E. 114.

Hamann, J. G. 104.
Hanslick, E. 15, 107, 112, 113, 115, 119, 128.
Hegel, G. W. F. 46, 108-109, 117.
Herder, J. G. 104, 111.
Hindemith, P. 51, 125.
Hirbour Paquette, L. 132.
Hoffmann, E. T. A. 108, 111, 134.

Imberty, M. 32, 53, 132.

Isidoros, Sevillali 83.

Jacobson, Liègeli 129.
Jacobus, R. 84.
Janáček, L. 42.
Jankélévitch, V. 46, 121.
Johannes, XXII. 83-85.

Kant, I. 105.
Kircher, A. 94.
Kodaly, Z. 56.
Krantz, W. 62, 68.
Kretschmar, H. 136.
Kurth, E. 115.

Langer, S. 123-124, 133.
Lavelle, L. 120.
Leibniz, G. W. 92-93.
Leibowitz, R. 125.
Leonardo da Vinci 36.
Lévi-Strauss, C. 122, 124, 129.
Lissa, Z. 116.
Liszt, F. 37, 109-110.
Lully, J-B. 100-101.
Luther, M. 89, 92-93.

Macran, H. S. 72.
Maffei, S. 99.
Mahler, G. 42.
Mann, T. 50, 125.
Marcello, B. 106.
Marchetto, Padovali 82-83.
Martini, G. B. 104.
Marzi, G. 78.
Mattheson, J. 97, 106.
Merker, N. 108.
Mersenne, M. 95.
Messiaen, O. 56.
Meyer, L. 123-124, 126, 133.
Michelangelo Buonarotti 36.
Migne, J.-P. 76-77.
Mila, M. 56, 118.
Milhaud, D. 56.
Moles, A. 115.
Monteverdi, C. 37, 91-92.
Mozart, L. 97.
Mozart, W. A. 39.
Muratori, L. A. 99-100.
Murs, Jean de 84.
Musorgsky, M. P. 42.

Nattiez, J. J. 131-132.
Nietzsche , F. 104, 108, 110-111.
Novalis, F. L. von Hardenberg 108, 110.

Obrecht, J. 36.
Olms, G. 80, 83.

Parente, A. 118-119.
Pergolesi, G. B. 103.
Petrarca, F. 36.
Philippe, Vitryli 84.
Philodemos 68.
Philolaos 62-63.
Pirro, A. 123.
Platon 21, 37, 61, 65-71, 73, 75-78, 85, 109.
Plutarkhos 38, 62, 73.
Prokofiev, S. 56.
Pugliatti, S. 119.
Pythagoras 28, 38, 61-66, 68, 69-70, 72-73, 75-79, 92, 101, 103.

Quantz, J. J. 97, 105.

Raffaello 36.
Raguenet, F. 100-101.
Rameau, J. P. 93, 95, 101-103, 105, 114.
Reti, R. 135.
Révész, G. 115.
Richter, J. P. F. 108.
Riemann, H. 114, 134.
Rognoni, L. 112.
Ronga, L. 118.
Rousseau, J.-J. 103-105, 110-111.
Ruta, E. 111.
Ruwet, N. 129-131, 133.

Salinas, F. de 88.
Saussure, F. de 129.
Scheibe, J. A. 97.
Schelling, F. W. S. 108.
Schenker, H. 134-136.
Schlegel, F. von 104, 108.
Schlözer, B. F. de 133.
Schopenhauer, A. 46, 108-109, 111, 117.
Schönberg, A. 50-52, 56, 125-127.
Schumann, R. A. 16-18, 108, 112, 134.
Schweitzer, A. 123.
Scriabine, M. 122.
Seashore, C. 115.
Shaftesbury, C. E. 101.
Smetana, B. 42.
Šostakovic, D. 56.
Souchay, M.-A. 107.
Spencer, H. 114.
Stefani, G. 53, 130-132.
Stendhal, H. Beyle 108.
Stockhausen, K. 56, 127.
Stravinsky, İ. F. 42, 51, 56, 118-120, 125-126.
Stumpf, C. 114.
Supicic, I. 116.

Tafuri, J. 132.
Torchi, L. 110, 117.
Torrefranca, F. 117-118.
Tunstede, S. 83.

Vaccaro, N. 108.
Van Krevelen, L. 68.
Varèse, E. 56.
Viano, C. A. 64.
Vicentino, N. 88.
Viéville, L. de la 100.

Wackenroder, W. H. 107, 111.
Wagner, R. 37, 108, 110-112, 120.
Wallaschek, R. 114.
Webern, A. von 124-126, 129.
Werckmeister, A. 95.

Zarlino, G. 87-89, 92, 94, 102, 114.

Enrico Fubini *MÜZİKTE ESTETİK*

Türkçesi: Fırat Genç

Batı müzik tarihinin temel estetik sorunları üzerine kaleme alınmış, kuramsal çözümlemenin disiplinlerarası bir çerçevede serimlendiği ayrıcalıklı bir müzikal estetik perspektifi. Müzik estetiğini eleştirel bir incelemeye tabi tutarken araştırma alanlarını ve nesnelerini titizlikle tanımlıyor Fubini. Müzik estetiğinin özerk bir ifade biçimi olarak görüldüğü Antik Yunan kültüründeki müzik düşüncesinden 1900'lerin müzik anlayışına varan bir tarih aralığı. Müzikal formların doğaları ve kültürel kaynakları, tematik müzik anlayışlarının değişim dinamiği ve devingenliği, alımlayıcının müziği kavrayışındaki temel öncüller ve tabii dinleme pratikleriyle tamamlanan kuramsal ve tarihsel bir çatı.



sanat Estetik

