

Müzikte Anlam Sorunu

Burhanettin Tatar*

The question as to whether musical works have any meaning in themselves is a unique matter in the history of philosophy and has been such since ancient Greek times. It has this unique dimension because it presents an essential challenge of non-conceptual melodic units to philosophical conceptual language. In the history of philosophy, musical meaning has mostly been taken as something to be discovered or interpreted by conceptual language (i.e. with reference to current cosmological or ontological constructions). Accordingly, musical meaning seems to be reduced to a prior set of knowledge. Thus, the following question arises: Is musical meaning something that can be reduced to a prior set of knowledge or to a conceptual language? How is it possible to translate any musical work into a conceptual language? This paper sets out that musical meaning reveals itself at the moment of actualizing a musical work and hence cannot be translated into another language.

Key words: musical meaning, philosophy, conceptual language, non-conceptual language, reductionism, temporality, non-translatability, cosmology, ontology, tradition

Müzik eserlerinde anlamın bulunup bulunmadığı sorusu felsefi düşüncenin kendi imkânlarını ve sınırlarını fark etmesi açısından her zaman önem arz etmiştir. Bu önemin “farkındalık tarihi”ni müziğe farklı açılardan yaklaşan Fisagor¹, Eflatun², Aristo³, Augustine⁴, Farabî⁵, İbn Sînâ⁶, Hegel⁷, Nietzsche⁸ ve Adorno⁹

* Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi.

1 Kitty Ferguson, *The Music of Pythagoras: How an Ancient Brotherhood Cracked the Code of the Universe and Lit the Path from Antiquity to Outer Space* (New York: Walker and Company, 2008).

2 Wayne D. Bowman, *Philosophical Perspectives on Music* (Oxford: Oxford University Press, 1998), s. 20-47.

3 Bowman, *a.g.e.*, s. 48-55.

4 Augustine'nin müzik anlayışı için bk. Gabriel Marcel, *Music and Philosophy*, çev. S. Maddux ve R.E.Wood (Milwaukee: Marquette University Press, 2005), s. 117-24.

5 Fârâbî'nin müzik anlayışının derli toplu bir sunumu ve analizi için bk. Fadlou Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval Islam* (Leiden: E. J. Brill, 1965), s. 50-65.

6 İbn Sînâ'nın müzik anlayışının derli toplu bir sunumu ve analizi için bk. Shehadi, *Philosophies of Music in Medieval Islam*, s. 66-80.

7 Bowman, *a.g.e.*, s. 94-111.

8 Friedrich Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, çev. İ. Zeki Eyupoğlu (İstanbul: Say Yayınları, 2005).

9 Adorno'nun müzik eleştirisi için bkz. Stephanus J. v. Z. Muller, “Music Criticism and Ador-

gibi önemli filozofların düşüncelerini incelemekle kısmen kavramak mümkündür. Ancak günümüzde elektronik ortamlarda müzik eserlerinin bestelenebilmesi ve icralarının –kuramsal olarak– sonsuzca yeniden üretilebilmesi, müziğin anlamı sorusunu farklı bir tarihsel farkındalık alanına dönüştürmektedir.

Bu imkânın söz konusu olmadığı dönemlerde müzik, ancak enstrümental ve/veya şifahî olarak “icra edilebildiği yer ve zaman”da var olabilirken, elektronik ortamlar müziğin icrasının sonsuzca tekrarlanabildiği yepyeni bir küresel hatta kozmik sanal mekân oluşturmuştur. Böylece müzik eserlerinin beste ve icralarının gündelik zaman ve mekândan kısmen bağımsız denebilecek elektronik ortamlara aktarımı ve bu ortamlarda kolayca dolaşıma sokulması müziğin sosyal, siyasî, psikolojik, dini, ahlâkî, ekonomik, kültürel ve belki en temelde bizzat müzikal anlamlarında ciddi dönüşümlere yol açmaktadır. Bu dönüşümlerin muhtemelen en başında, müziğin artık basitçe “araç-amaç” kategorisi içine sokulamayan bir boyut kazanması gelmektedir.

Elektronik ortam öncesini ve ötesini (gündelik zaman ve mekânları) kabaca müziğin enstrüman ve insan sesleriyle icra edilip dinlenebildiği “geleneksel icra ortamı” diye adlandırmamız mümkün ise, bu ortamı çok kabaca müziğin “araç-amaç” kategorisi içinde algılandığı alan şeklinde niteleyebiliriz. Söz gelimi, Fisagorcu düşünce geleneğinde müzik bir tür gök cisimlerinin dairesel dönüşleriyle oluşturdukları kozmik-metafizik armoninin (uyum) beşerî imkânlar içinde yeniden inşa edilme çabasıdır. Her beşerî müzik, Fubini’nin ifadesiyle, bir tür “düşünülen”¹⁰ yani aklen kavranabilen kozmik uyum ya da ahenkle oluşan müziği amaçlar ve onun bir tür duyularla kavranabilen temsiline (mimesis) dönüşür.

Benzer yaklaşımı, tamamen İslâmî kavramlar ekseninde dönüşmüş hâliyle, tasavvufî düşüncede bulmak mümkündür. Buna göre, beşerî müzik “Elest Bezmi”nin, Allah’ın bedene ruh üflemesinin (nefha-i ilâhî) veya “Kün” (Ol) emrinin bir tür yeniden hatırlanmasını (zıkr) amaçlayan bir faaliyettir. Sûfî, Allah’a ulaşma çabası içinde belli birtakım menzil veya mertebelere ulaşmak için bu

no”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 36/1 (2005), s. 101-16.

10 Enrico Fubini, *Müzikte Estetik*, çev. Fırat Genç (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2006), s. 49-50. Belki de klasik dünya kültürlerinde müzik, son kertede, bu kültürlerin kendilerine dayanak kabul ettiği kozmolojileri temel referans noktaları olarak kabul etmişlerdir. Bir başka deyişle, büyük kültürlerin müzikleri, nihaî aşamada, dayanak kabul ettikleri kozmolojileri hem yorumlayan hem de onlar tarafından yorumlanan müziklere dönüşmüş görünmektedirler. Bu noktada Hint ve İslâm kültürüne ait klasik müziklerle bu kültürlere ait kozmolojiler arasındaki ilişkiler ilgi çekicidir. Bu ilişkiler hakkında bilgi için bk. Robert Simms, “Aspects of Cosmological Symbolism in Hindusthani Musical Forms”, *Asian Music*, 24/1 (1992-93), s. 67-89; Jozef Pacholczyk, “Music and Astronomy in the Muslim World”, *Leonardo*, 29/2 (1996), s. 145-50; Jean During vdğr., *The Art of Persian Music*, çev. Manuchehr Anvari (Washington: Mage Publishers, 1991), s. 167-6.

faaliyete iştirak eder; ancak sonuçta “fena fillah” noktasına yaklaştığında artık müziği geride bırakır. Eflatuncu ve Aristocu düşünme biçimlerinde ise müziğin bir tür psikolojik rehabilitasyon aracı olarak ele alındığı ve siyasî kontrol mekânizmalarının sınırları içinde tutulması gereken bir faaliyet olarak algılandığı görülmektedir. Benzer şekilde Augustine, Fârâbî, İbn Sînâ, Hegel ve Adorno gibi filozoflarda müzik dinin, felsefî düşüncenin, Mutlak Tın’ın ve ideoloji eleştirisinin¹¹ kontrolü içinde tutulmaya çalışılan bir araç formunda ele alınır.

Genel “amaç-araç” yaklaşımını “merkez-çevre” kavramlarıyla yeniden ele alacak olursak, müzik “merkez”i amaçlaması ve merkezin kontrolünde bulunması gereken bir “çevre” (marjın) şeklinde anlamlandırılmıştır. Batı ve İslâm dünyasında “saf müzik”in (salt enstrümental müzik) ancak 18. yüzyıl ve sonrasında kendi başına bir müzik formu hâline gelmesi, daha öncesinde müziğin genel olarak şiir, gazel gibi dini ve seküler sözlere eşlik eden, yani her zaman “söz”e tabi olan (marjinde kalan) formlarla yetinmesi, farklı nedenlerin yanı sıra “merkez-çevre” (amaç-araç) ekseninde kısmen açıklanabilir. Farklı dini, ideolojik, kültürel ve felsefî yapılar içinde “merkez” nasıl belirlenmişse, müzik de bu merkeze nispetle anlam kazanan bir “çevre” olarak görünmektedir.¹²

Fark edileceği üzere “merkez-çevre” kavramlarının ön plana çıkardığı husus, “anlam” denen şeyin aslında zaten “merkez”de yer aldığı veya bu merkez tarafından üretildiğidir. Çevre, buna göre, bu anlama destek veren, onu “çoğaltan ve güçlendiren”¹³ ve onun teşkil ettiği amaç doğrultusunda hareket etmesi gereken bir ‘ilave’ unsurdur. Bir başka deyişle, çevre (saf, enstrümental müzik) kendi başına bir düşünme imkân ve alanı olarak görülmemektedir. Sözelimi sūfî düşünme biçiminde, müzik Allah’ın merkezde yer aldığı bir anlam alanının güçlenmesine hizmet eden, merkezi temsil eden anlam sayesinde işlevi anlaşılabilen, bu anla-

11 Martina Viljoen, “Questions of Musical Meaning: An Ideology-Critical Approach”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 35/1 (2004), s. 3-28.

12 Kanaatimizce müziğin Osmanlı’da ve Türkiye Cumhuriyeti’nde bir modernleşme sorunu ve konusu olarak ele alınması, her şeyden önce müziğin “dil veya söze tabi olması gereken bir şey” olarak anlaşılmasından kaynaklanmaktadır. Tek sesli (monofonik) Türk müziğinin Batı müziği gibi çok sesli (polifonik) hâline getirilme çabaları da bu bağlamda ele alınmalıdır. Zira Batı müzik geleneğinde polifonik müzik, uzun bir süre, “anlatı”sı (narrative) olan bir araç gibi düşünülmüştür. Ancak 20. yüzyıl ve sonrasında müziğin bir anlatısının olup olamayacağı ciddi anlamda sorgulanmaya başlanmıştır. Öyle görünüyör ki, modernleşme sürecinde Türk elitleri Batı müziğini Batı’daki anlam gelişiminin bir tür anlatısı gibi değerlendirmişlerdir. Türk müziğini modernleştirme çabaları hakkında bk. Karl Signell, “The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese”, *Asian Music* (Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia), 7/2 (1976), p. 72-102; S. Sırrı Güner, “Çok Sesli (Alafranga) Müziğin Türk Toplumuna Giriş Süreci ve Sarayın Etkisi: Türk Müziğinin Tarihteki Yeri”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3/6 (2007), s. 49-70.

13 Ivanka Stoianova ve Jerome Kohl, “And Dasein Becomes Music: Some Glimpses of Light”, *Perspectives of New Music*, 37/1 (1999), s. 192.

mın kendisinde yansıdığı veya titreştiği bir husustur. Benzer bir yaklaşım Hegel'in müziği, duyuşsal bir muhteve alanı içinde sıkışmış olduğu için, kaçınılmaz olarak Mutlak Tın'ın tarihsel diyalektik açılımının, yani evrensel akli düşüncenin bir ara safhası olarak ele almasında görülmektedir.

Buradaki temel mantıksal düşünce örgüsü belki şöyle dile getirilebilir: Dil, semantik bir açıklık ya da şeffaflık alanı olarak, anlamın kendisinde doğduğu bir olgudur. Buna karşın müzik, doğrudan anlamı kavranamadığı –kavramsal olmadığı– için dile muhtaç olan, dilin anlam alanına eklenerek bir tür meşruiyet kazanan, dolayısıyla kendisinden önce dilin mevcudiyetini varsayan/gerektiren ikincil derecede bir anlam düzeyidir.¹⁴

Müziğin, zaten anlaşıldığı düşünölen “dil” karşısında, kendi başına anlaşılabilir görönen yapısı nedeniyle araç veya çevre kategorisine indirgenmesi, gerçekte müziğin kendi sınırlılığını mı göstermektedir yoksa doğrudan dilin anlam alanının sınırlılığınaya işaret eden bir sonsuz alan teşkil etmesinden mi kaynaklanmaktadır? Bir başka deyişle, müzik bizim gerçekliğe dair varsayımlarımıza, inançlarımıza ve önyargularımıza bir şekilde boyun eğen (onları taklit ve temsil eden) bir “gölge anlam alanı” mıdır yoksa tam tersine gerçekliğe dair tüm tasavvurlarımızın sınırlarıyla bizi yüzleştirdiği için hem anlama gücümüzü hem de tarihsel gerçekliği(mizi) dönüştürme potansiyeline sahip bir “anlam kaynağı” mıdır?

Yukarıdaki sorular karşısında özellikle Nietzsche'de doğrudan ve Derrida'da dolaylı olarak görölebilecek “müziğin dil öncesinde var olduğu” ve “müziğin söz”ün (logos) merkeziliği ve hâkimiyeti karşısında bastırıldığı’ düşöncelerini¹⁵ hareket noktası olarak ele almak, en azından dil ile müziği karşıt mücadele alanlarına dönüştürdüğü için hayli sorunlu görönmektedir. Müziğin dil-öncesi (pre-linguistic) bir alana ait olup olmadığı sorunu bir tür ilerlemeci veya art-süremli (diachronistic) kuramsal düşünme tarzını varsaymaktadır ve bu kuramın kendisi –anlaşılmak için– kendi varsayımının ötesine giden bir eş-zamanlı (synchronic) ve diyalojik anlama tarzına başvurmaktadır. Hatta müziğin dil-öncesi bir alana aidiyeti sorunu, belki daha çok ilerlemeci ve art-süremli kuramsal düşöncenin ürettiği bir sorun olarak da ele alınabilir.

14 Alman bestekâr Karlheinz Stockhausen'e göre, gerçekte durum bunun tersi olabilir; zira ona göre dil ilkindir (primitive) ve müzikle söylemek istediğimiz şeyin dile indirgenmesi gerekmez. Belki de ilerleyen medeniyetlerde zamanı gelince pek çok şey yalnızca müzikle söylenecek ve dile ihtiyaç azalacaktır. Stockhausen'in müzik ve dil arasındaki görüşleri için bk. Stoianova ve Kohl, “And Dasein Becomes Music”, s. 191.

15 Richard Kurth, “Music and Poetry, a Wilderness of Doubles: Heine-Nietzsche-Schubert-Derrida”, *19th-Century Music*, 21/1 (1997), s. 3-37; Marcel Cobussen, *Deconstruction in Music*, <http://www.cobussen.com/navbar/index.html> (Ağustos, 2009).

Benzer şekilde söz-merkezcilik (logocentrism) kuramı ekseninde müziği anlamak ve müziğin, sözün merkeziliği karşısında ikincil konuma itildiğini söylemek, müziğin tarihsel algılanışının analizinde yararlı açılımlar sağlamakla birlikte, gerçekte müziğin böyle bir karşıtığa uygun düşen yapısının olup olmadığı noktasında bizi suskun bırakmaktadır. Zira söz-merkezciliğe dair tüm eleştiriler (bu arada yapı-çözüm-cü analizler), kaçınılmaz olarak yine dilin ve sözün kendisine başvurmakta ve böylece müziği kendi açık-uçluluk iddiasındaki döngüsel düşünce hareketinin dışında tutmaktadır.

Değinen bu yaklaşımlardan farklı olarak dilin anlaşılması bağlamındaki sorunlar karşısında geliştirilmiş olan semantik, semiyotik, yapısal ve analitik düşünme modellerini esas almak; dilsel düşünme tarzını müzikal düşünme ile neredeyse aynı düzleme koyduğu için farklı sorunları beraberinde getirmektedir. Dilin analizinde geçerli olan bir modelin, müzik eserlerinin analizine bire bir tatbik edilmeye çalışılması, müziği tam anlamıyla dilin anlam alanı içine sıkıştırma ve zaten anlaşıldığı düşünülen bir tasavvur ya da imgeyi müzik eseri içinde yeniden görme (inşa etme, kurgulama) çabasına dönüşebilmektedir.

Dili hareket noktası olarak kabul eden semantik,¹⁶ semiyotik,¹⁷ hermenötik¹⁸ ve analitik¹⁹ düşünme modellerinin en genel özelliği, bir şekilde müzik eserine veya genel olarak müziğe kendi içinde ve dışında referans noktaları oluşturmak istemeleridir. Bu referans noktaları, anılan kuramlara göre bestekârın beste

16 Müzik eserlerine semantik yaklaşım için bk. Roger Scruton, "Analytical Philosophy and the Meaning of Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46 (1987), s. 169-76.

17 Semiyotik yaklaşım ve sorunları için bk. Jonathan Dunsby, "Music and Semiotics: The Nattiez Phase", *The Musical Quarterly*, 69/1 (1983), s. 27-43; Jean-Jacques Nattiez ve Katharine Ellis, "Reflections on the Development of Semiology in Music", *Music Analysis*, 8/1-2 (1989), s. 21-75; Edward A. Lippman, "The Dilemma of Musical Meaning", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 12/2 (1981), s. 181-9.

18 Müzik bağlamında 'hermenötik yaklaşım', özellikle Hermann Kretzschmar'ın 1902'de yayımladığı *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* adlı eseri nedeniyle, Heidegger ve Gadamer öncesi, Schleiermacher ve Dilthey geleneğinde bestekârın beste içine yerleştirdiği düşünülen düşünce ve duyguların açığa çıkarılması süreci olarak anlaşılmaktadır. Bu yaklaşım tarzına bir örnek olarak bk. Edward T. Cone, "Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics", *19th-Century Music*, 5/3 (1982), s. 233-41; Erwin Ratz ve Mary Whittall, "Analysis and Hermeneutics and Their Significance for the Interpretation of Beethoven", *Music Analysis*, 3/3 (1984), s. 243-54. Ancak buna karşın, Heidegger, Gadamer ve Ricoeur gibi modern hermenötüğü kendisine model olarak almaya çalışan çalışmalar da vardır. Örnek olarak bk. Stephen Parcell, "The World in Front of the Work", *Journal of Architectural Education* (1984-), 46/4 (1993), s. 249-59; Alessandro Arbo, "Hermeneutique de la musique?", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 31/1 (2000), s. 53-66.

19 Müzik eserlerine analitik yaklaşım ve sorunları ile ilgili bk. Carlton T. Russell, "The Analysis and Evaluation of Music: A Philosophical Inquiry", *The Musical Quarterly*, 58/2 (1972), s. 161-84.

yaparken düşündüğü ve hissettiği şeylerden başlayarak, yorumcunun içinde bulunduğu tarihsel şartlara, kültürel ve sosyal açılardan müziğin algılanma biçimlerine ve doğrudan müzik eserlerinin kendi yapısal formlarına ve özelliklerine değin değişiklikler arz edebilir.

Söz gelimi, bir müzik eserinin gerçekte bestekârın düşünce ve duygularını dinleyicilere yansıttığını ileri süren bir yorum modeli, kendisine bazı tarihsel vesikaları kanıt olarak gösterebilir. Bu bağlamda, söz gelimi, W. A. Mozart'ın gerek kendi bestelerini gerekse diğer besteleri, bestekârın aktarmak istediği duygu ve düşüncelerin bir aracı olarak görmesini, buna bağlı olarak eserlerin bestekâr tarafından belirlenen ilave yorum notlarına (simgelerine) göre icra edilmeleri gerektiğine dair düşüncesini²⁰ kendi modellerinin meşruiyetine dayanak olarak gösterebilir.

Burada yukarıdaki sorularımızın bir başka şekli yeniden gündeme gelmektedir: Gerçekte bir müzik eseri, bestekârın düşündüğü ve hissettiği şeylerin ve hatta bestelediği sözün anlamına itaat eden bir gölge anlam alanı mıdır, yoksa tam tersine bestekârın düşünce ve duygularının, eşlik ettiği şiirin (sözün) anlam sınırlarının ötesine giderek bu düşünce, duygu ve sözün sınırlılığını gösteren ve onları dönüştüren bir anlam kaynağı mıdır?

Daha esaslı düşündüğümüzde, buradaki asıl sorunun müzik eserlerinin mahiyetiyle ilgili olduğunu fark etmekteyiz. Zira müzik eserlerine kendi içinde ve dışında referans noktaları bulma çabaları, müzik eserlerinin hangi gerçeklik düzeyine ait olduklarını belirlemeyi amaçlamaktadır. Bir başka deyişle, buradaki asıl sorun gerçekte müzik eserinin ve genel olarak müziğin “nerede” ortaya çıktığıyla ilgilidir. Müzik eseri en orijinal, otantik ve kusursuz hâliyle nerede ortaya çıkmaktadır? Bestekârın duygularında, zihninde veya icrasında, yazılı ya da sözlü nota kâğıdında (deşifresinde), yorumcuların icralarında, dinleyicilerin duygu ve zihinlerinde, elektronik ortama aktarılmış (yeniden üretilebilir) hallerinde...

Kabaca işaret ettiğimiz bu soru ve cevaplarında, idealist, nominalist, tarihselci,²¹ gerçekçi, nesnelci, öznelci birtakım felsefi tutumlara²² göre farklı açılardan ele alınmaktadır. Söz konusu felsefi tutumlar, “orijinal” (otantik) olarak hangi noktayı

20 Robert L. Marshall, *Mozart Speaks: Views on Music, Musicians, and the World* (New York: Schirmer Books, 1995), s. 182-201.

21 Tarasti'nin “müzik tarihi ‘yaşanmış bir model’ midir yani müziksel olayların ve gerçeklerin tarihinde hakikaten bir ‘ilerleme’ var mıdır yoksa müziksel değişimlerin rasyonalitesi sadece tarih yazar ve estetikçilerin ortaya çıkardığı ‘düşünölmüş modeller’in yol açtığı bir şey midir?” sorusu, müzik eserlerinin gerçekliği sorusu bağlamında hayli önemli görünmektedir. bk. Eero Tarasti, “Music Models Through Ages: A Semiotic Interpretation”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17/1 (1986), s. 3-28.

22 Beste ya da müzik eserinin mahiyeti ve icra ile arasındaki ilişkiler hakkındaki felsefi teoriler için bk. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992).

kabul ederlerse, diğer şıkları ona bağlı olarak değer kazanan hususlara indirge-
 mektedirler. Söz gelimi, bestekârın zihninde ve duygusunda ortaya çıktığı hâliyle
 müzik eserini orijinal ve otantik kabul edenler, bir şekilde bu eserin yazılı ve sözlü
 notaya dökülmüş, farklı enstrümanlarla ve müzisyenlerin sesleriyle icra edilen
 boyutlarını Eflatuncu asıl (ideal)–kopya (maddi) ikilemi içinde algılama eğilimine
 girmektedirler. Müzik eserinin belirli bir zaman ve mekân diliminde icra edildiğin-
 de tam bir gerçeklik kazandığını düşünenler, bu eserin icra edilmediğinde yalnızca
 adının (nominal) söz konusu olabileceğini kabul etmekte veya kısmen Aristocu
 bir tutumla, potansiyel bir boyutta kaldığını düşünmektedirler. Bu yaklaşıma bir
 müzikal eserin, icra edilmediği süre içinde, ancak insan muhayyilesinde bir imge
 olarak var olabileceğini ileri süren yaklaşımı da eklemeliyiz.

Buna karşın, eserin ancak tarihsel yorumları (icraları) arasındaki karşılıklı
 referanslar veya bağlantılar içinde (bir süreç olarak) var olabildiğini ileri süren
 tarihselci yaklaşım, eserin belirli bir nota skalasına veya makamsal dizisine bağlı
 olarak organize edilmiş hâlini (Türk müziğinde eser içindeki makamsal örgüler,
 geçkiler, vurgular, tonlamalar vs.) nesnel kriter olarak kabul eden yaklaşımdan
 ayrılır. Bir müzik eserinin icra esnasında fiziksel olarak ortaya çıkan ve elektronik
 ortamlarda kaydedilebilen hâlini müziğin orijinal hâli olarak kabul eden gerçek-
 çî (realist) yaklaşım, müziğin ancak dinleyicinin onu anlaması ve ondan zevk
 alması (eseri kendi kültürel, estetik ve varoluşsal bağlamı içinde yorumlayarak
 kendisine ait kılması, yeniden inşa etmesi) durumunda gerçek anlamda ortaya
 çıkabileceğini kabul eden “alımlama estetiği” (reception aesthetics) ve okur-tepki
 (reader-response) gibi kuramlardan ayrılır.

Fark edileceği üzere, müzik eserinin orijinal hâliyle nerede ortaya çıktığı soru-
 suna yönelik bu yaklaşımlar, aynı zamanda müziğin anlamının hangi ortamlarda
 oluşabileceğine dair cevaplar için de bir tür zemin oluşturmaktadır. Ancak burada
 “müziğin anlamı” tabirini müzik eserinin zihinle kavranabilen, yani düşünülebil-
 en (kavramlar alanına aktarılmış veya tercüme edilmiş) hâli şeklinde ele almamak
 gerekir.²³ Zira mantıksal olarak bakıldığında, şayet bir müzik eserinin anlamı, bir
 şekilde kavramlar ya da dil aracılığıyla yeniden ifadelendirilebilseydi, zaten bu
 eser müzik eseri olmaktan çıkıp bir tür dilsel ifade alanına dönüşürdü.

Daha açık deyişle, başka türlü söylenebilen, kavramlarla yeniden ifade edi-
 lebilir olan bir eser, müzik eseri (beste) olamaz. Tüm müzik eserlerinin en temel
 özellikleri nasılsa o şekilleriyle var olmaları ve asla başka türlü söylenebilmeye
 izin vermemeleridir. Kısacası müzik eserleri, tümelin tikeller içinde somutlaşması

²³ Müzik eserlerinin tercüme edilemezliği hakkında kısa değerlendirme için bk. Fubini, *Mü-
 zikte Estetik*, s. 54-55.

gibi anlamı başka ifade biçimleri içinde yeniden somutlaştırılabilir hususlar değildirler. Onlar, başka türlü söylenememeleri ve her zaman ve mekânda aynı (özdeş) kalabilmeleri anlamında (Hegelci ifadeyle) “somut-evrensel” olarak ele alınmalıdırlar.

Ne var ki, müzik eserlerinin somut-evrensel hâli, aynı zamanda onların “bircik” kalmaları anlamında her türlü tercüme çabalarının önünü kesmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında, yukarıda kısmen değindiğimiz, müziği zaten anlaşılmuş dil ya da anlamın (amaç, merkez) bir aracı ya da çevresine dönüştürme çabaları, bize tümünden anlamsız gelebilecektir. Dilin ve kavramsal ifadelerin “başka türlü” söylenebilmeye, söz gelimi şiirlerin en azından nesir formunda farklı kelimelerle yeniden dile getirilmeye izin veren yapısı karşısında, müzik eserlerinin nasıl beselenmişlerse o şekilleriyle kalmak zorunda olmaları bir tür aşlamaz gerilim alanı oluşturmaktadır. Müzik eserlerinin dilsel ifadeler karşısındaki bu otonom hâlleri ve aşlamaz dirençlerine bakıldığında, müziğin anlamının kavramlarla düşünülebilir alana aktarılabilceğini veya tercüme edilebileceğini varsaymak, ancak radikal-öznel bir indirgemecilik olacaktır.

Aşlamaz gerilimden ve radikal-öznel indirgemecilik hatalarından bizi kısmen koruyabilecek tek çıkış yolu olarak “icra” kalmaktadır. Daha açık deyişle, “müzik eserinin anlamı dilsel değil, ancak müzikal olabilir” şeklinde bir düşünceden hareketle müzik eserinin anlamının yine kendi icralarında, yani müzikal yorumlama tarzlarında ortaya çıkabileceğini varsayabiliriz. Kuşkusuz bu varsayımın önümüze çıkarabileceği en büyük risk veya tuzak, yorumcu (müzik icracısı) nasıl icra ederse eserin kaçınılmaz olarak bu icraya bağımlı olacağı, sonuçta ortada gerçek anlamda eser diye bir şeyin kalmayacağıdır. Şayet müzik eserinin anlamı, ancak icralarında ortaya çıkabilecekse, gerçek anlamda geriye sadece icralar kalmıyor mu? Acaba tek çıkış yolu diye varsaydığımız şey, aynı zamanda müzik eserlerinin tümünden ortadan kalkmasıyla sonuçlanabilecek bir sürece mi bizi götürecektir?

Böylesi bir radikal öznelci tutumdan veya riskten kaçınabilmek için öncelikle müzik eseri ile icraları arasında ne tür bir ilişkinin söz konusu olabileceği sorusu aydınlatılmalıdır. Zira müzik eserini ve onun anlamını “risklerden koruma” gayesiyle, müzik eserleri ile icraları (yorumları) arasını açıkça ayırmak (bir tür Kartezyen özne-nesne ontolojisine kapı aralamak), bu sefer icraları kendi gerçekliklerinden arındırıp birer gölgeye (orijinal bestenin taklidine, kopyaya, arızî olana) dönüştürebilecek ve müzik eserini icra öncesi kavranabilir ve düşünülebilir bir gerçekliğe (anlama) yani tamamen zihinsel bir yapıya büründürebilecektir. Bu sorun karşısında yukarıdaki soruyu “hem müzik eserinin hem de icralarının aynı anda gerçeklik kazanabilmelerini mümkün kılan bir ilişki içine girmeleri nasıl söz konusudur?” şeklinde yeniden formüle etmek gerekmektedir.

Burada bizi bekleyen sorular yalnızca yukarıda formüle ettiklerimizle sınırlı değildir. Normal olarak herhangi bir müzik eserini icra etmek (yorumlamak) isteyen biri şu soruyu sorabilecektir: Yorumcu (icracı), bir eseri yorumlayabilmek için öncelikle onu anlamak zorunda değil midir? Her hangi bir müzisyenin henüz anlamadığı bir eseri yorumlaması nasıl mümkündür? Şayet durum buysa, eserin anlamı icra öncesi yorumcu tarafından bir şekilde kavranmış olmayacak mıdır?

Yukarıdaki sorular, icra (yorum) kavramını sadece fiziksel ortamda gerçeklik kazanan ve elektronik ortamlarda kaydedilebilir (yeniden üretilebilir) olan boyutuyla ele alanlar için tümüyle anlamlı sorulardır. Ancak, yukarıda kısmen belirttiğimiz üzere, müzik eserinin ve onun icrasının gerçekliğini sadece fiziksel olarak belirlenebilir (ölçülebilir) boyutu ile sınırlamak, her şeyden önce bir indirgemeci pozitivist tutumdur. Buna karşın, yorumcunun müzik eserini zihninde, muhayyilesinde, kendi sesli temrinlerinde anlamaya çalışması öncelikle eserin yeniden kendini açığa vurmasını (her nasılsa yeniden varlık kazanmasını) gerektireceği için her anlama çabası aynı zamanda bir icradır ve her icra aynı zamanda bir anlama çabasıdır. Daha açık bir deyişle, müzik eserleri kavramsal olarak yeniden (başka biçimlerde) ifade edilebilir veya tercüme edilebilir bir şey olmadıkları için kaçınılmaz olarak doğrudan kendilerini ele vermedikçe (icra edilmedikçe) anlaşılabilirlikten mahrum kalırlar.

Müzik eseri ile icrası arasındaki ilişki, asla bir dilsel metin ile yorumu arasındaki ilişkiye benzememektedir. Elbette dilsel metinler de yorumları aracılığıyla var olmakta ve kendilerini açabilmektedir. Ancak yine de metinlerin yorumları aracılığıyla farklı kelimeler ve kavramlarla kendilerini ele vermeleri bir şekilde metinler ile yorumları arasındaki farkın ortadan kalkmasını engellemektedir. Oysa müzik eseri, doğrudan kendisini ele vermedikçe, icra edilemediği için ve icra edilmedikçe kendisini açığa vurma şansını yitirdiği için kaçınılmaz olarak anlamını icra esnasında ifşa edebilmektedir. Bizler bu durum karşısında eser ile icra arasındaki farktan değil, icralar arasındaki farklardan söz edebilmekte ve eserin kendisini icralar arasındaki farklılıklar sayesinde değişik açılımlarla tanıyabilmekteyiz.

Müzik eseri kendisini ne herhangi bir icrasında ne de icraları arasındaki farklılıklar içinde tümüyle ele verir. Buna karşın o –başka türlü ifadelendirilmeye açık olmadığı için– her bir icra esnasında kendisi olur, kendisini açığa çıkarır, kendisi konuşur. İcra ya da yorum dediğimiz şey, her ne kadar yorumcunun farklı açılardan esere yaklaşımını yansıtırsa da, sonuçta o gerçekte bir icra veya yorum olacaksa –yeni bir beste olmayacaksa– eserin varlığına aittir. Kısacası icranın gerçekliği aynı zamanda eserin gerçekliğidir ve eserin farklı zaman ve mekânlarda konuşabilmesi olayıdır.

Bir müzik eserinin yorumları (icraları) arasındaki farklılık sayesinde kendi varlığını farklı açılardan ele vermesi, aynı zamanda yorumların esere nispetle değerlendirilebilmesine yol aralamaktadır. Bir yorumu (icrayı) başarılı kılan şey, onun diğer yorumlardan ayırt edilecek şekilde müzik eserinin konuşabilmesine imkân tanınmasıdır. Bir eserin tüm icralarının tamamen birbirine benzemesi durumunda eser ile icraları arasında fark ortadan kalktığı gibi, icraların kendilerine özgü gerçekliklerini de ortadan kaldırır. Buna göre başarısız yorum, diğer yorumları bire bir taklit ederek hem kendi varlığını hem de icralar arasındaki farklılık ortadan kalkacağı için, eserin varlığını minimum düzeye (bir tür iskelet ya da ana hatlarına) indirgeyen icradır.

Müzik eserlerinin hem başka türlü ifade edilemezlikleri (tercümeye izin vermemeleri) hem de her başarılı icra (yorum) esnasında kendilerini farklı açılardan açığa çıkarabilmeleri ve asla tümüyle kendilerini ele vermemeleri (Kartezyen nesne konumuna indirgenememeleri) yukarıda dile getirdiğimiz şekilde onların somut-evrensel özellikleriyle ilgili bir husustur. Farklılıklar (yorumlar, icralar) arasında özdeş kalabilmeleri ve özdeşliklerini asla tek bir icra içinde tamamen dışa vurmaları²⁴ paradoksal bir durumdur. Ancak müzik eserlerinin anlamının da müzikal kalmasına yol açan ve böylece onun dilin merkeziliği ve hâkimiyeti karşısında kendi otonomluğunu korumasına imkân veren bu paradoksal durumdur. Bir diğer deyişle, müzik eserinin kendi anlamını ancak o bir “müzik eseri olarak” ele alındığında açığa vurması, söz konusu paradoksal durumdan kaynaklanmaktadır.

Şayet herhangi bir müzik eseri, söz gelimi ait olduğu türü (şarkı, naat, ayin, oyun havası gibi), eşlik ettiği sözler (şarkı, ilahi veya ezan gibi) veya felsefi, bilimsel analiz ve yorumlar aracılığıyla anlamını açığa vuruyor olsaydı, bu durumda o müzik eseri olmaktan çıkarak bir edebî, felsefi veya akademik esere dönüşebilirdi. Dönüştürülemez özelliği nedeniyle müzik eserleri anlamlarını ancak müziğin kendi ifade biçimlerine (melodilere) aşına olan, bu dili bir şekilde öğrenen, bu dile bir şekilde ait olan, sonuçta beste veya yorumlarıyla (icralarıyla) bu dile yön veren insanlara açabilmektedir.

Buna göre müzik eseri, ancak bir müzik eseridir. Yazımızın başında değindiğimiz şekliyle Fisagorcu, sûfi, felsefi düşünme tarzlarının zaman zaman ortaya çıkan yanığı, müzik eserinin anlamının dilin anlamının sınırları içinde tercüme edilip kavranabileceğini varsaymalarından kaynaklanmaktadır. Müzik eserleri asla dille ifade edilen herhangi bir anlamın gölgesine, aracına veya çevresine dönüşmez. Bir şiire, Kur'an ayetine, ezana, oyun ya da dansa vs. eşlik eden müzik

24 Felsefi ifadesiyle söylersek, “bir”in kendisini ancak “çokluk” ya da kendisinden “farklı olanlar” aracılığıyla ifşa etmesi paradoksal bir durumdur.

nağmeleri, gerçekte eşlik ettikleri şeylerin anlamına tabi olmazlar. Tam aksine bu sözlerin kendi başlarına anlaşılabilirlikleri şekillerden farklı olarak yorumlanabilmeleri için yeni imkân alanı açarlar ve böylece dilin kendi başına eksikliğini ve sınırlarını açığa çıkarırlar.

Çelişkili görünse de, anlamın kaynağı olarak görülen dilin, gerçekte anlamın kavranabilmesi için yeterli olmadığını ve böylece anlama olayının asla zihinsel anlama veya kavrama ile sınırlanmaması gerektiğini bize gösterirler. Bir diğer deyişle, dilde ifade edilen bir şeyin anlamının asla dilde ifade edilemeyen bir ortamda (müzik eseri içinde) açığa çıkabileceğine işaret ederek dilde kaybettiğimiz bir şeyi müzik alanı içinde bulabileceğimizi fark ettirirler. Böylece müzik eserleri, dilsel alandan daima farklı kalarak hem dilin hem de kendilerinin farklı açılardan algılanabileceklerini ima ederler. Kısacası, müzik eserleri anlaşılabilirlikleri için yine kendilerini referans gösterirler.²⁵

Sonuç olarak müzik eserlerinin “somut-evrensel” bir karaktere sahip oldukları için asla tercüme edilemezliği (yerlerine bir başka şeyin ikame edilememesi, bir başka şeyin kendilerini temsil etmesine izin vermemeleri, her zaman bir şekilde belirsiz kalmaları) aynı zamanda onların asla içi tam olarak doldurulamayan bir sonsuz “açık alan” olarak var olmalarına yol açmaktadır. Bu yüzden müzik eserleri, her ne kadar bestekâr ve icracıların duygu, düşünce, yaratıcı muhayyile ve kültürel kodları gibi hususlar aracılığıyla ortaya çıksalar da asla bu duygu, düşünce, muhayyile ve kodları yansıtmazlar. Onlar ancak din, eğlence, ağıt, dans, film gibi farklı alanlarla etkileşime açıktır. Ne var ki bu durum yine de onların –Kneif’in ifadesiyle– “kelimenin tam anlamıyla bir karşılıklı iletişim vasıtası oldukları anlamına gelmez”.²⁶ Olsa olsa müzik eserleri, dinleyicileri bir şekilde “kendilerinde tutan” (kendilerine özgü dünyaları içinde durduran) ve bu esnada dinleyicilere birbirlerini farklı anlama imkânını sunan bir özel ifşa alanı olabilirler. Benzer husus müzik eserlerinin ait oldukları geleneklerle diyalojik ilişkisinde de görülebilir. Her ne kadar müzik eserlerini genel olarak ait oldukları müzik geleneklerine nispetle anlıyor olsak da, her zaman müzik eserleri kendi geleneklerine indirgenemeyen özgünlüğe sahiptir. Bir başka deyişle her bir müzik eseri, ait olduğu geleneği hem canlı kılar hem de onun yeniden gözden geçirilmesine yol açar. Bu durum bir bakıma her bir tikelin belli bir tümel altında (içinde) yer almasına

25 Burada Dilthey’in müzik eserlerinin kendi dışında herhangi bir anlam taşımadığı, bir başka hususa referansta bulunmadığı görüşünü paylaşmaktayız. Dilthey’in görüşü hakkında kısa bilgi için bk. Rudolf A. Makreel, *Dilthey: Philosopher of the Human Studies* (Princeton: Princeton University Press, 1977), s. 377-8,

26 Tibor Kneif, “Some Non-Communicative Aspects in Music”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (IMS Symposium Zagreb 1974: Contributions to the Symposium), 5/1 (1974), s. 51-59; Alessandro Arbo, “Hermeneutique de la musique?”, s. 53-66.

rağmen, kendi somutluğu ya da biricikliği açısından tümelin anlamının gözden geçirilmesine neden olmasına benzer. Günümüzde elektronik ortamlarda müziğin yeni bir varlık boyutu kazanması, müziğin ancak kendisini temsil ettiğini daha iyi fark edilebilmemize fırsat vermektedir. Elektronik ortamlarda kazandıkları yeni boyut, müzik eserlerinin ancak bir müzik eseri olarak ele alındıklarında kendi anlamlarını müzikal olarak ifşa edebildiklerine daha açıkça tanıklık etmektedir.