MÜZİK ve DOĞAÇLAMA İLİŞKİSİ

Zaman ve Kültür Bağlamında Diyalektik Bir Çözümleme

EREN TAMER

sonçağ akademi

Kitabın Adı : Müzik Ve Doğaçlama İlişkisi:
Zaman Ve Kültür Bağlamında Diyalektik Bir Çözümleme
Yazar : Eren TAMER

1. Baskı : Eylül 2025 ANKARA

Yayın Koordinatörü : Ceyda ŞEREFLİOĞLU
Yayın Yönetmeni : Selva ALİM
ISBN : 978-625-5680-44-0
Yayın No : 2955

© Eren TAMER

Tüm hakları yazarına aittir. Yazarın izni alınmadan kitabın tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla basımı, çoğaltılması yapılamaz. Yalnızca kaynak gösterilerek kullanılabilir.

SONÇAĞ AKADEMİ

İstanbul Cad. İstanbul Çarşısı No.: 48/49 İskitler 06070 ANKARA
T / (312) 341 36 67 - GSM / (533) 093 78 64
www.soncagyayincilik.com.tr
soncagyayincilik@gmail.com
Yayıncı Sertifika Numarası: 47865

BASKI VE CİLT MERKEZİ

UZUN DİJİTAL MATBAA, SONÇAĞ YAYINCILIK MATBAACILIK TESCİLLİ MARKASIDIR.
İstanbul Cad. İstanbul Çarşısı No.: 48/48 İskitler 06070 ANKARA
T / (312) 341 36 67
www.uzundijital.com
uzun@uzundijital.com

Müzik Ve Doğaçlama İlişkisi: Zaman Ve Kültür Bağlamında Diyalektik Bir Çözümleme

Eren Tamer

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ……

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BİR VAROLAN OLARAK MÜZİK 6

1.1. BİLEN ÖZNE AÇISINDAN MÜZİK NEDİR? 6

1.1.1. Müzik Kavramının Etimolojik Kökeni 12

1.1.2. Çağdaş Müzik Ontolojileri 16

1.1.3. Ses Kavramı Üzerine 22

1.1.4. Müziği Sesten Ayıran Unsurlar 26

1.1.5. Müzikte Zaman 29

1.2. KÜLTÜRLER ARASINDA ZAMAN ALGISINA GÖRE DEĞİŞEN MÜZİK 33

1.2.1. Genel Olarak Zaman Kavramı Üzerine 33

1.2.2. Uygarlıkların Kültürel Olarak Ayrılması 34

1.2.3. Kültürlerin Zaman Algısı ve Müzik 37

1.3. ANTİK YUNAN GELENEĞİ, BATI KÜLTÜRÜ, ZAMAN ve MÜZİK ALGISINA DAİR FİKİRLER 40

1.3.1.Antik Çağdan Ortaçağa Zaman Kavramına Dair Fikirler 40

1.3.2. Antik Çağdan Ortaçağa Değişen Müzik 44

1.4. ORTADOĞU, HİNT, ÇİN GELENEĞİ, DOĞU KÜLTÜRÜ, ZAMAN ve MÜZİK ALGISINA DAİR FİKİRLER 53

1.4.1. Antik Çağda Zaman Kavramına Dair Fikirler (Çin Örneği) 53

1.4.2. Çin Antik Çağında Müzik 56

1.4.3. Orta Çağda Zaman Kavramına Dair Fikirler (Ortadoğu Örneği) 59

1.4.4. Orta Çağ'da Değişen Müzik 65

1.3. BATI UYGARLIĞINDA ZAMAN VE MÜZİK BAĞINTISI (1700- 1900) 67

1.3.3. 17. Yüzyıldan 20.Yüzyıla Zaman Algısındaki Değişim 67

1.3.4. 17. Yy'dan 20. Yy'a Değişen Müzikal Zaman (Batı) 73

1.4. DOĞU UYGARLIĞINDA ZAMAN VE MÜZİK BAĞINTISI (1700-1900) 82

1.4.5. 17.yy'dan 20.yy'a Zaman Algısındaki Değişim (İslam Coğrafyası-Osmanlı İmparatorluğu Örneği) 82

1.4.6. 17.Yy'dan 20.Yy'a Değişen Müzikal Zaman (Doğu) 89

1.5. KÜLTÜREL VE ZAMANSAL KAVRAYIŞ FARKLARININ MÜZİĞE YANSIMASI 96
Birinci Bölümün Özeti 98

İKİNCİ BÖLÜM

2. DOĞAÇLAMA ETKİNLİĞİ VE MÜZİKAL DOĞAÇLAMA 101
2.1. Doğaçlama Nedir? 101
2.1.1. Doğaçlama Etkinliği, Bilinç Ve Ben İlişkisi 105
2.1.2.Müzikal Doğaçlama 111
2.1.3. Arkaik Toplumlarda Doğaçlama Müzik 113
2.1.4. Köleci Toplumlarda Doğaçlama Müzik 116
2.1.5. Antik Dönem Nota Yazımına Dair Arayışlar 117
2.2. BATI KÜLTÜRÜNDE MÜZİKAL DOĞAÇLAMANIN AŞAMALARI .. 127
2.2.1. Batı Klasik Müziğinde 1600'e kadar Doğaçlama Kullanımı 128
Koro / Toplu Doğaçlamalar: 129
2.2.2. Modal Müzikten Atonal Müziğe Metrik Doğaçlama Ve Örnekleri 131
Süslemeler: (Ornamentation) 133
Rastgele Süsleme Örneği: Diminution 135
Basso Continuo (Sürekli Bas) 139
Kadans (Cadenza) 144
2.2.3. Doğaçlamada Kısıtlayıcı Eğilimler 145
2.3. DOĞU KÜLTÜRÜNDE MÜZİKAL DOĞAÇLAMA (Geleneksel Doğaçlama) 147
2.3.1. Türk Müziğinde Doğaçlama: Taksim ve Gazel Örnekleri 148
Geleneksel Taksim 151
Özgür Taksim 152
Giriş Taksimi 152
Ara Taksim / Geçiş Taksimi 152
Klasik Türk Müziği Vokal Doğaçlaması: Gazel 153
2.3.2. Türk Halk Müziği Doğaçlama Örneği: Âşık Müziği 155
2.3.3. Arap Dünyasında Müzikal Doğaçlama: Taksim Ve Tarab Kültürü 156
Tarab Sanatı 157
2.3.4. Klasik Hint Müziği 160
Hindustani Müzik Kültürü 161
2.3.5. Uzak Doğu Klasik Müzik Geleneğinde Doğaçlama 163

Geleneksel Çin Müziği **164**
2.3.6. İslam Etkisinde Gelişen Klasik İspanyol Doğaçlaması: Flamenko Örneği **166**
2.3.7. Kökleri Doğuda, Gövdesi Batıda Büyüyen Doğaçlama Ağacı: Caz **169**
2.4. MÜZİKAL DOĞAÇLAMANIN DOĞU BATI DİYALEKTİĞİ **173**
İkinci Bölümün Özeti **177**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MÜZİKAL DOĞAÇLAMADA DİYALEKTİK VE HERAKLEİTOS DÜŞÜNCESİ **179**
3.1. Herakleitos Öncesi Yunan Dünyasında Zamanın Ruhu **179**
3.2.1. Herakleitos'un Varlık Kuramı **187**
3.2.1. Ateş: Performans, Coşku, (Türkü) Yakma **191**
3.2.2. Karşıtların Savaşı ve Birliği / Müzikal Harmonia **194**
3.2.3. Harmonianın Düzeni Olarak Akış **198**
3.2.4. Doğaçlamanın Belirlenimi Olarak Logos **200**
3.2.5. Logosun Bilgisi- Bilgelik **205**
3.2.6. Duyu Bilgisi ve Bir Bilgelik Türü Olarak Doğaçlama **207**
Üçüncü Bölümün Özeti **210**
SONUÇ YERİNE DEVAMIYLA AÇIK KALAN SORULAR **212**
BİBLİYOGRAFYA **215**
MÜZİK TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ **215**
DİNLEME ÖNERİLERİ 𝄞 **217**
KAVRAMLAR ve ADLAR DİZİNİ **219**
KAYNAKÇA **224**

Sessizlik de Soloya Dahildir…

Miles Davis

Söylememek Harcısı,

Söylemenin Hasıdır,

Söylemenin Harcısı,

Yüreklerin Pasıdır….

Yunus Emre

ÖNSÖZ

Müzik terimi, farklı kültürel bağlamlarda değişken anlamlar taşısa da, müzikal edim tüm insan topluluklarında benzer yapısal özelliklerle varlık gösterir. İnsan, fiziksel bir olgu olan sesi dönüştürerek ona tinsel bir boyut kazandırır; ve bu süreçte ortaya sanatsal bir ürün çıkarır. Bu yaratım süreci, kültürel çeşitliliğe rağmen, insanlığın ortak ontolojik eğilimlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Sesin işlenmesiyle ortaya çıkan müzik, tinsel boyutuyla kültürel tarihin bir izdüşümüdür ve bireysel yaratım ile kolektif bellek arasındaki ayrımın silikleştiği bir alanı temsil eder. Öyle ki kültürel tarihsel arka plan dikkate alındığında, müziğin oluşum süreci, tinin ses aracılığıyla dışavurumunda işleyen diyalektik bir yapı olarak okunabilir.

Max Weber'in sosyolojik yaklaşımıyla ifade edilecek olursa, Batı müziği olarak adlandırılan olgu, kökenini Antik Yunan ve Roma kültürel mirasından alarak, tarihsel süreçte Hristiyanlıkla iç içe geçmiş; ancak zamanla dinden ayrışarak sekülerleşmiş ve kendini ifade etmenin kanonik formlarını inşa etmiştir. Bu süreç, müziğin sistematik bir bilim-sanat biçimine evrilmesini mümkün kılmıştır. Buna karşılık Doğu müziği, Antik Mısır, Çin ve Hint uygarlıkları temelinde şekillenmiş; imparatorluk yapısını erken dönemde deneyimleyen bu coğrafyalar, tarihsel başarılarının ardındaki geleneksel sürekliliği kolektif hafızalarında korumuşlardır. Bu nedenle Doğu müziği, sekülerleşme eğilimi göstermeksizin, sezgisel aklın rehberliğinde gelişmiş ve dinsel referanslarla bağını koparmadan varlığını sürdürmüştür. Bu yaklaşım, Doğu müziğine duygusal yoğunluk taşıyan, ancak akli unsurları da sezgi temelli bir düzlemde işleyen bir üslup kazandırmıştır. Dolayısıyla müziğe, bir yanda bilimsel-rasyonel bir sanat olarak yaklaşan Batı paradigması ile, diğer yanda sezgi ve duygudan ayrıştırılamayan bir ifade biçimi olarak bakan Doğu anlayışı arasında kurulan karşıtlık, diyalektik bir yapı arz etmektedir.

Çalışmamızda diyalektik oluşturduğunu düşündüğümüz bu farklı bakış açılarına herhangi bir değer atfetmeden, sadece durum tespiti yaparak ilerleyecek, müziğin kendisinin bir dünya müziği oluşturduğunu iddia edeceğiz. Dünya müziği denilen bu kavramın kültürel dinamiklerin sentezi olarak, özünde bir diyalektik olduğunu

açıklamaya çalışacağız. Burada örnek olarak üzerinde duracağımız tür ise doğaçlama müzik olacaktır.

Müzik kavramını ses ve zaman olarak temel iki unsuruna indirgediğimizde, maddi unsur olan sesin her kültürde eşit ve ortak olduğunu görüyoruz. Müzikal zaman kavramını ise, zaman kavramının kendisinde olduğu gibi, tinsel bir yaratı ürünü olarak ele aldığımızı söylemeliyiz. Bu açıdan tinsel varlık kategorileri içinde yer alan zaman kavrayışının, müzikal zaman yaratma konusunun ve dolayısıyla müzikal yaratım sürecinin tam ortasında durduğunu ve bu sürece doğrudan etki ettiğini gözlemliyoruz. Bu gözlemden hareketle, zaman anlayışlarını kültürel perspektifte Doğu ve Batı olarak iki genel başlıkta ele aldığımız çalışmamızda, bu anlayışların müzikal yaklaşımların arasındaki farkı ortaya koymada belirgin bir temel inşa ettiğini söylememiz mümkündür. Farkların bir diyalektik oluşturduğu böyle bir ortamın en anlaşılır örneğinin müzikal doğaçlama yaklaşımlarında kendini gösterdiğini iddia ettiğimiz bu çalışmada, iddialarımızı yaklaşım farklarından yola çıkmak suretiyle açıklamaya çalışacağız.

Çeşitli rolleri ve görünümleri olarak doğaçlama "anlık olanın kutsanması"dır. Bu yüzden doğaçlamanın doğası, öncelikle hayatın ve sanat özelinde müziğin doğası ile aynıdır denilebilir. Müzik akıp gider. Onun gerçekliği çalındığı anda saklıdır. O ana ilişkin tüm belgeler ise hatırlamak içindir. Bu noktada Batı, hatırlamayı hafızasına bırakmayıp arşivleme yoluna gitmiş, Doğu ise hafızanın ruhani ve geleneksel boyutunu benimseyerek, yazılı belge bırakma konusunda daha cimri davranmıştır. Bu fark, aslında Batı kültürü ile Doğu kültürü arasındaki müzikal anlayışı ve doğaçlama müzik kavramına olan bakış açılarını anlatmaktadır. Doğu müziği ruhani, sezgisel aklın ve duyguların daha baskın olduğu bir tür olarak mitik düşünmenin müziğidir. Batı müziği ise, Doğu müziği ile aynı özellikleri gösterirken, özellikle Rönesans ile daha düzen ve kural odaklı eser ve beste merkezli rasyonel bir müzik türüne evrilmiş ve logos temelli bir düşünmenin müziği olarak kendini var etmiştir. Mitos kelime anlamı olarak "söyleyen, konuşan, aşikâr eden, görünmeyeni görünür hale getiren, dile gelmeyeni dile getiren söz olarak, bir dil ürünüdür"[1]. Böyle bakıldığında, önemli şeyler söylemek anlamına gelen logos kelimesiyle benzerlik göstermektedir. Platon'la

[1] İsmail Gezgin, *Homo Narrans: İnsan Niçin Anlatır?* (İstanbul: Redingot Kitap, 2020), 13.

birlikte, benzer anlamlardan doğmalarına karşın karşıt iki kelime olarak kullanılan logos ve mitos kavramlarının serüven ve değişimleri, Doğu ve Batı kültürlerinin müzikal yaklaşımlarının serüvenlerine benzerlik göstermektedir denilebilir. Aynı ihtiyaç ve anlamsal arayıştan doğan ve zaman içinde birbirlerini bir sentez yaratmak için tamamlayacak şekilde dönüşen iki ayrı yöntem. Bu dönüşümün açıklaması kendisine Cengiz Çakmak'ın şu ifadelerinde yer bulmaktadır. "Mitostan logosa geçiş, dinden bilime geçiş değildir. […] Öte yandan Mitostan logosa geçiş, dinden felsefeye geçiş de değildir. […] Mitostan Logosa geçişte birinci husus yazılı olmayandan yazılı kültüre geçiştir"[2]. Bu açıdan, Batı müziğini yazılı bir sisteme geçirme ve kuralları belirleme çabaları, onu daha rasyonel (logic) bir tarafa sürüklemiştir. Doğu müziğinin ise nota sistemi sevmez, hafıza gücü ile müzikal hayatın devam ettirilmesi gerektiğine inanmış karakteri, onu mitsel düşüncenin yakınlarına konumlandırmıştır. Öte yandan, müzikal doğaçlamanın her türlü belgeye mesafeli doğası, müziğin akıp gidici doğasına uyum gösterdiğinden, doğaçlamanın müzikteki uygulamasına bakılarak anlaşılacağı söylenebilir. Hatta bunun tersi de geçerlidir. Müziğin doğasını anlamak için doğaçlamaya bakmak yeterlidir.

Bu yüzden müziğin diyalektik oluşturan doğasını, müzikal doğaçlama içinde anlayabileceğimizi var saydığımızdan, kültürlerin müziğe yaklaşımlarının olduğu gibi, doğaçlamaya yaklaşımlarının da bir diyalektik oluşturduğuna, hatta müziğin anlık özüne benzer olan müzikal doğaçlamanın özü itibariyle kendisinin de diyalektik bir unsur olduğuna dair iddialarımızı gerekçelendirmeye çalışacağız.

Çalışmamız üç ana başlık altında aktarılacaktır. Birinci bölümde, varolan olarak müziğin ne olduğuna ve bileşenlerine dair genel bilgiler ve güncel tartışmaları açıklamaya çalışacağız. Müzik varlığının temelde iki bileşene yani ses ve zaman olgularına sahip olduğu var sayımı üzerinden ilerleyecek olan birinci bölümde, zaman kavramının da kültürel bir olgu olduğu Teoman Duralı'nın felsefesinden destekle ortaya konacaktır. Ve zaman kavrayışlarının kültürel değişimleri, müzikal zaman kavramını doğrudan etkilediğinden, müzikal anlayış ve değişimleri de yine doğrudan gözlemek olanaklı olacaktır. Çalışmanın birinci bölümünde var olan olarak müzik olgusunun, kültürel bir yaratım ögesi olarak nasıl zamana uyumlandığını gösterecek

[2]Cengiz Çakmak, "Mitostan Logosa Geçişin Arka Planı ve Doğa Filozofları", *Doğudan Batıya Düşüncenin Serüveni* 2 (İstanbul: İnsan Yay.,2015), 57.

ve bunun Doğu ve Batı Kültürlerindeki farklarına dikkat çekmeye çalışacağız. Bir diyalektik oluşturduklarını iddia edeceğimiz bu iki farklı müzikal kavrayış olgusu, kendisini net olarak müzikal doğaçlamada ortaya koyduğundan, çalışmamızın ikinci bölümünü doğaçlama kavramına ve müzikal doğaçlama olgusunu tanımaya ve açıklamaya ayıracağız.

Çalışmamızın ikinci bölümünde, doğaçlama kavramının hem etimolojik köklerinden hem de müzikal doğaçlamanın bilinen insanlık tarihi içindeki ilk örneklerinden bahsedeceğiz. Müzikal kültür havzası olarak ikiye ayırdığımız Doğu ve Batı kültürleri üzerinden, müzikal doğaçlama örneklerini inceleyeceğimiz ikinci bölümü, yine iddiamızı tekrar ederek bitireceğiz. Doğu ve Batı müzik kavrayışları, zaman kavrayışlarından hareketle bir diyalektik oluşturmakta, bunun belirgin örneği olarak da müzikal doğaçlama bulunmaktadır. Ve bu iki bakış aşısına uygun olarak müzikal doğaçlama anlayışları bir diyalektik oluşturmaktadır. Öte yandan, müzikal doğaçlamanın an içinde oluşa tabi, tekrar edilemez ve karşıtlardan oluşan doğası Herakleitos'un varlık görüşüne uygun düşen bir var olan olarak karşımızda durmaktadır. Kısaca hem kendine yaklaşım bakımından hem de özü itibariyle bir diyalektik oluşturan doğaçlama müzik, Herakleitos'un varlık felsefesinin nesne karşılığıdır. Bu bakımdan çalışmamızın üçüncü bölümünde Herakleitos felsefesinin müzikal doğaçlama ile nasıl koşutluk oluşturduğunu göstermeyi planlamaktayız.

Kitabımızın üçüncü bölümünde yer alacak Herakleitos'u felsefe tarihi açısından değil, düşüncelerinin müzikal doğaçlama ile nasıl örtüştüğünü göstermek açısından ele alacağız. Bu açıdan üçüncü bölümde amacımız felsefe tarihi yapmak ya da Herakleitos'u felsefe tarihi açısından ele almak olmayacaktır.

Fransız besteci Claude Debussy "müzik, sözün bittiği yerde başlar" diyordu. Bu, Debussy'nin müzik hakkındaki düşüncesini anlamak açısından net bir cümle olmakla birlikte, görevimizin üstesinden gelmek için ne kadar ayrıntılı yazarsak yazalım, bir müzik eserinin ifade ettiğini, yeterince söze dökemeyeceğimizi bize anlatıyor. Dolayısıyla çalışmamızda, çeşitli kuramları dile getirirken elden geldiğince, türün bilinen örneklerinden oluşan dinleme önerilerini (𝄞) de ekledik. Bizim sözle anlatmaya çabaladığımız ve akıllarda kalan soruları, eser bir çırpıda yanıtlasın istedik.

Bu anlamda, kitabı okurken, sayfalarda yer alan dinleme önerilerine kulak vermenin anlatımda işimizi kolaylaştıracağını sanıyoruz.

Çalışmamızın Türkiye'de çok kısıtlı ilgi gören müzik felsefesi alanına katkı yapmasını ve yeni bir öneride bulunmasını umuyoruz. Küresel ölçekte son yüz yılda oldukça fazla çalışma yapılan müzik felsefesi alanı, ülkemizde bu zamana kadar gereken ilgiyi görmemiştir. Bu duruma birçok neden sıralanabilir. Söz gelimi, Klasik Türk müziği Klasik Batı müziğiyle kıyaslandığında, yazılı literatüre ve notasyon sisteminden ziyade hafızaya ve meşk usulü aktarımla öğrenme ve öğretmeye odaklı olduğundan, tanımı ve eser analizleri üzerinden ontolojik ya da epistemolojik bir çalışmaya imkân tanımamaktadır. Müzik felsefesi çalışmaları genel olarak, kavramsal ve eser analizlerinin felsefi yorumlanması üzerine ilerlediği için bu durum kültürel açıdan bir ilgisizliği beraberinde getiriyor olabilir. Ancak son yıllarda ülkemizde de çalışmaların yapıldığını söylemek alan açısından sevindirici bir gelişme olarak değerlendirilebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BİR VAROLAN OLARAK MÜZİK

1.1. BİLEN ÖZNE AÇISINDAN MÜZİK NEDİR?

Müzik üzerine çalışan bir eleştirmen, kuramcı ya da icracı, ele aldığı kavramları genellikle tarihsel ve kuramsal bağlamı içerisinde, önceden oluşmuş bir hammadde olarak devralır; inceleme sürecini de bu ön kabul üzerinden yapılandırır. Tıpkı bir bilim insanının doğa yasaları kavramına yaklaşımı gibi, o da zaten olması gerektiğini var sayar. Olası teknikleri kullanır ya da yeni teknikler oluşturmaya, aramaya, araştırmaya çalışır, yeni yorumlar getirir ya da bestelenmiş, icra edilmiş müzik eserlerini eldeki teknikler açısından değerlendirerek fikirlerini sunar. Müzik kavramı söz konusu olduğunda elde, ham olarak doğadan sağlanan ve onu algılayan öznenin varlığı kadar eski bir malzeme olan ses vardır.

Ses tabiata ait ve hep var olduğu düşünülen bir olgudur. İnsan sese kendi tinini katar ve müziği oluşturur. Onun bir anda oluşmasını doğal kabul edip oluşan obje üzerinden ilerlemek teknik bir olgudur ve müzisyen, eleştirmen ya da kuramcının başlangıç noktasıdır. Felsefe ise müziğe, onun ne olduğu, nasıl idrak edildiği üzerinden yaklaşır. Bir eleştirmeninin müzik fenomenini ele alışından farklı olarak, müziği form bilgisi ya da bir teknik unsur olarak değil, bir bilgi objesi olarak anlamaya çalışır. Söz gelimi, müziğin onu oluşturan koşullardan bağımsız bir varlığı var mıdır? Ya da onu bir bilgi kaynağı olarak görebilir miyiz? gibi sorular müzik hakkında sorulabilecek soruların felsefi formülleridir. Bu soruları sormak, onlara net yanıtlar bulmak ya da üzerine tartışılan kavramlara önerilen tanımlarda bir uzlaşı sağlamak anlamına gelmez. Müzik nedir sorusu da bu sorulardan bir tanesidir.

Günümüzde hala geçerliliğini koruyan bu tartışmaya, zaman içinde birçok tanım önerilmiş, son yıllarda ise artan sayıda çalışma ile soru güncel kalmayı başarabilmiş

olmasına rağmen, yapılan tanımlar yer yer eksik görülmüştür. Bu çalışmanın amacı müzik nedir sorusunu cevaplamak olmadığı gibi, bunu başarma iddiasında da olamaz.

Belki verilebilecek bir karşılık, Augustinus zaman nedir[3] sorusuna: "sorulmadığında biliyorum ancak sorulduğunda bilmiyorum" şeklindeki cevabına ya da benzer şekilde caz sanatçısı Louise Armstrong'un caz nedir[4] diye sorulduğunda, "caz nedir diye sormak zorunda kalıyorsan, cevabı hiçbir zaman öğrenemezsin" şeklinde verdiği yanıta paralel niteliklerde olabilir. Bu soruyu sormak zorunda kaldığımızda muhtemelen Armstrong'un dile getirdiği gibi, cevabını da öğrenemeyeceğiz, üstelik sorulmadığında ne olduğuna dair her bireysel aklın bir cevabı olmasına rağmen.

Bununla birlikte, müzik üzerine bir çalışma yürütebilmek adına, en azından kavramın bir çerçevesinin çizilmesi gerekmektedir ve bu durum bizi önerilen belirli tanımlardan yararlanmaya götürür. Söz gelimi Vural Sözer'in Müzik Terimleri sözlüğünde müzik, "duygu, düşünce ve imgeleri tek sesli ya da çok sesli olarak anlatma sanatı. Bu biçimde düzenlenmiş seslerden oluşan yapıtların okunması ya da çalınması"[5]. olarak tanımlanmaktadır. Mehmet Kaygısız Müzik Tarihi adlı kitabında ise müziği "İnsanın doğadan aldığını bilinciyle düzelterek oluşturduğu, düzenlenmiş sesler"[6]. şeklinde açıklar. Müzik yaygın anlamıyla, "tanıdık bir sanat biçimini veya onunla ilişkili etkinlikleri veya bu tür etkinliklerin ürünlerini belirtir"[7] gibidir. Bu yaygın anlam, müzik kavramını bir tecrübenin adı olarak kodlar. Müziği algılayan kültürel bir belleğin, arkaik kültürler dâhil, müzik tecrübesi olduğuna inanılır. Bu inanç beraberinde, tecrübe ettikleri müziğin ne olduğunu bildiklerine dair bir varsayımı getirir. Çünkü insanlar müzik kavramına dair bir soru ile karşılaştıklarında, hızlı bir çağrışımla, ilk akıllarına gelenleri sıralayabilirler. Bu sıralamaları yaparken tecrübelerinden yola çıkar görünmektedirler. Örneğin çoğu kişi müzik parçalarını duyduğunda tanır, hatta istenirse birer örnek verebilirler. Farklı kültürlerde yetişmiş insanlar, birbirlerinin müzik zevkleri hakkında konuşabilir, hatta müzik yapmanın ne

[3]Augustinus, *İtiraflar*, çev. Çiğdem Dürüşken (İstanbul: Kabalcı Yay., 2009), 14. B., 17. Para, 374.
[4] Edward W. Sarath, *Improvisation, Creativity, and Consciousness: Jazz as Integral Template for Music, Education, and Society* (New York: SunyPress, 2013), 458.
[5] Vural Sözer, *Müzik Terimleri Sözlüğü*, 3.bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2018), 162.
[6] Mehmet Kaygısız, *Müzik Tarihi* (İstanbul: Kategori Yay., 2017), 35.
[7] Jerold Levinson, *Music, Art and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 267.

olduğuna dair fikir öne sürebilirler. Birçoklarının kavrama dair zihinlerindeki izlenimlerin benzer olduğu bile düşünülebilir. Müzik denilince karşılaşılan genel geçer çağrışım ise onun, bestecilerin, şarkıcıların, müzisyenlerin yaptığı ve dinlenen bir sanat olduğudur. Yine kavrama dair bir başka tanım, "dinleyicilerde estetik bir te pki uyandırmayı amaçlayan uyumlu bir ses sıralaması üretebilecek şekilde ses perdelerini tasarlayabilme sanatıdır"[8]. şeklindedir. Bu tanım teknik kavramlarla bezeli olduğundan, müziğin teorik boyutuna hâkim olanlar için daha anlaşılır görünmektedir. Oysa birçokları için bu teknik terimlerin bilgisi onlarda olmasa bile, beyinde bir hisleri ve bunlara dair tepkileri mevcuttur. Çünkü uyumlu sesin ne olduğunu ya da perde teriminin ses frekansını temsil ettiğini bilmekle, bunları hissetmek farklı şeylerdir. Bir başka tanımla devam edilecek olursa, müziğin "seslerin biçimsel güzelliğini ve duygusal ifadesini birleştirme sanatı"[9] olarak ifade edilmesi dikkate değerdir. Benzer bir ifade Ana Britannica'da yer almaktadır. Kaynak, müzik terimini "İnsan ya da çalgı seslerinin, belli bir biçim ya da duygusal ifade yaratacak biçimde düzenlenerek bir araya getirilmesini içeren sanat dalı" olarak açıklar.[10] Müzik hakkında ileri sürülen bu ifadelerde, sesin biçimi / formu üzerinde durulması ilgi çekicidir. Aristoteles'in madde ve form ilişkisi içinde bu ifadeleri değerlendirdiğimizde, doğada bulunan ham bir malzeme olarak ses maddeye, onun form verilerek sesin kendinde sahip olduğu imkânlarından birine dönüştürülmesi de biçimsel güzelliğine karşılık gelmektedir. Doğadaki ham malzeme olan ses serbest haldedir. Ona formunu vererek bir biçime kavuşturan insandır. Bir diğer deyişle, müzik, sesin müzik olmak bakımından taşıdığı imkânlardan birini seçen insana bağımlı bir var olandır. Öte yandan sesin biçiminin yanında sıklıkla ifade edilen *duygusal ifade* tanımı da insanı işaret ederek, insanı yine müziğin merkezine yerleştirir. O, müziğin hareket ettirici nedeni olmasının yanı sıra, onu algılayan ve bilen özne olarak da temel bir görev üstlenir.

Müzik sadece varolan olarak değil, bir algılayıcının varlığı olarak da kendisini, bilen ve algılayan özneye eklemlendirir. Her bilen özne müziğin yaratıcısı olmayabilir ancak o hem potansiyel olarak bir müzik yaratıcısıdır hem de her özne müzikle algısal yeterliliği ölçüsünde temas edendir. Çünkü müzik özü itibariyle hayatlara teklifsizce

[8] Barry R. Parker, *Güçlü Titreşimler: Müziğin Fiziği*, çev. Cenk Güray ve Mahmut Sözer (Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2015), 2.
[9] a.y.
[10] AnaBritannica 16, "Müzik" (İstanbul: Ana Yayıncılık, 2000), 368.

girebilme yetisine sahiptir. Bu bakımdan hangi kültür ya da hangi meslekten olursa olsun, müziğin her öznenin hayatında olduğu varsayılır. Her kültürde kendine yer bulduğu için de evrensel olduğu izlenimini yaratır. Müzik evrensel olmakla birlikte, öznelerin müziğe yaklaşımı, ondan almak ya da ona vermek istedikleri, ona hayatlarında atfettikleri yer farklılık gösterebilir. Farklı kültür ve toplumlara, hatta farklı çağlara göre müziğin rolü, kavranışı değişiklik gösterebilir. Neyin müzik sayıldığı, müziğe nasıl yaklaşıldığı değişir[11], değişmiştir. Terry Miller'ın World Music:A Global Journey kitabında dikkat çektiği bir örnekte olduğu gibi "Ezan'ı ne kadar melodik, müzikal veya duyusal bulursanız bulun, Müslümanlar tarafından "müzik dışı"dır."[12] Bu yüzden müziğin evrenselliği ona yüklenen anlamdan ya da yapılan tanımdan değil, onun varlığının her kültürde tecrübe ediliyor, hatta biliniyor olmasından ileri gelir. Denilebilir ki müzik, kavramsal olarak çeşitlilik gösterebilen, bağlam yüklü bir karaktere sahiptir. Aaron Ridley'in bu konudaki tespiti dikkate değerdir:

> […] Böylece dans aracılığıyla müzik, karşılıklı bir biçimde cinsellik ve sosyalleşmeye bağlanır; ilahi ve dini şarkılar aracılığıyla ruh sağlığına, çocuk tekerlemeleri aracılığıyla oyuna, marşlarla orduya, milli marşlarla dayanışmaya, oranlarla matematiğe, chantier[13] aracılığıyla emeğe, cenaze şarkılarıyla ölüme ve bir sürü şey aracılığıyla bir sürü şeye bağlanır. Müziğin bu yerleşikliği ona tarihi boyunca, kavramsal çevresinin değişken birleşimi aracılığıyla, sahip olduğu zenginliğin çoğunu sağlamıştır. […] [14]

Ridley'in de söylediği gibi, müzik kendisine hayatın her damarında yer bularak bir bağlantı kurmuştur. Kurduğu bağlantılardan ve hatta var oluşşekli olarak doğal malzeme sesin üzerinde inşa olan duygusal ve zihinsel bir yapı oluşundan müziğin nasıl bir tanımı, hangi bağlamda bir kurgusu yapılırsa yapılsın, insanla birlikte düşünülmesi gerekir. İnsanın olmadığı bir müzik, hareket ettirici nedeninden yoksun olacağından madde olarak kalır, bir var olan olarak hayata geçemez ve gerçekliğini kazanamaz. Kısacası müziğin, "bir kâğıt parçasına, soyut bir biçimsel kavrama, toplumun kollektif bir davranışına veya beyindeki tek bir koordineli nöro-kimyasal

[11] Aaron Ridley, *Müzik Felsefesi: Tema ve Varyasyonlar* (Ankara: Dost Kitabevi, 2007), 12.
[12] E. Terry Miller ve Andrew C. Shahriai, *World Music: A Global Journay*, 3.bs. (New York: Routledge, 2012), 160.
[13] **Bkz :** Çalışmanın Müzik Terimleri Sözlüğü Bölümü (Bundan sonra **M.T.S**.)
[14] Miller ve Shahriai, *World Music*, 12.

dürtü modeline atıfta bulunabileceği açıktır. Bir ürün ya da süreç olabilir."[15] Ve tüm bu atıflar insanı içermek durumundadır. 19.yy'ın sonuna doğru Emile Littre" seslerin akılcı kullanımından doğan bir bilimdir müzik"[16] diyerek onu rasyonal bir boyuta sabitlemiş ve bilim sınıfına yerleştirmiştir. Bir sanat ya da bir bilim, hangisi kabul edilirse edilsin, günümüz teknolojisiyle geliştirilen müzikler dâhil, insanın zihinsel sürecinin bir ürünü oldukları ortadadır. Ses'in varlığının ayrımına varan ilk insanlar, onu düşüncelerinin bir yansıması, duygularının bir ifadesi, iletişimlerinin temel bir ögesi haline getirdiler, sesi kendileriyle yoğurdular ve müziğin serüvenini de başlatmış oldular. Curt Sachs'ın müziğin şarkı söylemekle başladığını[17] öne sürmesi bu bakımdan anlamlıdır. Tüm bu tanımların ışığında müzik, "akustik malzeme ve zihinsel fikir"[18] unsurlarından oluşan bir yapı olarak anlaşılmaktadır. Bu iki unsur müziğin içinde harmanlanırlar. Müzik duyulurken, sadece ses duyulmaz, sesle birlikte zihinsel ya da duygusal unsur da duyulur, ancak hangisinin hangisi olduğunu ayırt etmek zordur. Adeta, akustik malzeme zihin ve duygu tarafından, müzikal bir ön hazırlık sürecinden geçirilir ve zihinsel ve duygusal fikrin taşıyıcısı olmak için hazırlanır. Ve akustik malzeme zihnin ve duyguların elinde müzik halini alır[19]. Ses (akustik malzeme), zihinsel olanın düzeni içinde bir geçmiş kazanır. Tarihsel olma *şansını* yakalar. Ahmet Say'ın müzik tarihi tanımı da insanın kendini ses ile tanıması üzerine başlayan bu serüven fikri ile örtüşür. "Ses malzemesinin düşünsel değerlendirme süzgecinden geçirilmesi olgusu, çağlar boyunca süregelen bir tarihi, *Müzik Tarihi'ni* sergilemektedir."[20] 19. Yy'a kadar özerk bir tarihe sahip olmayan müzik, insanlık tarihinin, kültür tarihinin bir parçası olarak ele alınmıştır. Ahmet Say'a göre, "Müzik tarihi özelliği olan nitelikler taşır: Bu tarih, müzik yapma bilincinin, besteleme tekniklerinin, müzik formlarının, akım ya da stillerin, çalgıların, müzik yazılarının vb. tarihidir. Doğal olarak kültür tarihinin bir parçasıdır."[21] Say'ın bu tespiti de gösteriyor

---

[16] Lewis Eugene Rowell, *Thinking About Music: An Introduction to the Philosophy of Music* (University of Massachusetts Press, 1984), 1.

[16] Emile Littre, https://www.litre.org/definitions/musique akt. Jacques Attali, *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine*, çev. Gülüş Gülcügil Türkmen (İstanbul: Ayrıntı Yay., 2005), 18.

[17] Curt Sachs, *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, çev. İlhan Usmanbaş (İstanbul: M.E.B. Yayınevi,1965), 1.

[18] Ulrich Michels ve Gunther Vogel, *Müzik Atlası* (İstanbul: Alfa Yay., 2021), 11.

[19] a.y.

[20] Ahmet Say, *Müzik Tarihi* (Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yay.,1997), 17.

[21] a.y.

ki, insan sesi alır, zihninde şekillendirir ve "müziğin içerdiği zihinsel yan, onu zihin tarihi arka planına bağlar."[22] Dolayısıyla müziğin içinde olduğunu savunduğumuz kültür insanın kültürü, tarih insanın tarihidir. Müziğin insanla var olan bir ürün olduğunu hesaba katarak ve farklı toplumların farklı algıladığı fikrini göz önünde bulundurarak, onun kültür tarihi içinde bir öge olduğu söylenebilir. Bu bakımdan tarihsel anlamda özerk olması / bağımsızlaşması açısından diğer sanatların gerisinde kalmış olan müzik için, onun insan bilinciyle birleşik doğasının, onun bir tarihsel statü ihtiyacının göz ardı edilmesine yol açmış olduğu söylenebilir. Çünkü müzikle diğer sanatlar arasındaki en belirgin fark, diğer sanatlar için bir *eğilim* gerektiğidir. Belki bir çaba, belki fazladan bir malzeme ya da bir ortam. Ancak müzik için bunların hiçbirisine gerek yoktur. Müzik sesi olan ya da duyabilen her insan için oradadır. Müzik hayatın bir parçası olarak, hayat ile birçok ortak özelliğe sahiptir. Müzik tıpkı hayat gibi baştan sonra tarihseldir. Ayrıca bir tarihe gerek duyulmamıştır. Müzik, insanlık tarihinin gölgesi gibi hep onu takip etmiştir denilebilir. Müziğin kavramsal çerçevesi çizilirken, onun kültür tarihinin bir ögesi olduğu ve tarihsel bir özelliğe sahip olduğu unutulmamalıdır. Bu bakımdan ona kültürel bir öge olarak yaklaşmak ve onu bir bütün içinde anlamaya çalışmak yerinde olacaktır. Çünkü insanla var olan müzik için, insanlığın kurduğu kültür sayısınca tanım yapılabilir. "Müzik tanımları evrensel değildir ve kültür temelli olduğunu açıkça göstermektedir."[23] diyen Terry Miller'ın bu savına piyanist besteci Robin Maconia da başka bir noktadan destek vermektedir. Maconia, farklı algılayış olgusunu ele alarak, "sesin müzik olarak algılanmasının bireysel bir kararlılık eylemi" olduğunu ileri sürer.[24] John Cage ise bireysel kararlılık eylemini müzik anlayışının bir yansıması olarak kabul eder ve tanımını bir adım öteye götürerek ortam sesi ve müzik arasında *önemli* bir ayrım olmadığını iddia eder. 𝄞 Kısacası müziğe dair bildiklerimiz, onun sesle başlayan, insanın zihni ve duygularının itici gücüyle devam eden zamansal bir araç, süreç ya da ürün olduğudur. Tüm kültür ve çağlar için bu saydıklarımız genel geçer unsurlardır. Bu unsurların ötesindeki her tanım, içinde bulunduğunuz kültürün bir yansıması olarak şekil alacaktır.

---

[22] Michels ve Vogel*, Müzik Atlası,* 11.
[23] Miller ve Shahriai, *World Music*, 160.
[24] Robin Maconie, *The Concept of Music* (Oxford: Clarendon Press,1990), 11-2.

𝄞 **Dinleme Önerisi**: John Cage'ın 4`33`` adlı çalışması. (Bu düşüncesinin bir örneğidir.)

Bu çalışmada müziği, hem John Cage'in aksine onu ortam seslerinden ayırdığı düşünülen unsurlarla, hem de evrensel bir tanım arayışının aksine müziğin kültürler arası bir anlama sahip olduğu fikri üzerinden, diyalektik bir öge olması açısından ele alacağız. Bunu yaparken çıkış noktamız, müziğin her kültürde bir karşılığının olması fikri ile birlikte, onun her kültürde aynı anlama ve aynı kurallara tabi olmamasından kaynaklanan insansal ve kültürel bir öge olması düşüncesi olacaktır. Ancak bununla birlikte kültürler arası bağlara bakıldığında bu durumun iki ayrı algılanış ve ele alınış temeli olduğunu söylemek de mümkündür. Bunlardan birincisi Batı Kültürünün genel özelliği kabul edilen logos temelli yaklaşımın müzikal yansıması, ikincisi ise Doğu Kültürlerinin genel özelliği olarak ifade edebileceğimiz sezgisel, içgüdü, esrime temelli yaklaşımın müzikal yansımasıdır.

İşte bu iki farklı temel bizi bugün üzerinde çalıştığımız müziğin *tez* ve *antitezi*ne götürerek bir diyalektik oluşturmaktadır. Elinizdeki çalışmada, bu tezin açıklanması için seçilen ilk durak, müzik kavramının etimolojik kökeninin incelenmesi olacaktır.

1.1.1. Müzik Kavramının Etimolojik Kökeni

Batılı kaynaklarda müzik kelimesinin kökenine dair tanımlar genelde benzer niteliktedir. Örneğin, Oxford Etimoloji Sözlüğünde[25] *ilham, ilham perisi* anlamlarına gelen Latince *musa* kelimesinden türediği yazar. Bu tanım, Yunan mitolojisinin dokuz ilham perisine ve sanatın koruyucuları Zeus ve Mnemosyne'nin kızlarına bir göndermedir. Latince *musa,* eski Fransızca *muse,* Antik Yunanca'da *mousa* olan kelimenin ise yine Antik Yunancada *akıl, düşünce, yaratıcılık gücü* anlamlarını içeren *men* kökünden geldiği ileri sürülür[26]. Bu kök ise, Mnemosyne'nin (Muse'lerin annesi) ve Metis'e (Athena'nın annesi) dayanmaktadır[27]. Ön Avrupa Hint dillerinden kaynağını alan *men-* kökü, Sansktritçe *manas-* (akıl, ruh), Yunanca *memona* (özlem, mani, delilik), Latince *mens-* (zihin, anlayış, akıl,) yine Latince *memini* (hatırlıyorum), *mentio* (hatırlama), Eski ingilizcede *memory* (hafıza, hatırlama), Eski Kilise

[25]Oxford Etimoloji Sözlüğü, "Music", son erişim Ağustos, 2020, https://www.etymonline.com/search?q=music.
[26] Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, 12.bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003), 208.
[27] a.y.

Slavcasında *mineti* (inanma, düşünme), Rusya Pamjat'ında *memory* (hafıza) kelimelerinin de köklerinin oluşturmaktadır.

Müzik kelimesinin, mitolojilerden ve batı dillerinde kökenini oluşturan etimolojik süreçten anlaşıldığı kadarıyla, anlamını oluşturan kelimeler *zihin, akıl, ruh, hatırlama, hafıza, bellek,* kelimeleri ekseninde dönmektedir. Böylelikle, müziğin zihinle, akılla, ruhla, hafıza ve hatırlama ile ilgili bir olgu olduğu, işlevinin, anlamının, var oluşunun bu çerçevede yer aldığını söylemek mümkün görünmektedir. Bu durum aslında *müzik* kelimesi ile *müze* kelimesinin aynı kökten ileri geldiğini öne süren kaynakları destekler görünüyor. Müze kelimesinin de kökeninde ilham perisi anlamına gelen Musalar vardır ve müzeler (Mousa) Musaların sanat yaptıkları ve tapındıkları yere verilen addır. Banu Dönmez, Müziğin Kökeni Üzerine kitabında müzik ve müze kelimelerinin kökensel bağları ve işlevsel birliktelikleri üzerine bazı saptamalarda bulunur. Müzelerin işlevsel olarak "tarihsel ve toplumsal belleğin akılda tutulması"[28] ve ritüellerin hatırlanması görevini üstlendiklerini belirtir. Benzer bir görevi müzik için de söyler. Müzik de müzeler gibi toplamsal belleğin akılda tutulması ve ritüellerin korunması işlevine sahiptir.

Müzik teriminin kökeni için orta ve yakın doğulu kaynaklar da batılı kaynaklarda olduğu gibi mitolojiden beslenir. Örneğin bir söylenceye göre, "Musa Peygamber tanrı ile buluşmaya gittiği Sina Dağında 'dinle Musa 'anlamına gelen 'Muse ke! 'buyruğunu alır. Yine söylenceye göre kendisine belirli bir ton ve ritimde iletilen bu tanrısal buyruğa Musa ilk kez "musiki" sözcüğü ile karşılık bulmaya çalışır"[29]. Böylece müzik kelimesine dinlenen ton ve ritim şeklinde bir açıklama ile karşılık bulunmaya çalışılmıştır. Bir başka söylencede ise "gagasındaki deliklerden yel estikçe türlü sesler çıkaran ve bu özelliği ile müziğe ilk örnek teşkil eden masal kuşunun adı "musikar" veya 'mûsikal'dır."[30] Bu hikâyeler ışığında terimin aynı olduğunu ancak kökeni hakkındaki anlatıların farklılık gösterdiğini görüyoruz.

[28]Banu Mustan Dönmez, *Müziğin Kökeni Üzerine* (Ankara: Gece Kitaplığı Yay., 2015), 16.
[29] Sufi İnavat Khan, *Müzik*, çev. Kaan Ökten ve Turgut Ökten (İstanbul: Arıtan Yay.,1994), akt. Ali Uçan, *Türk Müzik Kültürü* (Ankara: Evrensel Müzik ve Yay., 2015), 85.
[30] M. Ragıp Gazimihal, *Musiki Sözlüğü* (İstanbul: M.E. Basımevi,1961) akt. Ali Uçan, *Türk Müzik Kültürü,* 86.

Bununla birlikte, genel olarak *music/k* teriminin dilsel yapılara uyumlanarak belirli farklılıklarla aynı anlamı karşılayacak şekilde kullanıldığı söylenebilir. Asya kültür çevresinde müzik, Süryanice "musiki", Arapça "musiki", Farsça "musiki / musıgi" şeklinde kullanılmaktadır. Günümüz Türkçesinde ise İslamın kabulüyle birlikte Arapça kökenli olan *müzik, musiki* kelimeleri kullanılmaya başlanmıştır. Arapça musiki kelimesi Yunanca çeviriler ile İslam filozoflarından dilimize aktarılmıştır ancak ilginçtir ki, Eski Türkçede müzik terimi için kullanılan kelime, musiki ve müzik kelimelerinden çok başkadır. Bu kelime hem yapısal olarak hem de kökensel olarak oldukça farklı olan "Küğ" 'dür ve Orta Asya Türklerinin müziğe yaklaşımını da ortaya koymaktadır. Bu konuda Ali Uçan şöyle demektedir:

> […] Türklerin Orta Asya'daki ataları canlı, parlak, etkileyici ve güzel nesnelerle soyut kavramları genellikle "kö" sesleriyle başlayan sözcüklerle adlandırdılar. […] Canlılık kaynağı aydınlığa, bugünkü 'gün 've 'güneş' sözcüklerimizin kökü olan 'kön', insan bedeninin canlı ve uyanık olmasının bir belirtisi olan 'göz'e, 'köz', canlılık kaynağı parlak yüzeyli su birikintisine 'köl '(göl), dediler. Canlı, etkileyici sese de 'kök 'adını verdiler. Bu ses Gök Tanrının bulunduğu 'gökyüzünden 'de kaynaklanabilir.[31]

Anlaşıldığı üzere, Orta Asyadaki Türkler, bugünkü müzik teriminin karşılığı olarak, canlı etkileyici ses anlamına gelen "kök" kelimesini kullanıyorlardı. Bu sözcük, Uçan'ın aktarmasına göre, Türk lehçeleri içinde "küğ" kelimesine kadar evrilen bir süreç geçirdi. Divan-ı Lugat-it Türk'de ölçü, vezin anlamında da kullanıldığı görülmektedir.[32] İslamiyetten önceki Türk Devletlerinde kullanılan küğ sözcüğü, Türklerin beylikler, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde de belirli çevrelerce kullanılmış ancak zaman içinde yerini musiki ve müzik sözcüklerine bırakmıştır. İslamiyetle birlikte dünya görüşleri değişen Türklerin, bu durumun bir yansıması olarak müziğe işlevsel ve kavramsal açıdan yaklaşımları ve bundan ötürü de bu etkinliğe verdikleri isim de değişmeye başlamıştır. Bununla beraber küğ kelimesinin kültürel bellekte hala yeri korunmaktadır. Söz gelimi, "Kars ve Iğdır yörelerinde türkü söylemek, 'göy çıkarma 'olarak bilinir. Bayburt'ta seslenmek için 'güğümek- ' kelimesi kullanılır. Çankırı'da çocuklar için konuşmaya başlamak anlamında 'güğüldeme 'gibi küğ kökünden türeme sözcükler kullanılır."[33]

---

[31] Uçan, *Müzik Kültürü*, 89.
[32] a.y.
[33] a.y.

Orta Asya Türkleri, İpek Yolunun büyük bir kısmına sahip olduklarından, sanat ve kültürel alışverişin de kontrolünü sağlamışlardır. Müzikleri çevre uygarlıkları etkilemiş, onlardan da etkilenmişlerdir. Bunlardan dikkat çekeni, Asya'nın köklü uygarlıklarından Çin müziğine etkisidir. Çincede müzik, melodi anlamına gelen sözcük "quy/çuy" sözcüğüdür ve Türklerin İslam öncesinde müziğe verdikleri "köğ" sözcüğünün Çince tercümesi olduğu tarihi kayıtlardan anlaşılmaktadır.[34] Orta Asya Türk müziğinin özü, "küğ" kelimesinin kökeninde de görüleceği gibi, tabiata dayanmaktadır. Hatta müziklerinde sadece çalgılar ya da insan sesi değil, taklit edilerek müziğe dahil edilen doğa sesleri de yer almaktadır. Bu özelliğe, Feyzan Göher Vural, İslamiyetten önce Türklerde Kültür ve Müzik kitabında şu şekilde yer vermiştir:

> […] Bugünkü Orta Asya müziklerinde, sıkça yer alan hayvan seslerinin kökenlerinin Hun dönemine dayandığını tahmin etmekteyiz. Halk şarkılarının başında ya da aralarında yer alan at kişneme seslerinin, kartal çığlıklarının, kurt ulumalarının insanlarca taklit edilmesi, tipik bir Türk müziği özelliğidir. Ritmik yapıdaki at koşuşu, çeşitli vurmalılarla net şekilde hissettirilir.[35] 𝄞

Müziğe diğer kültürlerde olduğu gibi, söylencelere dayanarak isim verme geleneğinin Türklerde kullanılmadığını görüyoruz. Göçebe olarak yaşadıkları ve doğa ile iç içe bir hayat sürdükleri için olsa gerek, müziklerini de doğanın yol göstericiliğinde, benzetme yoluyla isimlendirmişler, özünü de doğadan kopmadan ortaya koymuşlardır. Orta Asya Türkleri gibi, Çinliler de "doğanın uyumuna, insan ile doğa arasındaki uyuma" odaklanan bir kültürdür. Müziklerini de bu odak üzerine kurmuşlardır ve "insan ile doğa arasındaki uyum" Çin müziğine yansımıştır.

Latin kökenli dillerde akıl, hafıza anlamlarını çağrıştıran müzik terimi, daha çok mitolojik bir esinlenme taşırken, Türk gibi, Çin gibi kültürlerde doğadan benzetme yoluyla bir isimlendirme öne çıkmıştır. Her ne kadar günümüzde *müzik* terimi genel bir kabul ve tüm dillerde benzer harf dizilimleriyle kullanım imkânı bulmuş olsa da farklı esinlenmeler ve neye müzik denildiğinin uzlaşımındaki farlılıklar, müziğin içinde yaşanılan dünyanın bir parçası olma niteliklerini de ortaya koyduğundan, aynı

---

[34] Jin Jie, *Çin Müziği: Eski ve Modern Çağlardan Yankılar*, çev. Hasan Bögün (İstanbul: Kaynak Yay., 2015), 17.

[35] Feyzan Göher Vural, *İslamiyetten Önce Türklerde Kültür ve Müzik: Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2016), 91.

𝄞 **Dinleme Önerisi:** Eski Türk Şarkıları - https://youtu.be/eNmCKpJ52W0

zamanda müziğin ontolojik olarak çeşitlilik göstermesinin de başlıca sebeplerinden biri kabul edilebilir.

1.1.2. Çağdaş Müzik Ontolojileri

Felsefe tarihi içinde müzik hakkında fikirler öne süren, onu eğitim aracı olarak, sanat olarak, evrensel bir dil olarak farklı kategoriler altında inceleyen birçok filozof olduğunu söyleyebiliriz. Oysa bir müzik felsefesinden bahsedebilmek için tarihlerin 19.yy'ı göstermesi, müziğin ontolojisi üzerine yapılan tartışmaları, ortaya konan teorileri incelemek için ise 20.yy'ı beklemek gerekecekti. Bu bakımdan müzik ontolojisi üzerine çalışmalar oldukça yeni sayılır. Müzik ontolojisi, daha çok "müzikal şeylerin türleri ve bunlar arasındaki ilişkilerin" incelendiği bir alanın adına işaret eder. Ancak yine aynı çatı altında tartışmaları bir adım ileri götürerek, müzikal eserlerin varlığının olup olmadığını tartışan müzik ontologlarına da rastlamak mümkündür. Bu konuda müzikal eserlerin olmadığını savunan iddialara bir örnek olması açısından Ross Cameron'un görüşleri ele alınabilir. 2008 yılında yayınladığı "*There are no things that are musical works"* (Müzikal eser diye bir şey yok) adlı makalesinde, makalenin adından da anlaşılacağı gibi ontolojik olarak müzik eseri diye bir şey olmadığını, çünkü müzik eserlerinin soyut olduklarını ve besteciler tarafından yaratıldıklarını; ancak bu iki ifadenin bir arada tutarlı bir çıkarıma ulaşmadığını çünkü soyut nesnelerin yaratılamayacağını iddia etmektedir.[36] Bu çıkarımı tutarlı kılmak adına, müziğin soyut olmadığı önermesini ortaya attığımızda ise, müziğin somut olması gerektiği sonucunun çıktığını ancak bu zaman da notaların mı, bestecinin düşüncelerinin mi somut müzikal nesneye karşılık geldiğinin net cevabının verilemediğini söyler. Performansın müziğin kendisi olmadığını da iddia eder ancak sonrasında yaptığı açıklama ile dikkatini sadece klasik batı müziğinde tuttuğunu belirtir ki, bu düşünsel kısıtlama genel bir müzik ontolojisi tartışmasını ortaya koymadığını bizlere düşündürür.[37]

Bu iddiaların karşısında, müzik eserinin var olduğunu ileri süren ancak bu var oluşa farklı şekillerde yaklaşan düşünceler yer alır. Tartışmalar genel olarak, müzik

[36] Ross P. Cameron, "There Are No Things That Are Musical Works*", British Journal of Aesthetics*, C. 48, S.3, (Temmuz 2008): 295.
[37] Cameron, "There", 296.

eserlerinin ontolojik statüleri üzerinden bir çıkarsama yapmaya odaklanmıştır. Bu bakımdan çağdaş müzik ontolojisi teorileri çok çeşitli olmakla birlikte, üç temel önerme öne çıkar. Bunlardan ilki *Platonist / Yapısalcı* görüştür. Bu görüşün etrafında toplanan felsefeci ve müzik teorisyenlerinden bazıları arasında Amerikalı Felsefeci Nicholas Wolterstorff, Müzik Felsefecisi Peter Kivy, yine Müzik Felsefecisi Julian Dodd sayılabilir[38]. Bu görüşe göre, müzik eserleri, performanslarından ayrı tutulmalıdır. Çünkü müzik eseriyle performansı arasında özellik bakımından farklılıklar vardır. Platonist görüşe göre, müzik eserleri ideal varolanlardır ve performansları gibi uzay zamanda var değillerdir[39]. Platonist görüş, bu ayrım yüzünden tıpkı uçağı icat eden Wrights kardeşler gibi, Einstein'ın görelilik kuramınafikir açan Michelson'un ışık hızını keşfetmesi gibi, bestecilerin de müzik eserlerini yaratmadıklarını sadece keşfettiklerini iddia ederler.[40]

Bir diğer teori ise Nominalist görüştür. Bu görüşün teorisyeni ise felsefeci Nelson Goodman'dır. Bu görüşe göre var olan her şey tikeldir. Bunun müzikteki karşılığı da sadece bestelere uygun performansların olduğunu kabul etmektir. Nelson Goodman'a göre, müzik, belirli bir performans ve nota sistemindeki karakterlerin yani partisyonların arasındaki tutarlılık olarak düşünülmelidir. Bu görüşte merkezde partisyonlar yer almaktadır ve partisyonlarla uygun yürütülen her performans da müzikal eser olarak görülmektedir[41]. Partisyonların konumları öyle merkezidir ki, tek bir hatası bile olmayan ancak düşük bir performans, müzikal açıdan oldukça başarılı olmasına karşın notalara kesin bir sadakat sağlamamış olan performans karşısında üstün görülür ve asıl müzikal eser olarak ilki kabul edilir. Çünkü partisyonlarda hata demek, eserin kendisinin verilmemiş olması demektir. Bu açıdan müzik eserleri Nominalistlere göre, notaların ve onların uygun performanslarının toplamıdır[42].

---

[38]Alessandro Bertinetto, "Musical Ontology: A View Through Improvisation*", Cosmo. Comparative Studies in Modernism*, S.2 (2013): 84.

[39] Peter Kivy, "Platonism In Music: A Kind Of Defense", *Grazer Philosophische Studien* 19, S.1, (1983): 110.

[40] Andrew Kania, "Platonism vs. Nominalism in Contemporary Musical Ontology", ed. C. M. Uidhir *Art and Abstract Objects* (New York: Oxford University Press, 2013), 197-212. Kivy, "Platonism", 112.

[41] Nelson Goodman, *Languages of Art*, 2.bs. (Indianapolis: Hackett, 1976), 186.

[42] Goodman, *Language,* 117-8.

Bir üçüncü teori ise, Süreklilikçilik olarak (Continuism) adlandırılan teoridir. Felsefeci Guy Rohrbaugh'un ortaya attığı bu teoriye göre, senfoniler ya da konçertolar[43] gibi müzikal eserler, biçimsel ve zamansal açıdan esnektirler. Rohrbaugh'a göre, bu tür sanat eserleri biçimsel esnekliğe (modal flexibility), zamansal esnekliğe (temporal flexibility) ve geçiciliğe (temporality) sahiptirler. Kısaca söylendiğinde, bu teoriye göre müzik eserleri gerçekte sahip olduklarından farklı niteliklere sahip olabilirlerdi. Bu olasılık her zaman vardır. Üstelik şu anda sahip oldukları nitelikler de zaman içinde değişebilecek ölçüdedir ya da müzik eserleri değişime açıktır. Var olurlar, ya da yok olurlar, bir diğer deyişle oluşa tabidirler[44]. Bu bakımdan Rohrbaugh, sanat eserlerinin ve müzikal eserlerin somut ve zamansal olduğunu ileri sürmektedir.

Rohrbaugh, Platonistlerin müzik eserlerinin ideal tipler olduğunu söylediklerine dair görüşlerini reddeder; çünkü ona göre eğer müzikal eserler soyut olsaydı, nedensel herhangi bir ilişkiye giremezlerdi ve biz onlara bir referans bile veremezdik. Bununla birlikte, Nominalistlerin, müzikal eserin partisyona uyumlu performansa indirgenmesi iddialarını da reddeder. Rohrbaugh'a göre, bir müzikal eserin performasına atıfta bulunmadan esere atıfta bulunulabilir. Kısaca bu görüş, müzikal eserlerin, tarihsel olarak var olan, değişebilen ve yok olabilen zamansal ve biçimsel olarak *esnek bireyler*[45] olduğunu ileri sürer. Onlar, doğru ya da yanlış olabilen, performans dediğimiz zamansal parçalardan oluşurlar. Bu bakımdan müzikal eserler normatiftir ve bu normlar her eserin yerini aldığı pratiklere bağlıdır. Müzikal eserleri değişmez varlıklar olarak düşünmemizin nedeni, kültürel pratiklerde müzikal eserlerin sıklıkla partisyon olarak notalama ile ortaya konması ve zamansal dönüşümleri donduruyor görünmesidir[46].

Bu ontolojik yaklaşımların her seferinde bazı noktaları gözden kaçırdığını söylemek yerinde olacaktır. Söz gelimi Platonist bakış açısı müziği kendi başına bir anlama sahip bir idea yerine koyar. Müzisyenlerin tanrı olmadıklarını, bu yüzden yoktan var etmediklerini ve onlara yaratıcı değil kâşif diyebileceğimizi iddia ederek,[47] müziği

[43] **Bkz: M.T.S.**
[44] Guy Rohrbaugh, "Artworks as Historical Individuals", *European Journal of Philosophy* 11, S.2 (2003): 178.
[45] Birey kavramı (**individual** kavramı olarak teorisyenin kendi kavramıdır.)
[46] Rohrbaugh, "Artworks", 192.
[47] Kivy, "Platonism", 113.

insansız ve insanın yüklediği anlam olmadan düşünmekte ve müziği eksik tanımlamaktadırlar. Bize göre teknolojik ve bilimsel icatların sağlaması yapılabilir, deneysel yolları vardır. Bu bakımdan kimin keşfettiğinin bir önemi olmaksınız, keşfedilen icat, doğa yasaları karşısında aynı olacaktır. Örneğin, Wright kardeşlerin keşfettiği uçakla ilgili olarak, uçuş teknolojisi gün geçtikçe gelişse bile, bu sadece konfor anlamında gelişmelerdir, uçuşun fizik kanunlarını değiştiren türden değildir. Ancak Mozart'ın bestelediği bir senfoni için, o olmasa bir başkası aynı şekilde bestelerdi, çünkü yapılan iş keşiftir demek, insan ve anlam dünyasını sanatın içinden çıkarmaktır ki, bu da müziği eksik tanımlamakla eş değerdir.

Nominalist bakış açısı ise müziği bir derleme olarak algılar. Oysa müzik parça parça birleştirilen bir yapı değil, akustik malzeme ile insanın yoğrularak bir bütün elde edilmesiyle oluşturulmaktadır. Süreklilikçilik düşüncesi ise çalışmamıza nesne olan doğaçlama müzik açısından oldukça yararlı olmakla birlikte, bestelenmiş, kuralları sıkı sıkıya bağlı ve günümüze korunarak ulaşmış eserler için çok kabul edilebilir görünmemektedir. Özellikle Batı müziğinde aydınlanma çağıyla birlikte bestecilerin, besteleri konusunda son derece titiz ve dakik oldukları söylenebilir. Her icrada yorumsal farklılıklar eseri dönüştürüyor görünmektedir ancak bu durum besteye icracının kişisel yaklaşımının bir sonucudur. Başka müzisyenler eseri, bestecinin istediği şekilde çalabilirler; çünkü müzikal yapılar notaları ile ilk bestelendikleri zamanki varlıklarını sürdürmekte, zamana ve tarihe meydan okumaktadırlar[48]. Müzik ontolojisi bağlamında güncel tartışmalardan bir diğeri ise, *otantiklik* tartışmasıdır. Diğer tartışmaların aksine, burada müzik eserinin doğası, müziği somutlaştırma çabaları gibi teknik meseleler değil, performansa yönelik düşünceler tartışılmaktadır. Otantik performans tartışmaları, bestecinin eserini günümüzde, bestelediği dönemin şartlarıyla icra etmek gerekip gerekmediği merkezinde gezinmektedir. Bu nedenle tartışmalar, bir müzik eserinin en önemli özelliğinin içsel olduğuna inanan *biçimciler* ve eserde önemli olanın eserin yaratıldığı sanatsal bağlam olduğunu ileri süren *bağlamcılar* arasında geçmektedir[49]. Biçimciler doğru seslerin, doğru perdelerin, bestede gösterilen doğru sırayla çalınmasının yeterli olduğunu dile getirirken,

[48] Bertinetto, *Musical Ontology*, 85-6.
[49] Stanford Encyclopedia of Philosophy "The Philosophy of Music", son erişim Haziran, 2021, https://plato.stanford.edu/entries/music/#HighLeveOntoIssu .

bağlamcılar ise, dönemin eserinin üzerinde bestelendiği türden estrümanların icrada kullanılması gerektiğinde ısrar ederler[50]. Bununla birlikte Stephen Davies gibi, bu konuda net bir cevap verilemeyeceğini öne süren felsefeciler de vardır. Davies'e göre, belirli uzlaşımlarla eserler ontolojik açıdan daha *ince* (*thinner*) ya da daha *kalın (thicker)* olabilirler[51]. Bunun anlamı, bir eserin uzlaşım konusunda ne kadar fazla özelliği varsa, o kadar kalın bir eser olduğu, ne kadar az özelliği varsa o kadar ince bir eser olduğudur. Burada Davies hem icra uzlaşımlarına hem de bestecinin beste hakkındaki niyetlerinin, duygularının bestecinin eserini icra edecek müzisyene iletilmesine yönelik uzlaşımlara vurgu yapmaktadır. Bu nedenle bazı eserler için enstrümantasyon esnekken, bazıları içinse tamamen otantik performanslar adına dönemsel enstrümantasyon gereklidir[52].

Performansa yönelik ontolojik tartışmalar da müziğin niteliğine dair ontolojik tartışmalar kadar teknik meseleler üzerinde ilerlemekte, müziğin her türünü içine alan bir kuşatıcılık vaad edememektedir. Öte yandan insan unsuru da sadece bestecinin bestenin icrası esnasındaki beklentilerinin tam karşılanabilmesi ile işlenmekte ve yine müziği teknik çerçeveye yerleştirmektedir.

Daha kapsayıcı bir müzik ontolojisi kuramı aradığımızda, Nicolai Hartmann'ın varlığı heterojen olarak görmesi ve varlığın kendini varlık tabakaları halinde göstermesi üzerine geliştirdiği sanat ontolojisi işimizi kolaylaştırmaktadır[53]. Ona göre her sanat eseri, tinsel ve maddi olmak üzere başlıca iki varlık tabakasından meydana gelir ve bu her estetik obje için geçerlidir. Estetik objede sanatın çeşidine göre maddi bir unsur bulunur ve bunun üzerinde yükselen ve dile gelen şey ise tinsel varlık olarak adlandırılır[54]. Tinsel varlık da heterojen olarak hem kişisel tini hem de çağın, kültürün yarattığı ortak tini kapsar.

Bu anlayış üzerinden Hartmann, bir müzik eserini ontolojik olarak önce iki varlık tabakasına ayırır. Bunlardan ilki *maddi varlık tabakasıdır* ve müzik söz konusu olduğunda bu sestir. Her müzik eseri sesler üzerinden inşa olunur. Maddi varlık

---

[50] a.y.

[51] Stephen Davies, "The Ontology of Musical Works and the Authenticity of Their Performances*",* *Noûs* 25, S. 1 (Mart,1991): 36.

[52] Stephen Davies, "Ontology", 31-2.

[53] Nicolai Hartmann, *New Ways of Ontology,* çev. Reinhard C. Kuhn (Chicago: Henry Regnery Company, 1953),

[54] İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2014), 43.

tabakasının yanında müziği oluşturan bir diğer tabaka ise *tinsel varlık tabakasıdır* ve Nicolai Hartmann bunu da iki tabaka olarak ayrıca ele alır. Bunlardan birincisi *dış tabaka,* diğerisi ise *iç tabakadır*. Hartmann'ın tinsel varlığın dış tabakaları olarak ileri sürdüğü özellikler genel olarak maddi tabakaya yani sese en yakın ve yapışık tabakalar olan teknik, form, biçim şeklinde açıklanabilir. Bunlar daha çok müziğin normatif özelliğine gönderme yapar. Öte yandan iki unsurdan oluşan tinsel varlığın bir diğer tabakası ise iç tabakadır. Bu da müziğin daha çok psişik ve metafizik yanına vurgu yapmakta, anlamı, insanı, insanın kültür dağarını, insanın bir yandan kişisel bir yandan da toplumsal olarak içinde bulunduğu tinsel atmosferi ifade etmektedir. İç tabakayı üç madde halinde kurgulayan Hartmann'a göre bunlar, "duyanın doğrudan doğruya birlikte titreşime geçtiği tabaka (tüm müzikal yapılar için geçerlidir, hoşlanma, cezbetme hislerini harekete geçirir, estetik haz verir.), dinleyenin bir müzikal yapıda derin bir etki ile kavrandığı tabaka (dinleyenin ruhunda derin etkiler bırakan, onda gizli kalmış hisleri açığa çıkaran tabakadır.) ve son olarak da metafizik tabaka ya da *evren iradesi*nin[55] görünmesi denilen tabakadır ancak, bu her müzik eserinde bulunmaz[56]. Kültürler arasında bulunduğu iddia edilen müzikal yapılarda da ortak bir tinin algısal derinliğine etki etmesi söz konusu olabilir. Nicolai Hartmann'ın kısaca aktarmaya çalıştığımız bu müzikal ontoloji düşüncesi, her müzikal yapıda kendine bir karşılık bulmakta, bütün müzikal yapıları kapsamaktadır. Söz gelimi Beethoven'ın bestelerini bu ontoloji ışığında ele alıp inceleyebileceğimiz gibi, Kuzey Nijerya'daki Hausa halk müzisyenlerinin yaptığı müzikal yapıları da inceleyebiliriz. Çünkü maddi varlık tabakası olan sesin her kültürün sahip olduğu bir hammadde olmasının yanında, her kültürün tinsel varlık tabakası olarak inceleyeceğimiz hem müzikal teknikleri hem de psişik alt yapıları mevcuttur. Çalışmanın bu bölümünde maddi varlık tabası olan ses üzerinde duracağız.

[55] Evren İradesi kavramı **Schopenhauer**'a aittir. İleri Okuma İçin Bkz: A. Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, çev. A. Onur Aktaş (Ankara: DoğuBatı Yayınları, 2020).
[56] Tunalı, *Sanat*, 138-9.

1.1.3. Ses Kavramı Üzerine

Ses'in Türk Dil Kurumu Sözlüğünde karşılığı, "işitme organının duyabildiği titreşimler"[57] olarak yer almaktadır. Ses genellikle işitme organı olan kulağı uyaran ve bu yolla beyinde duyumlara yol açan bir etkinin ürünü olarak tanımlanır[58]. Fiziksel bir olgu olan sesin oluşmasının ve algılanmasının ya da var olabilmesinin belli başlı koşulları vardır. Bunları Ayhan Zeren şu şekilde açıklar:

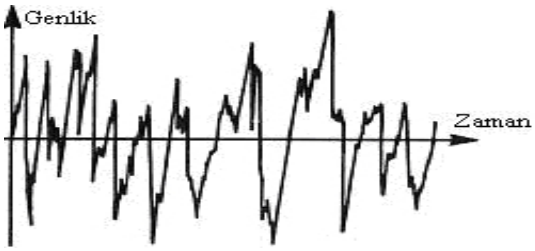
> […] Çalışır durumda bir kulak ve beynin (yani bir alıcı sistemin) bulunması, onları uyarabilecek nitelikteki etkenlerin bir yerlerde (ses kaynağı) oluşması ve bu etkenlerin, oluşturdukları yerden kulağa kadar, kulağı uyarmaya yetecek bir şiddette iletilmesi (iletici ortam) gerekir. Bu ögelerden herhangi biri yoksa ses de yoktur […][59]

Bu ifade ışığında, ses oluşumu için, ses kaynağı, iletici ve alıcı olmak üzere üç temel ögenin varlığına gereksinim duyulduğunu söyleyebiliriz. Herhangi bir ses kaynağının sesi oluşturması için *yinelenen hareket,* diğer bir ifadeyle *basit harmonik hareket* ile oluşur[60]. Ses, kaynağından dalgalar halinde ve titreşim hareketi ile çıkar ve yayılır. Yapılan hareketler sonucunda yayılan dalgalar her zaman birbirinin aynısı ve simetrik değildir. Bu durum frekanslarına göre seslerin karakterini değiştirir. Bu bakımdan sesi *düzgün ses, gürültü ve patlama* olarak birkaç karaktere ayırabiliriz.[61] Düzgün ses, saf ses ve karışık ses olarak ayrıca iki farklı türe ayrılır. Basit ses de diyebileceğimiz ilk türdeki sesin frekansı basit bir sinüs eğrisidir. Sabit salınımlı ve tek düze olduğundan yapay ses olarak da bilinir ve doğada bulunmaz.[62](Şekil 1)

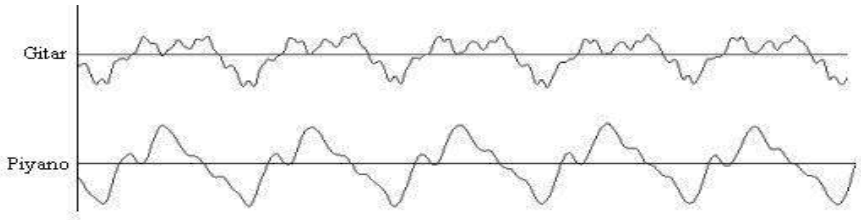
Şekil 1: Basit Sesin Osiloskoptaki Görüntüsü[63]

[57] Türk Dil Kurumu Sözlüğü, "Ses", son erişim Mayıs, 2019, https://sozluk.gov.tr/ .
[58] Ayhan Zeren, *Müzik Fiziği* (İstanbul: Pan Yay., 2007), 11.
[59] a.g.e.,11.
[60] a.g.e.,13.
[61] Zeren, *Müzik Fiziği*, 13.
[62] a.y.
[63] Zeren, *Müzik Fiziği*, 14. (**Osiloskop :** Yapay ses kaynağı.)

Salınımı zaman içinde değişen seslere ise karışık ses denir. Basit salınımlı seslerin birleşmesinden oluşur. İşte müzik sesi burada ortaya çıkar. Örneğin bir gitar telini çekip bıraktığımızda, telin durduğu an'a yani denge durumuna gelebilmesi için belirli bir güç gerekir. Bu durum, telin hızlanarak çekildiği yönün tersi yönünde hareket ederek ivmelenmesi demektir. Hareket eden cismin, örneğimizde telin, hızı ve ivmesi sürekli değişim gösterir. Ancak bu değişimler her zaman yumuşaktır. Ani bir hız ya da ivme değişikliği gözlenmez. Bu özellik, düzensiz frekanslı sesler olan gürültü ile müzik sesi arasında temel farkı oluşturur. (Şekil 2 ve Şekil 3 arasındaki fark) Ani değişimin olmaması, sesin düzeninin kanıtıdır.



Şekil2: Düzensiz Frekanslı Ses/Gürültü[64]



Şekil 3: Düzenli karışık ses / Müzik Sesi[65]

[64] Artizan, "Müzik Fiziği", son erişim Ağustos, 2022, https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/muzik-fizigi/.
[65] a.y.

Sesin oluşması için gereken bir diğer koşul ise, iletici ortamın varlığıdır. İletici ortam, maddesel bir sistemin yaptığı hareketin yarattığı titreşimlerin alıcıya iletildiği ortam demektir. Kulakla ses kaynağı arasındaki ortamın maddesel olması gerekir. Maddenin olmadığı bir ortamda ses iletilmez. Katı, sıvı ya da gaz gibi bir ortamda ses iletilebilir.[66] Bu ortam genellikle havadır. Ses kaynağı, uygulanan güçle yinelenen harekete başlar ve titreşimler ses dalgalarını meydana getirir. Ses titreşimlerinin hava moleküllerine kuvvet uygulamaları ile denge durumlarından çıkan moleküller adeta *kulaktan kulağa oynar gibi*, yanlarındaki moleküle bu kuvveti yansıtırlar. Alıcıya kadar devam eden bu moleküler iletişim dalga olarak gözlemlenir. Sesin kaynağından çıkması ve uygun ortamda dalga olarak iletilmesi, sesin alıcısına ulaşması amacını taşır. Çünkü alıcısına ulaşmamış bir ses, oluşmuş olarak kabul edilmez. Müzik bilimi, Berkeley'in sorduğu "kimsenin olmadığı bir ortamda bir ağaç düştüğünde yine de ses çıkar mı?" sorusunu alıcısı olmayan bir ses, ses olarak kabul edilmez diyerek cevaplamış olur. Çünkü ses, "beynin titreşen moleküllere verdiği tepkiyle ortaya çıkan zihinsel bir imgedir."[67] Bu açıdan ses için diğer iki koşul kadar alıcı da gereklidir fakat sadece alıcının olması yeterli değildir. Ses frekanslarının hedef alıcının duyabileceği aralıklarda da olması gerekmektedir. Her ses alıcısının duyabileceği ses frekans[68] aralıkları farklıdır. Alıcının bir insan olduğu durumlarda, tam koşullar sağlanmış olmasına karşın belirli frekans aralıklarının dışında kalan sesler, duyulamaz. Genç ve sağlıklı bir insanın işitme sistemi, 15, 20 Hertz (Hz.) ile 15000, 20000 Hz. arasındadır. Köpeklerde bu sayı 15-50000 Hz. arasına, Yunuslarda ise 150 -150000 Hz. arasına kadar çıkmakta ve yine her canlı tür için bu sayılar değişiklik göstermektedir.[69] Bu açıdan sesin var oluş koşulları canlıdan canlıya farklılık göstermektedir. Duyulabilen en alt ve en üst frekans alanına, *ses bölgesi* denmektedir.

---

[66] Zeren, *Müzik Fiziği*, 63.

[67] Daniel J. Levitin, *Müziğin Etkisindeki Beyin*, çev. Ali Sinan Çulhaoğlu (İstanbul: Pegasus Yay.,2015), 33.

[68] Sesin birim zamandaki titreşim sayısına frekans denilmektedir. Birimi ise Hertz'dir. Ölçülebilir fiziksel bir nicelik olan frekans, ses perdesi denen, bir sesin işitme sistemimizde uyandırdığı tizlik peslik duygusu olarak tanımlanan psiko fiziksel niceliğe denktir. Bir sesin frekansı arttıkça perdesi (tizliğinin arttığını), frekansı azaldıkça perdesinin düştüğünü (pesleştiğini) söyleriz. Saniyede 440 defa titreşen bir tel ve hava akımını saniyede 440 defa kesecek bir hızla dönen bir siren beynimizde hep aynı perde duygusunu yaratır. Böyle olunca, perde frekansın müzik dilindeki karşılığıdır denilebilir. Daha ayrıntılı bilgi için Bkz: Ayhan Zeren, *Müzik Fiziği*.

[69] Zeren, *Müzik Fiziği*, 99.

Ses ve müzik bağıntısına bakıldığında, ses bölgesinin müzikte daha dar bir aralıkta olduğunu söylemeliyiz. Müzikte kullanılan en pes seslerin 27,5 Hz'den başladığı ve müzik seslerinin yapısında bulunan ve algılanabilen ikinci ve üçüncü perdeler de hesaba katılırsa, müzikte algılanabilen seslerin, 12000 Hz'e kadar ulaştığı gözlenmiştir[70]. Kısaca müzik, 27,5 Hz. ile 12000 Hz. arasındaki ses bölgesinde oluşur ve algılanır.

Müziğin fiziksel özellikleri arasında açıklamaya çalıştığımız ses, akustik biliminin ilgi alanında ve objektif bir bilim dalı olarak ilerlemektedir. Ses; ritim, tını, perde gibi müziği oluşturan uyaranlarla birleşir ve müzik oluşur. Tüm bu fiziksel elementler ve fiziksel uyaranlar, fiziksel bir ortam aracılığıyla, öznel bir alıcıya iletilirler ve alıcıların bireysel algıları ile verdikleri tepkiler bakımından anlam kazanırlar:

> […] Ses söz konusu olduğunda, müzik tek tek seslerin algılanması değil, birçok sesin birbirini izlemesi ve birbiriyle binişmesi sonucunda ortaya çıkan etkinlik ve üründür. Müzikte kullanılan seslerin perdeleri de rastgele değil, aralarında doğal ilişkiler vardır. Bütün bu özellikler beyinde analiz edilir, depolanır ve diğer bilgilerle karşılaştırılır. […][71]

Sesin oluşması gereken üç temel etmeni saydığımızda, uzay ve zaman etmenlerini hali hazırda var kabul ettiğimizi de belirtmek gerekir. Zira ses dalgaları hava aracılığıyla iletilirler ve zamana bağlı olarak yayılırlar. Özetle "ses bir oluş sürecidir"[72]. Oluşu sağlayan tüm hareketler gibi, seslerin de birer hareket ürünü olduğunu dile getirmiştik. Bununla birlikte ham maddesi ses olan bir sanat objesi olarak müziğin de sesi kullandığını, müziğin de bir oluş süreci olduğunu söyleyebiliriz. Ancak yine de müzik sadece ses değildir.

Frekans yapılarının farklarından başka müzik anlam yüklü yapılardır. Bu anlamlar müziği sesten farklı kılan unsurlar içinde ele alacağımız *ritim*, *perde, tını* ve bunların alt kümeleri olarak söz edebileceğimiz *melodi*, *armoni* gibi elementlerle ifade edilmeye çalışılır ve alıcılara aktarılır. Bir sonraki bölümde bu unsurları açıklamaya ve müzikle ses arasındaki temel, kültürel ve dolayısıyla karakteristik ögeleri tanımaya çalışacağız.

---

[70] Zeren, *Müzik Fiziği*, 101.
[71] a.g.e., 281.
[72] Mustan Dönmez, *Müziğin Kökeni*, 29.

1.1.4. Müziği Sesten Ayıran Unsurlar

Müziğin ses titreşimlerini diğer ses titreşimlerinden ayıran üç temel özellik vardır. Birincisi, müzikteki "[…] seslerin belli bir frekansı veya *perdesi* vardır."[73] 19.yy'da yaşamış müzik eleştirmeni Eduard Hanslick, müziği "ölçülebilir ses"[74] olarak tanımlamıştır. Ona göre, müzikte temel koşul ölçülebilirliktir. O, müzikal sesler ve doğal sesleri birbirinden ayıran *sabitlenmiş perdeler* olduğunu söyler.

Sesin perdesi demek bazı seslerin tiz, bazı seslerin pes olduğunu söylemek demektir. Levitin'e göre perde psikolojik bir kurgudur[75] ve her kültürün kendine has perde kurguları vardır. "Perde müzikal hissi iletmeye yarayan temel araçlardandır. Ruh hali, heyecan, sükûnet, romantizm ve tehlike birçok unsurla vurgulanır ancak bunlardan en önemlisi perdedir. Tek bir tiz nota heyecan, tek bir pes nota hüzün hissini aktarabilir."[76] Levitin'in açıklamasında da ortaya koyduğu gibi müzikte perde, duyguları etkileme gücü yüksek bir olgudur. Bu özelliğinden ötürü de onu psikolojik bir kurgu olarak görür. Söz gelimi tiz notaların genel olarak heyecan duygusunu aktardığı düşünülür. Bunula beraber, tiz notalar her kültürde bu şekilde algılanmaz ve anlamlandırılmaz. Örnek olarak, Bali'de cenazeyi ve hüznü çağrıştıran ses dizileri tiz seslerden oluşur. 𝄞 Buradan da anlaşılacağı gibi, perdeler kültürlerin müzikal sistemleri içinde tarihsel, geleneksel ya da tesadüfi yollarla seçilir ve kültürel bir anlamla yine o topluluk tarafından kodlanır. Nicolai Hartmann'ın müzik ontolojisinde tinsel varlık tabakasının dış tabakasına karşılık gelen perdeler, hem maddi unsur olan ses ile yakından ilişkili ve adeta yapışıktır hem de tinin psişik özelliklerini de içinde barındırdığından ortak tinin bir yansımasıdır. Müzik için net tanım yapılamamasının zorluklarından biri perdelerin hem psikolojik (öznel) hem de kültürel (toplumsal) ve kurgusal bir seçki olmasıdır. Ancak perde, müziğin diğer her türlü sesten ayırt edilmesini sağlayan temel unsurlardan biridir.

---

[73] Parker, *Güçlü Titreşimler*, 3.
[74] Nicholas Cook, *Music, Imagination and Culture* (Oxford: Oxford University Press, 1990), 10
[75] Levitin, *Müziğin Etkisi,* 23.
[76] a.g.e., 36.

𝄞 **Dinleme Önerisi:** Müzik, Explained Belgesel Serisi, (Netflix, Sezon 1, Bölüm 1), dk.10:18 [Son Erişim: Eylül 2020].

İkinci olarak müziğin her notanın uzunluğuna bağlı olarak farklılaşan bir *ritmi* vardır.[77] Etimolojik açıdan kökeni eski Yunanca'ya kadar giden 'ritm sözcüğü Türkçe karşılığı ile 'dizem'- akış anlamındaki 'rhein ve akış biçimi anlamındaki *rhuthmos*'tan gelmektedir."[78] Ritim denilince akla tempo kavramı gelir ve bu iki kavram sıklıkla karıştırılır. Tempo müzik eserlerinin ilerleme hızlarını (sizin müziğe eşlik ederken ayağınızı ne sıklıkla yere vurduğunuzu) anlatan bir kavramdır. Ritim ise, notaların sürelerini gösterir ve çeşitli süre uzunluklarının özgül bir düzen içinde biçimlenmelerini temsil eder. Müzik icra ederken bilinmesi gereken temel bilgilerden biri, bir notanın hangi uzunlukta çalınacağıdır. "Ritim, sesleri müziğe çeviren son derece önemli bir unsurdur"[79]. Müzikte ritim fiziksel, hareketli bir özelliktir; varlıktaki ritim, bir duruşa yakalanmış ritim değildir. Bu bakımdan çeşitliliğe, esnekliğe sahip olarak ritim, müziği dinamik, zaman içinde değişime tabi kılan ve onu ileri taşıyan bir unsurdur. Müzik makinesini çalıştıran bir motor görevi gören ritim, "büyük ihtimalle atalarımızın müziği keşfederken kullandıkları ilk bileşendir."[80] Hatta Levitin'in bu iddiasını bir adım öteye götürerek, atalarımızın iki ayak üzerine kalkabilmesini sağlayan denge unsurunu ritim duygusu sağlamıştır diyebiliriz. Çünkü sürüngen beynimiz (beyin kökü ve beyinciğimiz) yürümemiz için gerekli olan ritmik kalıpları yaratmamızı sağlar. İnsanlığı iki ayağı üzerine diken ve yürümesini sağlayan denge, yine insanlığın tanımlanması güç sanatına / bilimine dinamo görevi görür. İnsanlık için gerekli görülen ritim, evrenselliğinin yanında oldukça öznel bir olgudur. Tıpkı perdelerin kültürel özellikleri olduğu gibi, ritimler de kültürel olarak farklılık ve özellikler gösterir. Karmaşık bir Latin ritmini, Çin, Arap, Avrupa, Hint ya da Rus ritminden ayırt eden unsurlar, Latin kültürüne has özellikler vardır.[81] Ritmi müzik içinde güçlü kılan da budur. Ritim kavramı da ses ile yakın tabakalarda olduklarından, Hartmann'ın tinsel varlık tabakasının dış katmanlarından biri olarak değerlendirilebilir.

[77] Parker, *Güçlü Titreşimler*, 3.
[78] Özge Öztekin, "Seslerin Sözcüklerindeki Müzikten Sözcüklerin Seslerindeki Müziğe", *DoğuBatı Düşünce Dergisi*, S. 62, (Kasım 2012), 77.
[79] Levitin, *Müziğin Etkisi,* 70.
[80] a.g.e.,67
[81] a.g.e.,71.

Bir diğer ayırt edici özellik ise *tını*dır. Bu kavramı, müziği ilgi çekici yapan hatta müzik beğenimizin merkezindeki temel etken olarak da tanımlayabiliriz. Bir diğer deyişle tını, bir sesin diğer bir sesten farklı olmasını sağlayan olgu ve kavramdır[82]. Levitin'in "Tını, çevreyle en ilişkili olanıdır. Tını, bir aslanın kükremesini, bir kedinin miyavlamasından, bir şimşek çakışını okyanus dalgalarının kıyıya vuruşundan ve bir arkadaşın sesini, kaçmaya çalıştığınız vergi tahsildarının sesinden ayıran temel bir özellik"[83] olarak açıklar. Ulrich Michels ve Gunther Vogel'in hazırladığı Müzik Atlası ise tınıyı "müzik ses olarak anlam kazandığı için, ona en uygun yorum tınlayan haldeki yorumudur."[84] şeklinde ifade ederek, kavrama merkezi bir konum kazandırır. "Müziğin, duyusal idrak ve zihinsel kavrayış anlamında dinleyiciye yaşattığı toplam deneyim, tüm karmaşıklığıyla dinleyicinin duygu, fantezi ve deneyimleme gücünü arttırır." [85] ifadeleriyle Micheles ve Vogel, tınıyı, Hartmann'ın tinsel varlık tabakasının dış katmanında değerlendirmemiz konusunda fikir verdikleri ölçüde, tınının müziğin psişik yanına da hizmet ettiğini ve tinsel varlık tabakasının iç katmanında yer bulabileceğini de düşündürürler.

Müziği diğer ses titreşimlerinden ayıran perde, ritim ve tını, onu aralarındaki bağlantının sağlamlığına göre başarılı ya da başarısız yapar. Başarılı ya da başarısız gibi sıfatlandırmalar kültüreldir. Hartmann'ın diliyle söylenirse, objektif tine (kültürel bilinç) özgü bir tavırdır. Ancak bu üç elementin, müziği diğer seslerden ayıran temel bileşenler olması, hemen her kültür için geçerlidir. Tüm müzikal sistemler, kanonlar bu üç unsurun alt kümelerinden oluşurlar ve tercihler tamamen kültürel olarak belirlenir.

[82] Parker, *Güçlü Titreşimler*, 3.
[83] Levitin, *Müziğin Etkisi,* 57.
[84] Michels ve Vogel, *Müzik Atlası*, 11.
[85] a.y.

Öte yandan perde, ritim ve tını müziğin iki fiziksel özelliğinden doğarlar. Perde ve tınının doğduğu alan ses, ritmin var olduğu alansa zamandır. Kısacası objektifleşmiş tin olarak bir müzikal yapı ses temelinde inşa olurken, onu perde, tını ve ritim takip eder ve ritim unsuruyla zaman, sesin içine akıp, ona karışır. Bir başka deyişle "ses müziği zamana bağlar, sesin varlığı ise şimdiye…"[86] Müzikal zaman olarak ele alacağımız terim bu bakımdan ritim terimidir çünkü, müzikte zaman dediğimizde ölçü ve ritim akla geliyor.

1.1.5. Müzikte Zaman

Harvard Müzik Sözlüğünde zaman kavramının karşısında şunları okuyoruz: "Belirli bir notanın sürekliliğini, ölçüsünü ya da temposunu belirtmek için kullanılır."[87] Bu tanımın içinde açıklanması gereken iki kavram çıkıyor karşımıza: ölçü ve tempo. Ölçüyü, "ritmik birimlerin nota üzerinde zaman işaretine göre düzenlenmesi, bunların ölçü çizgileriyle ayrılmış parçalar olan ölçü içinde temsil edilmesidir."[88] şeklinde açıklayabiliriz. Tempo ise, "bir müzik eserinin zaman işareti ile belirlenen ritmik yapısı da tempo denilen belirli bir hızda seslendirilir."[89] şeklinde tanımlanabilir. Bu tanımlamalarda karşılaştığımız ortak terim ise ritimdir. Ritim hem düzenliliğin hem de farklılaşmanın güçlü anlatımıyla müzikteki tüm hareket hissini veren olgudur. Doğada ritim örnekleri olarak insanın nefes alması, kalbin atışı (nabız) ya da akışa karşı oluşan gelgitleri gösterebiliriz. Ritim ve hareket arasındaki analitik fark ise şu şekilde açıklanabilir: İlki zaman içindeki hareketi, ikincisi ise uzay içindeki hareketi ifade eder[90]. Böylece ritim, "müziğin zaman içindeki varlığını temsil eder"[91] ve sesle birlikte müzik eserini oluşturan iki temel ögeden biri olarak düşünülür. Ritim kelimesi genel bir kavram olarak kullanılsa da aslında kast edilen durum, "seslerin zaman içinde yeri" bir diğer deyişle, "müzikteki belirlenmiş nota zamanlarıdır."[92]

---

[86] a.y.
[87] Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*,19.bs. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1968), 748.
[88] Seyit Yöre, *Temel Besteleme Malzemeleriyle Çağdaş Müzik* (İstanbul: Bağlam Yay., 2012), 82.
[89] a.y.
[90] Apel, *Harvard,* 728.
[91] Yöre, *Besteleme*, 81.
[92] a.y.

Cavidan Selanik ritim duygusunu "bir vuruş, bir gürültü ya da bağırışın tekrarından ve simetrisinden doğan haz"[93] olarak tanımlamıştır. Örneğin simetrik bir tekrar olan yankının tarih öncesi çağlardan beri insanların dikkatini çektiğini, hatta çeşitli söylencelere konu olduğunu bilmekteyiz. Söz gelimi Amerikanın yerli Paiute halkının kaya oyuklarından yükselen yankılar için anlattığı cadı masalları ya da Cherokeelerin konuşan kayalara verdikleri birçok isim, bu kültürde yankıların ne kadar önemli olduğuna bir işarettir.[94] Yankılar aslında simetri, tekrar, düzenli tekrar olarak karşımıza çıkar. Görünüşte gürültüdür ve dağınık algılanır. Ancak dağınıklığa karşın her şey ölçülüdür. Selanik'in sözleriyle devam edecek olursak:

> […] Gece ve gündüz, mevsimler, üreme, filizlenme, çiçek açma, solma, yaşam ve ölüm mekanizması… hepsi kesin bir disipline boyun eğer. Bu, doğal olduğu kadar anlaşılmaz uyum içindeki insanoğlu, kendi organizmasının da ritimlerle çevrili olduğunu ve onlarla yönetildiğini, varlığının dayandığı yaşamın ölçüsünün vurduğunu çabuk kavramıştır.[95]

İşte insandaki müzik yapma içgüdüsünün kaynağı ritimdir ve tüm bu diyalektik içinde devinim hissini veren ritim, Herakleitosçu bir bakış açısıyla müziğin *logosu*dur. Dilin olduğu gibi müzik dilinin de en eski ve kalıcı unsuru olan ritim hem dilin hem de müziğin sınırlarını çizer[96]. Herakleitosçu varlık anlayışında logosun da[97], oluşa bir çerçeve sağlayan, onun sınırlarını çizen bir veri olduğu söylenebilir. Logosun yol göstericiliğinde devinen evren gibi, zamanın akışı, ritim dediğimiz ve müziğin nabzı olarak kabul ettiğimiz bu kavramla ölçülür ve ritim aynı zamanda sesleri düzene koyan bir çerçevedir. Sesler, hiç şaşmayan nabzın (ritmin) ve ölçümün oluşturduğu düzen içinde devinirler ve müziği ortaya çıkarırlar. Zaman müzik için vazgeçilmez bir kavramdır ve müziğin temel maddesi olan sesle birlikte, ilk kuralı ritimdir. Hartmann'ın ontolojisi içinde ritim ya da ritmik kalıplar, ölçü ya da tempolar müzikal yapının tinsel tabakasında durmakta ve zamanın müzikteki varlığının teknik ölçüsü

[93] Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni: Müziğin Görkemli Yolculuğu* (İstanbul: Doruk Yay., 2010), 21.
[94] David Hendy, *Gürültü - Sesin Beşeri Tarihi,* çev. Çiğdem Çıdamlı (İstanbul: Kolektif Kitap, 2014), 27.
[95] Selanik*, Müzik Sanatı,*21.
[96] Octavia Paz, *Lir ve Yay*, çev. Ömer Saruhanoğlu (İstanbul: Era Yay.,1995), 73.
[97] **Logos** kavramı üçüncü bölümde ele alınacaktır.

olarak kabul edilmektedir. Hindemith'e göre, eğer müzik olgusunun içinde ritmi çıkarırsak, müziğin zamanla olan bütün bağlarını kesmiş oluruz.[98]

Öte yandan zamanın neden maddi varlık değil de tinsel varlık tabakalarında değerlendirildiğine dair bir soru sorulabilir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, müzikal zamanın yaratılmış özel bir zaman olması ve gerçek zaman ile aynı şey olmamasıdır. Bu bakımdan zamanın müzik içindeki varlığı da tine bağlı olarak tasarlanmakta ve maddi unsura yapışık bir varlık türü olduğundan, tinsel varlık tabakasının dış katmanında değerlendirilmektedir.

Hartmann'ın tinsel varlık olarak ifade ettiği ve heterojen bir varlık dünyası olarak gördüğü alanda kişisel ve kolektif bilinç olarak tanımladığı iki tinsel alan bulunmaktadır. Bu iki tinsel alan canlı tinsel varlığı oluşturur ve onları belirleyen kategori Hartmann'a göre değişme ve tarihiliktir[99]. Müzikal zamanın da kişisel bir tin olan müzisyen tarafından ancak objektif tinin (toplumsal- kollektif bilinç) etkisinde yaratıldığına ve objektifleşmiş tin olan müzikal yapının içinde dile geldiğine göre, dönemin zaman algısı hem kişisel tini hem de objektif tini etkilemiştir denilebilir. Söz konusu bağlamı Husserl'in zaman konusundaki kimi saptamalarıyla ilişkilendirdiğimizde, "zamansallık kavramının deneyimlerle ilgili olarak ifade ettiği temel özelliği, her tek deneyime ait genel bir şeyi değil, aynı zamanda deneyimleri birbirine bağlayan zorunlu bir formu da işaret eder."[100] ifadesinde de görebileceğimiz gibi zaman sadece kişisel tini değil, tinler arası deneyimlerin birbirilerine bağlanmasından doğan objektif tini de işaret eden, zorunlu bir formdur. Husserl'in terminolojisi içerisinde devam edersek, fenomenolojik zaman, "tüm deneyimlerin, tek bir deneyim akışında birlik içinde olduğu formdur ve objektif (kozmik) zamandan ayırmak gerekir"[101]. Bu bağlamda müzikal zaman da objektif zamandan farklı olarak, kolektif deneyimlerin tek bir deneyim anındaki akışı içinde birlik olduğu bir form olarak, fenomenolojik zaman kavramı içinde değerlendirilebilir.

Husserl açısından fenomenolojik zaman'ın kuruluşu, içsel zaman bilinciyle mümkün olmaktadır ki, deneyimler de bilince içkin zaman nesneleridir. Bilinç akışının

[98] Paul Hindemith, *The Craft of Musical Composition Book 1 Theory*, 4.bs. (Mainz: Schott, 1970), 109.
[99] Tunalı, *Sanat*, *45.*
[100] Edmund Husserl, *Ideas: General Introduction to Pure Phen*omenology (London and New York: Routledge, 2012), 166.
[101] a.g.e., 164.

sürekliliğini ise, arka arkaya birbirine bağlanan "şimdi"ler kurmaktadır.[102] Husserl'in kendi örneği üzerinden açıklarsak, çalan bir kilise çanı çaldığı an'da harekete geçen algı için zaman objektif / gerçek bir noktadadır. Yani izlenimin ilk edinildiği an, "yaşanan şimdiki an'ı kendi somutlukları içinde içerirler."[103] Bilinç, çanın çaldığı zamanın dışında bir obje olarak sesi muhafaza eden zihin, bu izlenimi bir geçmiş zaman objesi olarak görür. Böylelikle Husserl açısından, algılanan zaman ile algılanan şeyin zamanı özdeş, algılanan şeyin deneyimsel zamanı ise fenomenolojik zaman olarak deneyimlere içkindir. Çünkü algı aktı zamanda geriye düşer. Tüm bu anlatıların ışığında özetleyecek olursak: müzikal zaman fenomenolojik zaman olarak bilincin zamanda geriye düştüğü algıların deneyimleriyle yarattığı seslerin, an'lık somutluklarında ortaya koyduğu tinsel yaratıdır. Bu açıdan müzikal zamanın hem Husserl'in fenomolojik yaklaşımı açısından hem de Hartmann'ın sanat ontolojisi bağlamından tinsel bir varlık yaratımı olduğu görüşünü edindiğimizi söyleyebiliriz.

Çalışmada bu noktaya kadar müzikal yapıların varlık tabakaları olarak ele aldığımız maddi unsur ses ve sesi müzikten ayıran yapıların tinsel varlık tabakasının dış katmanını oluşturduğuna dikkat çekmeye çalıştık. Müziği yaratan kişisel tinin objektif tinden uzağa düşemeyeceği düşünüldüğünde, objektifleşmiş tin olarak müzikal bir yapının varlık katmanlarındaki farklılıkların kültürlere göre çeşitlilik göstermesi muhtemel görünmektedir. Öte yandan bu çeşitlilik özünde diyalektik bir yapı oluşturmaktadır.

Bir sonraki bölümde, müzikal yapı için vazgeçilmez olarak nitelendirilen, sesten sonraki temel kural olarak ortaya konan zaman'ın, müzikal yapı içindeki yaratımının, objektif tinin gerçek zaman ve saat algısıyla nasıl paralellik gösterdiğini anlatmayı amaçlamaktayız. Bununla birlikte, müzikal zaman yaratımı ile gerçek zaman arasındaki paralelliğin, Doğu ve Batı kültürlerinin müzikal yaklaşımları açısından nasıl farklılık gösterdiğini ve bu farklılığın da dünya müzik anlayışında diyalektik bir yapı ortaya koyduğunu göstermeye çalışacağız.

[102] a.g.e., 166.
[103] a.g.e., 167.

1.2. KÜLTÜRLER ARASINDA ZAMAN ALGISINA GÖRE DEĞİŞEN MÜZİK

1.2.1. Genel Olarak Zaman Kavramı Üzerine

Zaman, Brittanica Ansiklopedisine göre "ölçülmüş ya da ölçülebilen ve uzaysal bir boyutu olmayan süreklilik olarak algıladığımız bir süre, dönemdir."[104] Ahmet Cevizci Felsefe Sözlüğünde ise zaman "şimdinin geçmiş olmasına yol açan kesintisiz değişme, hareket; geçmiş, şimdi veya gelecek gibi zaman dilimlerinin kendisinin parçaları olduğu sürekli bütün."[105] olarak açıklanmaktadır. Bu iki tanım bile bizlere genel olarak zamanın her şeyden önce "bilinç hallerimizde düzenli bir sıranın bulunabileceği"[106] fikrini verir. Hatta C.D. Broad, "dünya tarihindeki bütün olaylar anlardan oluşan tek bir dizideki yerlerine oturur."[107] diyerek bu sıralı anlayışı tüm tarihe uyarlar. Teoman Duralı ise, doğal olanın süreç olduğunu ileri sürerek, bu olguya beşerî vakaların yüklenmesiyle zamanın üretildiğini ifade eder.[108] "İnsanın hem kendisine hem de hareket, süreç halindeki mekâna kendisini kazıması, işlemesi; yaşadığı mekân ile özünü bütünleştirmesiyle zamanı oluşturur."[109] diyen Duralı, onu hem insanın yaratımında hem de hareketle bağlantısında görmüştür. Bu durum genel bir eğilimi tarif etmektedir. Öyle ki zaman, insanın yaşam süreci boyunca güneşle, sarkaçla, saat ibreleriyle ya da mikro saniyelik ölçümlerle hesaplanmaya çalışılmış, ancak her seferinde hareket ile bağlantılı olduğu düşüncesinden vaz geçilmemiştir. Güneşin hareketi, sarkacın hareketi, saatteki akrep ve yelkovanın hareketi, ya da dijital saatlerin titreyen kristalleri olsun, zamanın gösterilmesi hareketin ölçülmesine bağlı gibi algılanmıştır.[110] Duralı'nın deyişiyle kültürel bir olgu olarak var edilen zaman insanlığın gündeminde her zaman yer bulmuş, dönem dönem tapınılacak bir tanrı olarak görülmüş, ya da din tarafından karşı konulması gereken bir yok olma tehdidi olarak algılanmış, sanayileşme ile birlikte satılacak ya da korunması gereken bir meta

[104] Brittanica, "Time", son erişim Haziran, 2020, https://www.britannica.com/science/time .
[105] Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü* (İstanbul: Paradigma Yay., 2002), 1139.
[106] Anthony Aveni, *Zamanın Kültürel Tarihi: Takvimler, Saatler ve Kültürler*, çev. Sinan Coşkun (İstanbul: Ketebe Yay., 2021), 17.
[107] C.D. Broad, "Time", *Encyclopedia of Religion & Ethics* 12, ed. J. Hastings (Edinburg: Clark, 1912), 334. akt. Aveni, *Zamanın Kültürel Tarihi*, 17.
[108] Ş. Teoman Duralı, *Çağdaş Küresel Medeniyet: Anlamı-Gelişimi-Konumu* (İstanbul: Dergah Yay., 2019), 27.
[109] Duralı, *Küresel Medeniyet*, 27.
[110] Aveni, *Zamanın Kültürel Tarihi*,18.

olarak fiyat ya da değer bulmuştur. Kısacası tarihsel olarak yaşamın hareketi, dinamiği, ritmi arttıkça zaman fikri de kıymetlenmiştir. Bunca meraka rağmen zaman görülmez, duyulmaz, koklanmaz sadece içsel olarak hissedilen bir kavramdır ve bu içsel hissediş sadece insana özgü değildir.[111]

Yapılan bilimsel deneyler neredeyse tüm canlı organizmaların içsel bir zaman algısına sahip olduğunu göstermiştir. Örneğin en eski saatlerimiz vücutlarımızdadır. Latince *circa* yani *yaklaşık* ve *dies* yani *gün* kelimelerinden oluşturulan sirkadiyen (*circadien)* ritim, zaman duygusuna yaratılışımızdan itibaren sahip olduğumuz saatleri temsil ederler.[112] Öyle ki insanların vücut hücrelerinde zamanı haber veren özel proteinler bulunur. Hatta proteinlerin senkronizasyonundan sorumlu, beynimizin hipotalamus denen bölgesinde merkez saatimiz bile vardır. Bu saat, tüm bedensel işlevlerimiz için bizlere ritim sağlar ve her gün sıfırlanarak yeniden işe koyulur.[113] Belli ki zaman kavramı, insana ona dair algısının biyolojik olarak da sağlandığı bir inşa malzemesidir. Duralı'nın kültür ürünü olarak ifade ettiği bu inşa malzemesi, çeşitli kültürler içinde farklı yaşam ritimleri ve hareketleri ile bağlanarak farklı formlar almıştır. Bir sanat eserinin tinsel tarafını da ifade ettiğini düşündüğümüz zaman kavramının, çalışmanın bu bölümünde kültürler içinde nasıl farklı anlamlar aldığını ve onun müziğin hem doğasını hem de kültürlerin müzikal doğaçlamaya olan yaklaşımlarını nasıl dönüştürdüğünü anlamaya çalışacağız.

1.2.2. Uygarlıkların Kültürel Olarak Ayrılması

İnsanlık tarihi farklı kültürel normlara sahip olma özelliğini, farklı uygarlıklara bölünme sonrasında geliştirmeye başlamıştır. Bu farklılaşmanın temelleri ise tarihin birkaç dönüm noktasıyla birlikte atılmıştır. Önceleri coğrafi olarak ayrışan bu dönüm noktaları, sonrasında kültürel olarak dünya dengesinde değişiklikler yaratmaya başlamıştır. Bununla birlikte her çağda bu dengenin bozulduğu merkezler değişiklik göstermiştir.

---

[111] a.g.e., 28.
[112] a.g.e., 33.
[113] Netflix Belgesel Serisi, "Zaman, Explained" 3. Sezon, 3. Bölüm, son erişim Temmuz, 2021, https://l24.im/XxypDgu.

İlksel insanlarla başlayan tarih, ilk dönüm noktasını yiyecek üretimine geçilmesiyle yaşadı.[114] Merkezi günümüz Ortadoğu olarak adlandırılan topraklara denk düşen bu gelişim, "göçlerle Avrupa'ya, Hindistan'a, Çin'e ve Afrika'nın bazı yerlerine yayıldı."[115] Böylece o topraklarda insanlar yerleşik düzenle topluluklar kurmaya ve düzenli yiyecek elde etme çalışmalarına yöneldiler. McNeill'in tarihteki ikinci dönüm noktası olarak ileri sürdüğü gelişim ise, "uygar toplum denilen becerikli ve karmaşık toplumların ortaya çıkışıdır."[116] Ona göre, bu dönüm noktasının merkezi Ortadoğu olarak görülmekte, Dicle-Fırat nehirleri ile Nil Vadilerinde insanlığın en eski uygarlıklarının geliştiği düşünülmektedir.[117] Yiyecek üretimi için gerekli su kaynaklarına yakın olan ve sulama tarımının ilerlemesine olanak sağlayan bu toprakların etrafında kurulan uygarlıkların öncülüğü, bin yıl sonrasında insanların yağmurla sulama tarımı yapılabilen topraklara yayılmalarına kadar devam etmiştir. McNeill'in aktardığına göre, uygar toplumların bir diğer örgütleniş biçimi ise, deniz ticaretine dayanmaktadır.[118] Adalarda (özellikle Ege denizindeki adalarda) yaşayan kralların ve halkların tarımsal çeşitliliğe sahip olmasının yolunu açan deniz ticareti, insanlık tarihinin üçüncü dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Sulama tarımı, yağmur suyuyla sulama tarımı, deniz ticareti ile çeşitliliğin arttırılmasına dair gelişmeler gösteren insanlık tarihinin dördüncü dönüm noktası ise, savaş arabalarının icadı olarak görülmektedir.[119] Bu durum, tarihi etkileme açısından merkezi konumu Orta Asya'ya doğru kaydırmıştır. Savaş arabaları için at kullanımının önem arz etmesi, merkez bozkırlardaki halkın üstünlüğüne işaret etmektedir. Bu savaşçılar Çin'i, Batı Asya'yı ve tüm Avrupa'yı istila ederek, oradaki halkla kültürel etkileşim göstererek, dünya üzerinde üç tip uygarlığın gelişmesinin temellerini atmış oldular. McNeill bu durumu şu şekilde özetler:

> M.Ö. 500'e gelindiğinde, Yunanistan'da kendine özgü Avrupa tipi bir uygarlık ortaya çıkmıştı. Uygarlığın aynı derece kendine özgü Hintli tipi Ganj Irmağı Vadisi'nde belirdi ve Sarı Irmak'ın orta kıvrımları boyunca uzanan Çin uygarlığı da aynı biçimde, kendine özgü bir tip olarak ortaya çıktı.[120]

---

[114] William H. McNeill, *Dünya Tarihi*, çev: Alâeddin Şenel, 6.bs. (Ankara: İmge Yay., 2002), 19.
[115] a.y.
[116] a.g.e., 19-20.
[117] a.y.
[118] a.y.
[119] McNeill, *Dünya,* 21.
[120] a.y.

Ortadoğu'da Mısır'da, Küçük Asya'da ve Kuzey Mezopotamya'daki uygarlıklar da savaş arabalı istilacılar gelene kadar kendi aralarında üstünlük yarışındaydılar. Bu durum önce Asur sonrasında da Pers egemenliğinde tümüyle uygarlaşan Ortadoğu bölgesinin siyasal olarak birleştirilmesi için imparatorluk kurma çabalarını doğurdu. Ne var ki uzun soluklu olamayan bu çabalar, bir karışıklık çıkmasıyla son buldu. Bu karışıklık, Mısır ve Mezopotamyadaki uygarlıkları, bir zamanlar birbirlerinden ayıran özelliklerin hepsinin kozmopolit bir Ortadoğu yaşam biçimi içinde birleşmesini sağladı. Bu Ortadoğu yaşam biçiminin dünya görüşünü dile getirenler ise Yahudiler oldu. Yahudilerin M.Ö. 8 ile M.Ö. 6 yy. arasında yaşayan peygamberlerce biçimlendirilen dinleri, Hindistanın Budizmi, Çin'in Konfüçyüsçülüğü ve Yunan'ın felsefesi kadar canlı ve inandırıcı bir dindi. Böylece M.Ö. 500 yılına gelindiğinde bilinen dünya üzerinde dört büyük uygarlık, Ortadoğu, Hindistan, Avrupa ve Çin uygarlıkları dengede kalma yarışındaydılar. Bu dengenin iki ana düşünce eksenine kayması ise uygarlıkların "nesnelerin doğasını açıklarken kullandıkları yolların farklılaşması"[121] ile açıklanabilir. Avrupa uygarlığının temelini atan Yunanlılar, bu yolu "kurgucu akıl yürütme olarak tercih ettiler. Evreni, herhangi bir tanrısal varlığın gelişigüzel istekleriyle değil, kişisel olmayan ve değişmez bir yasa tarafından yönetildiği düşüncesi" şeklinde açıklamayı tercih ettiler. Ortadoğu uygarlığı başta olmak üzere, Hint ve Çin uygarlıklarının yolları ise geleneksel, tanrıcı, arınma, kurtuluş ve kutsallık kavramlarının baskın olduğu bir açıklamayı barındırıyordu. McNill'in dikkat çektiği gibi, "at terbiyecilerinin, rahiplerce yönetilen tarım topluluklarını ezip geçtikleri birbirlerine benzer başlangıç noktalarına sahip olmalarına karşın, Yunan uygarlığı ve Ortadoğu, Hint, Çin uygarlıklarının, M.Ö.500'de şaşılacak kadar birbirlerinden farklı yönlere yönelmeleri"[122] tezimizin kültürel düşünce tarihi açısından ele aldığı Doğu ve Batı olarak tarif ettiği kültürlerin de alt yapısını oluşturmaktadır. Biz de bu çalışmada alt başlıklandırmalar için Avrupa Kültürü (Yunan uygarlığının temellerini attığı) ve Ortadoğu ve Asya Kültürü (Ortadoğu, Hint, Çin uygarlıklarının oluşturduğu) terimlerini kullanmayı uygun gördük. Bu terimler aynı zamanda Avrupa Kültürü için Batı'yı, Ortadoğu ve Asya Kütürü için ise Doğu'yu

[121] a.g.e., 159.
[122] McNeill, *Dünya*, 146.

kullanmayı olanaklı kılmaktadır. Burada doğusunu ve batısını belirlemek için kullandığımız orta nokta halklarının savaş arabalarıyla dört bir yanı istila ederek dönüşümlere neden olduğu Asya bozkırlarıdır[123]. Bozkırların batısında kalan ve Yunan uygarlığı ile şekillenen uygarlıkları Batı, bozkırların güney ve doğusunda kalan, Ortadoğu, Hint ve Çin uygarlıklarının oluşturduğu uygarlıkları ise Doğu olarak adlandıracağız.

1.2.3. Kültürlerin Zaman Algısı ve Müzik

Müzikal zamanın bir yaratım olduğu düşüncesinin bir adım sonrasında Duralı'nın ifade ettiği gibi, zamanın kendisinin de bir insan yaratımı olduğunu belirtmiştik. Müzikal yapının insansız bir var olan olamayacağını ise Hartmann'ın sanat ontolojisi kuramından hareketle açıklamaya çalışmıştık. Bu noktada müzikal yapının tinsel varlık tabakasını oluşturan insanın ve toplumların kültürel birikimleri, onun yapısının kurgulanmasında ana etmenlerden birini oluşturmaktadır diyebiliriz. Şimdi ise bu kültürlerin zaman algılarının, o kültürlerin müzikal yapılarına nasıl yansıdığını örnekleriyle açıklamaya ve anlamaya çalışacağız.

Tarih öncesi çağlarda insanlar günümüzde olduğu gibi zamanı teknolojik aletlere güvenerek ve teknolojinin bu işi onların yerine yapacağına inanarak yaşamıyorlardı. İlksel insanların asıl güvendikleri doğa ve gözlem yetenekleriydi. Tüm tarihi şekillendiren tarım başta olmak üzere, inanç sistemleri, günlük yaşam düzenleri doğanın gözlemlenmesi üzerine kuruluydu. Aveni'nin aktarımıyla, Uygarlığın Kökleri adlı kitabında yazar Marshack, Orta Afrika'da ve Fransa'da paleolitik çağa ait mağaralarda, ilk ay takviminin ilkel örneklerine rastladıklarını düşündüğünü belirtir.[124] Birbirinden farklı iki ayrı coğrafyada farklı toplulukların üyeleri bu insanların aynı tarz eğilimleri, insanların ilk günden beri doğa sürecini anlamlandırmaya ve kontrol etmeye olan ihtiyaçlarını ortaya koymaktadır. Söz gelimi ay olaylarını takip etmek, paleolitik çağ insanlarının çevrelerindeki ritimle, kendi içsel ritimlerini denkleştirme çabalarının sonucu olarak ifade edilebilir. Öte yandan insanlar zamanı nasıl hesaplarlarsa hesaplasınlar, ölçmeye çalıştıkları şey doğada var olan

[123] a.g.e., 181.
[124] Aveni, *Zamanın Kültürel Tarihi*, 73.

temel dönemler, bir başka deyişle sürecin kendisidir. Doğanın fiziksel ve biyolojik döngülerine bağlı, tekrar eden olaylara dayanmayan bir zaman ölçme yöntemi neredeyse yok gibidir. Bu yöntemler her ne kadar doğaya bağlı olsa, her kültürde görülse de takvimler, saatler ve zaman algısı konusunda diyalektik ilkeler göze çarpmaktadır. İçinde yaşanılan kültürün getirdiği düşünme şekliyle, zamanın algısı hakkındaki düşünceler de değişmektedir. Aveni'nin ifadesiyle, Batı'nın zaman algısı, yapay bir düzen dayatmasına dayanırken, Doğu'nun zaman algısı gökteki düzenin izinde ilerler.[125] Avrupa kültürünün nesnelerin açıklanması yöntemi için Yunan'ın kurgucu akıl yürütmeyi, Ortadoğu, Hint ve Çin kültürlerinin ise tanrısal, kutsal, gelenekselci, arınmacı bir yaklaşımı benimsemeleri, adı geçen uygarlıkların zamanı algılama şekillerinde de benzer biçimde göze çarpmaktadır. Bundan ötürü Batı ve Doğu olarak adlandırdığımız kültür kümelerinin bu iki farklı bakış açısı, her noktada sürekli ve verimli bir çekişme içinde, yan yana varlıklarını sürdürmektedir. Bu durum iki karşıtın verimli savaşı gibi Herakleitos'un diyalektiğinin bir örneğini teşkil etmektedir. Bu karşıtların savaşından oluşan diyalektik hem zamanın algılanmasında hem algının müzikal zaman yaratımında hem müzikal yapının kendisinde hem de çalışmamızın ana objesi olan müzikal doğaçlamanın kendisinde gözlenmektedir. Bu tespitimizi Schuldt'da şu sözleri de onaylar görünmektedir:

> […] Müzik zamana göre yönlendirilebilir veya statik olabilir. Bir dizi ayrı 'an olabilir. Bir yaşam süreci olarak gelişebilir veya başlangıç noktasına değişmeden dönen, döngüsel olabilir. Sapmadan bir hedefe doğru gidebilir veya labirent gibi ve açık uçlu olabilir. Vurgularında ve eyleminde güçlü bir şekilde fiziksel olabilir veya tüm düzenli nabızları bastırarak zihni bedenden kurtarabilir. Newton'un dinamik zamanında, Einstein'ın dört boyutlu uzay zamanında veya Doğu'nun telaşsız zamanında hareket edebilir. […][126]

Biz de bu gözlemi gerekçeli biçimde ortaya koyabilmek için, bu iki karşıt düşüncenin ortaya çıktığı uygarlıklardan örneklerle zaman algılarının farklarını ortaya koymaya çalışacağız. Burada dikkat çekmemiz gereken bir diğer nokta ise, bu çalışmanın zaman kavramını ele alış biçim ve amacının, bilim felsefesi ya da fizik felsefesi kapsamında değerlendirilmemesi gerektiğidir. Bu çalışmada zaman, müzik metafiziği kapsamında ele alınmaya çalışılacaktır. O nedenle bir bilim felsefecisinin ya da bir fizikçinin

---

[125] a.g.e., 5-6. **Bkz**: Kitabın 2. Ve 3. Bölümlerinin başlıklandırmasında kullanılan ayrımlar.
[126] Agnes Crawford Schuldt, "The Voices of Time in Music." *The American Scholar* 45, S. 4 (1976): 549.

zamana yaklaşımındaki yöntem ve erek ile bu çalışmanın zaman kavramına yaklaşımındaki yöntem ve ereği farklıdır. Bu çalışmada zaman bir kültür fenomeni olarak ele alınmakta, zamanın bir zihin objesi olduğu ve şiir veya müzik gibi bir sanat eserinin varlık koşulu olarak kabul edilmektedir. Bu bakımdan bu çalışmada zamanın doğası üzerinde durulmayacak, zamanın kavranış ve algılanışında toplumsal dönüşümlerin müzikal anlayış üzerinde oynadığı role dikkat çekilmeye çalışılacaktır. Amacımız zamanın nesnel kavranışı değil, öznel kavranışı üzerinden üretilen müzik formlarının bu kavranış karşısındaki gösterdikleri değişiklikleri ele almak olacaktır.

Toplumların zaman algısı değiştikçe, bu kültürel fenomenin kavranış farklılıklarının etkisiyle, müzikal yaklaşımları da değişmektedir. Anthony Aveni'nin ifadelerini hatırlatmak gerekirse, Batı kültüründe zaman algısı, döngüselden çizgisele düzen dayatan bir forma evrildikçe, müzikal yaratıları da aynı şekilde doğaçlama ve modal formlardan, bestelere sıkı sıkıya bağlı kalınan tonal formlara doğru değişiklik göstermiştir. Oysa zaman kavrayışlarının döngüsel ve dini motiflerle çevrelendiği Doğu kültürlerinde müzikal yaratılar da daha esnek ve daha dini formları desteklemiş, doğaçlamanın şiirsel bir destekle daha ön plana çıktığı gözlenmektedir. Müzikal yaratıların doğaçlama formları, müzikal yaratıların icra anında olması, değişim ve dönüşümün bir akış halinde performansın kendisini oluşturması fikrine dayanır. Bu açıdan icracının bilgi ve birikim ile enstrümanına olan hakimiyeti kadar, o anki ruhsal durumu, icra mekânı ve atmosferinin de etkili olduğu, bir anlamda müzikal yaratının bir sabitlik değil, bir oluşa tabii olduğunu ve bir benzerinin ya da tekrarının mümkün olmadığını bizlere anlatır. Bu tip bir müzikal yaratı eyleminin müzik kültürlerinde kendine bulduğu yer, bu çalışmanın konusunu oluşturacak şekilde zaman fenomeninin kültürel algısına bağlı olarak geniş ya da dar bir yer kaplamaktadır. Hatta Klasik Batı müziği söz konusu olduğunda neredeyse yok sayılmaktadır; çünkü müzikte notaların işlevleri, yerleri ve anlamları sıkıca tanımlanmıştır[127]. Öte yandan doğaçlamaya yer verilmesinin amacı, icracı ya da müzisyene bu türle ile kişisel bir katkı hakkı tanındığından değil, bir zamanlar Klasik Batı müziğinde doğaçlama geleneğinin de varlığından söz edilebileceğini dile getirmek, doğaçlamaya hatırlatıcı bir rol bahşetmek içindir. Doğu müziğinde ise doğaçlama etkinliğine büyük önem

[127] Derek Bailey, *Doğaçlama*, çev. Ali Bucak, 2.bs. (İstanbul: Pan Yay., 2011), 51.

verilmekte, birçok kültürün müzikal temelleri bu form üzerine oturmakta ve gerçek müzisyenliğin icra anında doğaçlama yapabilmesindeki başarı ölçüsünde durduğuna inanılmaktadır. Bu farklı bakış açılarını yaratanın kültürel zaman algısı olduğunu varsayıyoruz ve çalışmanın bu bölümünde bunu açıklamaya çalışacağız.

1.3. ANTİK YUNAN GELENEĞİ, BATI KÜLTÜRÜ, ZAMAN ve MÜZİK ALGISINA DAİR FİKİRLER

1.3.1.ANTİK ÇAĞDAN ORTAÇAĞA ZAMAN KAVRAMINA DAİR FİKİRLER

Günümüz Batı medeniyetinin temelleri, Avrupalıların bakış açısıyla Antik Yunan uygarlığının yapıp ettikleriyle atılmıştır. Asya bozkırlarının doğusunda Hint uygarlığının kurulmaya çalışıldığı yıllarda, batısında ise Yunan uygarlığı filizlenmekteydi. Batıda filizlenen bu uygarlık;

> Toprağa dayalı devletler biçimindeki siyasal örgütlenişi, insanların birlikte yaşamalarının temelini oluşturan tüm öteki ögelerden önemli gördüler; dünyayı ve insanları Hint, Çin ve Ortadoğu (Yahudi) aksine gizemli aydınlanma terimleriyle değil, doğa yasalarıyla açıklamaya giriştiler[128].

Doğa yasalarının açıklamasında zaman olgusunun da önemli bir yeri olduğuna inanan Yunanlılar, bu kavram üzerinde kafa yordular. Açıklamalarıyla dönemin baskın isimleri arasında yer alan filozoflardan biri Aristotelesti. Aristoteles, (M.Ö 322-384) çağının ruhuna uygun olarak doğadaki döngüsel ve durmadan devam eden değişimi gözlemleyerek takip ediyor, doğanın gizemlerinin ardında yatan nedenlere mantıklı açıklamalar getirmeye çalışıyordu. Gözlemleri sonucunda değişimin gerçek olduğuna ve değişimi açıklamak için kullanılması gereken ölçü biriminin de *zaman* olduğuna karar verdi. Ona göre nesneler hareket eder, mevsimler değişir, buz erir, su buharlaşır ve değişim kaçınılmaz olarak vardır ve kaçınılmaz olan bu değişim, zaman olgusuyla ilişki içindedir.[129] Ancak Aristoteles'e göre değişim ve zamanın ilişkili olmaları

[128] McNeill, *Dünya*, 146.
[129] Adrian Bardon, *Zaman Felsefesinin Kısa Tarihi,* çev. Özgür Yalçın, 4.bs. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2019), 13.

demek, onların özdeş olmaları demek değildi. Bu iki olgunun arasındaki ilişki daha çok, ölçülen ve onu ölçen araç arasındaki gibi bir ilişkiydi. Aristoteles'e göre "Zaman, önceye ve sonraya istinaden, değişimin sayısıdır ve sonsuzdur."[130] Değişimin sayısı olarak gördüğü zaman'a dair Aristoteles, onun bir sistem olduğunu ileri sürer. O, doğanın bir parçası değil, ona dair gerçekleri yani değişen evreni yakalayan bir sayı sistemidir. Sayı sistemi tanımıyla zamanı matematiksel alana ait kılan filozof, ona matematiksel bir nicelik olmayı atfeder.[131] Aristoteles'e göre zaman, matematiksel bir sistem olarak, evrenin değişimini ve hareketini takip etmeyi sağlamaya yarar. Öyle ki, hareket ve zaman aynı anda algılanır. Aristoteles için değişimin zamanla özdeş olmaması gibi, zamanla hareket de özdeş değildir. Aynı anda algılanmaları onları sadece birbirleriyle ilintili kılar ancak özdeş yapmaz[132]. Aristoteles zaman olgusunu doğayı inceleyerek anlamaya çalışır ve onu doğanın değişim hareketinin bir takip sistemi olarak görür. Bu durum onun gözünde zamanın ontolojik olarak, hareket ve değişimin arkasında kalmasına neden olur. Zaman ve hareket arasındaki ilişkiselliğin yönü, hareketten zamana doğrudur. Önce hareket ve değişim sonra zaman gelir. Gözlemleri sonucunda hareketin sonsuz olduğuna karar veren Aristoteles, zamanın da hareketin bir bağlamı olarak sonsuz olduğunu düşünmüştür. Hareket ya da temel devinimin dairesel bir yer değiştirme olduğunu ifade eden Aristoteles felsefesinde, değişimin sayısı ya da hareketin ölçüsü olarak tanımlanan zaman dairesel bir akış olarak hayal edilmiştir. Ona göre, zamanın yönü daireseldir ve üzerinde numaralar bulunan sayısal bir ölçüttür. Bu hayal 2500 yıl sonra günümüzde kullandığımız zamanı gösteren kadranlarla hem sayısal hem de hareketsel anlamda hala geçerliliğini koruyor gibidir.[133]

Aristoteles'in ait olduğu Yunan uygarlığı, tarihler M.Ö. 160'ları gösterdiğinde artık Roma İmparatorluğunun hükmü altına girmiştir. Bununla birlikte Roma İmparatorluğu M.S. 391 yılında Ortadoğu uygarlıklarının insanlık tarihine kazandırdığı Yahudiliğin bir mezhebi olarak ortaya çıkan Hristiyanlık dinini resmi din olarak kabul etmiştir. Hristiyanlığın ortaya çıktığı ve geliştiği dünya bu bakımdan biraz Helenistik, biraz

[130] Aristoteles, *Fizik,* haz. H. Tezgör, T. Armaner, çev. Saffet Babür, 2.bs. (İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1997), Fizik 4, 10. 218[a] 29- 11. 219[a] 13, 191.
[131] Bardon, *Zaman Felsefesi,* 15.
[132] Aristoteles, *Fizik*, 192.
[133] Aveni, *Zamanın Kültürel Tarihi*, 135.

Yahudi ancak aynı zamanda Romalıdır[134]. Yunan düşünce sistemi ve müzik kuramı Roma İmparatorluğunda uzun yıllar etkisini ve gücünü göstermesine bağlı olarak dönemin büyük müzisyenleri Yunanistan'dan Roma'ya akın eden sanatçılar arasından çıkmaktaydı. İmparatorluk Doğu'ya doğru genişleme gösterdikçe Batı Asya ve Kuzey Afrikalı müzisyenler kendi kültürlerini Roma'ya taşıyor, ortaya çok kültürlü bir müzik mirası çıkıyordu. Roma tüm bu farklılıkları kendine has bir müzik kimliğinde birleştirdi. Bu kendine has kimlik içinde erken Hristiyanlık kilise müziği ve kısmen din dışı gezgin müzisyenlerin vokal formları bulunur.[135]

Antik Yunan'da Aristoteles aracılığıyla temsil edilen doğanın hareket ve değişiminin niceliksel tarifi olan zaman, Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlıkla tanışmasıyla yerini farklı bir anlayışa bırakmıştır. Bu bakış açısı, Antik Yunan'ın döngüsel zaman anlayışının yerine çizgiseldi ve Hristiyanlığın teolojik dünya görüşünün ifadesiydi. Bir başlangıcı ve sonu olan, kendi içinde süreklilik taşıyan ve bir ereği olan bu zaman anlayışı, her ne kadar Rönesans ve Yeniçağ ile birlikte dünyevi bir şekle bürünecek olsa da batı kültürüne her alanda yansımıştır. Hristiyanlıkla birlikte, tek tanrı inancı ve her şeyin yaratıcısının tanrı olduğu düşüncesi, Aristoteles'in düşünsel mirasının belirlediği düşün ortamında öne çıktı ve filozofa eleştirilerin yükselmesine neden oldu. Tek tanrılı dinlerle birlikte, özellikle felsefe doğanın açıklanmasından ziyade tanrının ve onun yaratıcı gücünün açıklanması çabasına dönüştü.

Tanrı tanıtlamasıyla uğraşan Orta Çağ Batı filozofları, bütün evreni yoktan yaratanın tanrı olduğuna inanıyorlar, zamanın da tanrı tarafından yaratıldığını düşünüyorlardı. Bu durum Aristoteles'in sonsuz zaman düşüncesine karşı çıkmalarına neden oluyordu. Onlara göre zaman yaratılmış olduğu için, sonsuz bir nicelik olamazdı. Üstelik zamanın döngüsel olması da bir sonu olmadığını düşündürüyordu ki, bu durum onun bir bitiminin olması ve insanlığın bir ödül ya da ceza ile bitecek bir süreç yaşayıp sonra kurtuluşa ermesi düşüncesine uymuyordu. Dolayısıyla sonsuz bir zaman olgusu kabul edilemezdi. Böylelikle Yunan düşüncesindeki döngüsellik, yerini çizgisellik ve ereksellik düşüncesine bırakarak bir tür ilerlemeci konuma sabitlenmişti.

---

[134] Peter Watson, *Fikirler Tarihi: Ateşten Freud'a*, çev. Kemal Atakay ve diğerleri (İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2014), 312.
[135] Maria Lord ve John Snelson, *Antik Çağlardan Günümüze Müziğin Öyküsü*, çev. Deniz Öztok (İstanbul: Hep Kitap, 2018), 14.

Zaman kavramı söz konusu olduğunda ilk akla gelen Orta Çağ Batı filozoflarından biri Augustinus (M.S. 354-430)'tur. Zamanın sonsuzluğu düşüncesiyle birlikte, o zamanın harekete bağlı bir olgu olduğu fikrini de reddeder. Bundan ötürü hareket olmasa bile, zihnimizdeki zaman kavramı yine var olmaya devam edecektir; çünkü hareket ile zaman birbirlerinden tamamen farklı varlıklardır. Ona göre, "bir cismin hareketi başka bir şey, onun hareketinin süresini ölçmemize yarayan araç başka bir şeydir"[136]. Augustinus için zaman, cisimlerin hareketinin zihnimizdeki ölçüsüdür[137]. Zamanı ölçtüğünü ancak tam olarak neyi ölçtüğünü bilmediğini, zaman vasıtasıyla cisimlerin hareketlerini ölçtüğünü söyleyen Augustinus'a göre zihin, zamanı, cisimlerin hafızaya çakılı kalan izlerini ölçerek bulur. Augustinus *İtiraflarda* zihnine seslenerek, bu durumu şöyle açıklıyor: "Bak diyorum ki ben sende zamanı ölçüyorum. Geçip giden olaylar geçip gittiklerinde sende bir iz bırakıyorlar. İşte ben o andaki izi ölçüyorum, bu izi bırakarak geçip giden olayları değil. İşte ben zamanı ölçerken bu izi ölçüyorum"[138]. Augustinus açıklamasıyla, fiziksel zamanın değil, fiziksel varolanların zihnimizde bıraktıkları izlenimlerin ve bu izlenimlerin yarattığı öznel zamanın gerçek olduğunu ileri sürmektedir. Hafıza (geçmişe dair), duyumsama (şimdiyi) ve beklenti (geleceğe dair) bizde etkiler yaratır ve zamanın "geçişine, akışına" dair yargılarımız bu etkiler üzerinden kurgulanır çünkü ona göre "zihin hem bekliyor hem dikkat kesiliyor hem de hatırlıyor, böylece beklediği geleceği, dikkat kesildiği şimdiki zaman aracılığıyla, hatırladığı geçmişe taşıyor"[139]. Hafızanın geçmişe, beklentinin geleceğe ait olduğunu ileri süren düşünür için sadece zihnin dikkatinin varlığı süreklidir ve şimdidir."[140] Böylelikle Augustinus için zamansal olanın insanın bakış açısı ve dikkati olduğu anlaşılmış olur, yani zamanın kaynağı mekân değil, zihindir. Zaman, Yunanlıların düşündüğü gibi harici şeyleri ve döngüleri değil, insanın başına gelenleri anlatır. Zamanın öznesi insandır.

[136] Augustinus, *İtiraflar*, 24. B., 31. Para., 386-7.
[137] a.y.
[138] a.g.e., 27. B., 36. Para., 391.
[139] a.g.e., 28. B., 37. Para., 392.
[140] a.g.e.,28. B., 37. Para., 393.

Zamanın öznesinin insan olması düşüncesi, Hıristiyanlar ve Roma Katolik Kilisesi'nin gücünü arttırmada öncü bir rol oynadı. Zamanın bilgisine hükmeden Kilise, öznesine de hükmedebileceğini fark ederek, Romalıların zaman hesaplama sistemini benimsedi ve bunu kilisenin gücünü arttırma ve korumada kullandılar. 14.yy'lara doğru Avrupa'da gücü tamamen elinde bulunduran Hıristiyanlık, bölge insanının zaman ve tarih hakkındaki düşüncelerini aynı düşünce yoluyla etkiledi. İnsanın zamana dair anlam dünyasını dini sembollerle bezediler. Örneğin, doğa olaylarına dini göndergeler ve anlamlar atfettiler. Doğanın düzeninin tanrının düzeni olduğunu ilan ettiler. Artık, zamanın öznesi insan, insanın başına gelenler ve tarihti. İncil'deki hikayelerde insanlığın kaderi ileri ve yukarı yönlü bir eğilim gösteriyordu. İnsan, kaderine doğru yürüyor ve zamanı gelince göğe yükseliyordu. Bu hikayeleri zaman algısını biçimlendirmek için kullandılar ve doğal dünyadaki zaman skalası, merdivene benzeyen metafiziksel bir biçim alarak, merdivenin en tepesine de insanı yerleştirdiler.

1.3.2. Antik Çağdan Ortaçağa Değişen Müzik

Zaman, Antik Yunan filozofları için doğayı açıklamak ve değişimi tanımlamak için kullanılan bir ölçüydü. Hıristiyanlıkla birlikte ise, Orta Çağ'da insanı ve onun başına gelenleri açıklamak için kullanılan bir ölçü olacak şekilde değişti. Bu farklılık müziğe de yansıdı. Antik Yunanda müziğin matematik, geometri, astronomi gibi doğa olaylarını açıklamak için ihtiyaç duyulan sistemlerin yanında yer almak suretiyle, bilim olarak genç nesillere aktarılması önem taşıyordu. Diğer bir deyişle müzik, Antik Yunan'da felsefe ve pratik konusuydu. O dönemdeki müzik anlayışı, "müziğin fiili icrası ve müzikal geleneklerin dağarcığıyla ilgili olduğu kadar, Antik Yunan'ın evren anlayışı üzerineydi de"[141]. Söz gelimi M.Ö. 6. Yy'da Pythagoras, çeşitli perdeler arasındaki sayısal ilişkileri hesaplamayı başarmış, bu ilişkinin aynı oranlarla gezegenler arasında olduğunu da ileri sürmüştür. Her ne kadar bu iddia 16.yy'da Kopernik devrimiyle çürütülmüş olsa da perdeler arasındaki aralıkların hesaplanması müziğe modları hediye etmiş ve modal müziğe ışık tutmuştur. Ses dizilerinin düzenlenmesi olarak da tanımlayabileceğimiz modlar, Antik Yunan müzik kültürü için önemli birer araçtılar. Aristoteles, Politika adlı kitabında müziğin karakteri geliştirme

[141] Lord ve Snelson, *Antik Çağlardan*, 11.

gücünü tartışarak, onun belli zihin halleri yaratma gücü olduğunu ileri sürer.[142] Müziğin ahlaki nitelikler taşıdığını ve bunu da duyduğumuz melodiler aracılığıyla ortaya koyduğunu düşünen Aristoteles, modların belirli duyguları temsil eden müzikal ifadeler olduğunu ileri sürerek şöyle der:

> Makamlar (modlar) […] dinleyenlerinde farklı tepkiler yaratırlar, hepsi aynı yönde etkilenmez. Örneğin, insanlar Myksolydia denilen makamı dinleyince, kederlenme ya da dokunaklı olma eğilimine girerler, daha yumuşak modlar ise onları gevşetir. Bu ikisinin ortasında, dengeli bir duyguyu, sanıyorum yalnız Dor makamı yaratır; oysa Phryg makamı insanları çok heyecanlandırır.[143]

Antik Yunan'da hem felsefenin hem de pratiğin konusu olan müzik, Aristoteles gibi filozofları etkilerken, Yunan halkı pratik olarak müziği hemen hemen tüm toplumsal ritüellerinin parçası yaptılar. Bayramlar, festivaller, savaşlar, çalışırken ya da yarışırken, müziğe her alanda yer verdiler. Örneğin ilk Olimpiyat oyunlarında müzik ve şarkı yarışmaları düzenlenirdi.[144] Öyle ki savaş tutsaklarından bile şarkı söylemeleri istenir, müzik onların ağır yaşam koşullarında dahi yer alırdı.[145] Tüm bunlara karşın Yunanlılar, müziği yazıya dökme ihtiyacı duymadılar. Diğer antik kültürlerdeki gibi müzikal gelenekleri doğaçlama ve sözlü bir aktarım özelliği taşıyordu. Müzisyenler gelecek nesiller için değil, kendileri ve dinleyicileri için müzik yapıyorlardı. Müziğe sadece söylence ve hikayelerini anlatmak ve anımsatıcı bir araç olarak baktılarından dolayı notasyonu gerekli görmüyorlardı. Bu açıdan bakıldığında onların zamanı kültürel anlamda "an" biçiminde kavradıkları söylenebilir. Zamanın bu şekilde kavranması bir bakıma Herakleitosçu-Dionysosçu yaşam anlayışının bir ifadesi gibi durmaktadır. Kültürel, etik ve metafizik bir tanım olan Herakleitosçu- Dionysosçu anlayışta, dış dünya, belirli bir an'da nasıl algılanıyorsa, öyledir. Antik Yunan

[142] Aristoteles, *Politika,* çev: Mete Tunçay, 4.b.(İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993), 241.
[143] a.y.
[144] Howard Goodall, *Müziğin Öyküsü,* çev. Sevi Sarışık Tokalaç ve Emrah Tokalaç (İstanbul: Pegasus Yay., 2018), 14.
[145] Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi, "Eski Yunan" (İstanbul: İletişim Yay.,),154.

dünyasının müzisyenleri de müziği o anda nasılsa öyle kabul ettikleri için, bu yaşam anlayışında oldukları söylenebilir.

Öte yandan Herakleitosçu- Dionysosçu anlayış bilgi teorisi açısından da Empirist-İmpressionist bir varlık kavrayışını ifade etmektedir. Empirist- İmpressionist varlık kavrayışı her ne kadar kavramsal açıdan 19.yy'ın bir ürünü olsa da dönemin belirleyici modası Antik Yunan müzisyenlerinin pratik müzikle ve anlık duygularla ilgilenip, müziği oluşturup yazılı kaynak bırakmama ya da müziği sabitleme ihtiyacı

duymamalarıyla yaklaşık olarak aynı kavrayışa sahiptir. Çünkü Empirist-İmpressionist varlık anlayışı "maddi dış dünyanın; objeler dünyasının varlığından kuşku duymayan, fakat o dünyanın sürekli akış ve oluş içinde olduğunu varsayan bir iddia içerir."[146] İşte müzikal eğilim açısında da Antik Yunanlı müzisyenler, döngüsel bir zaman anlayışının tezahürü olarak an'da kavradıkları müziği an'da ortaya koyuyor ve doğanın döngüsüne teslim ediyorlardı.

Antik çağdan Orta çağa doğru Hıristiyanlık bir kültür fenomeni olarak insanların hayatına girmeye başladı. Zaman ise doğadaki değişimin sayısı olmaktan çıkmaya ve dini pratiklerin etkisiyle *insanın bakış açısı ve dikkati* olarak açıklanmaya ve insanın başına gelenleri anlatan bir olgu olmaya doğru evrildi. "Tanrının insan için amaçladıklarını ortaya çıkarması için gerekli"[147] görülen bir kavrayışla ele alınınca, müzik, tanrıyı hatırlamak ve ruhu tefekkürle özgürleştirmek için tapınmaya uygun şekilde düzenlenirken müzikal zaman yaratımı da güncel zaman algısına uyumlandı. Yunan'daki o görkemli yeri ve etkisini Hristiyanlıkta kaybeden müzik, geri plana itiliyor gibiydi. Bu konuda Sachs şöyle diyor:

> Avrupa, müziğin gelişimine ilkel bir ülke gibi nota yazısız, temelsiz, belirli bir düzeni olmadan katılmıştı. Ozanı, kentlisi, köylüsü, herkes, gönlünden geldiğince söylüyor, çalıyor, ikililer yerinde mi, ölçülü mü aldırmıyordu. […] Ancak çokseslilik ortaya çıkmaya yüz tutunca, […] gönlünce söylemenin gelenekten gördüğünü sürdürmenin yetmediği ortaya çıktı. Büyük uygarlıkların en sonuncusu olarak Batı, Doğu'da binlerce yıldır yapılagelmekte olan şeyleri yürürlüğe koymak zorunda bulunduğunu anladı: Bir yasaya dayanan aralıklar dizgesiyle uyumlu ve uyumsuz sesler anlayışını yürürlüğe koymak.[148]

---

[146] Oktay Taftalı, *Hayal Yöre: Batı Aydınlanmasının Sonu ve Yerli Düşünce* (İstanbul: Cadde Yay., 2005), 24.
[147] Schuldt,"Voice", 551.
[148] Sachs, *Dünya Musikisi*, 43.

Böyle bir ortamda eski müzik geleneklerine yönelen Hristiyanlık ve kilise müziği, Yunan ve Roma müzik geleneklerine başvuruyor ve yavaş yavaş Yunan modlarına öykünen bir müzik kurgusu ortaya çıkarıyordu. Bu uyumlanma sürecinde ilk atılan adım, dinsel törenlerin inançlılar tarafından daha rahat anlaşılmasını isteyen dönemin Papası Gregorius tarafından, dini törenlere müzik katmak olur. Böylece Gregorius Ezgisi yaratılır.[149]Aslında antik çağlardan itibaren müzik ve din ilişkisi her zaman yakın olduğundan, bunun yeni bir adım olarak görülemeyeceği söylenebilir.

Hali hazırda şifacılık için, büyü için, kutsanma için, sistematik ya da yerel, dini tüm ritüellerin bir parçası olan müziğin, Papa Gregorius'tan önce Hristiyanlığın, Yahudilik inancı etkisiyle kullanımında olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Boethius ve diğer birçok düşünürün ortaya koyduğu Hristiyan müzik geleneğinden bahsetmek mümkün olsa da Papa Gregorius'un bu konuda yaptığı sadece bir temel inşa etmektir. Kendi zamanına kadar oluşturulmuş ve kutsal metinlerin manastır ya da kiliselerde belirli ritmler ile okunmasından oluşan müzikal yapıyı bir forma ve standarda oturtmuştur. Yunan makamlarından esinlenerek hali hazırda var olan dört kilise ilahisi[150] makamına, dört tane daha eklemiştir. Tek sesli bir forma dönüştürülen ezgilerin ilk zamanlar var olan ritimleri atılmıştır. Tek amaçları insanların tanrıya hizmet etmek için yaratılmış oldukları inancını pekiştirmektir ve ezgiler de ilahileri anlaşılır kılmak için kullanılırlar. Bu yüzden ilahilerde kafa karıştırıcı farklı ritimlere ve zamansal çağrışımlara gerek görülmez. Ezgiler Latin düz yazı metinlerinin düzensiz ritimlerinden oluşturulmuşlardır. Tek sesli, monoton ve tek düze bir müzikal ortamda zaman sabit bir hızla dönüp duran bir çember gibidir. Çünkü zamanın hissedilmesini sağlayan tek şey güneştir. Hayatları doğumdan ölüme kadar çok az değişiklik gösteren insanlar, monoton bir ritimde yaşar ve zaman baskısı hissetmezler[151]. Zamansal olarak bir değişiklik hissetmeyen insanların, müzikal zaman yaratma ihtiyaçları olmadığından, dönemin ezgileri armonisiz, eşliksiz, tek bir ezgiden oluşan monofonik[152] müzikler olarak, sadece tanrısal olanı yüceltmek amacıyla kullanılıyorlardı. Bu ilahiler yüzyıllar boyunca notasız bir şekilde keşişler ya da rahibeler arasında kulaktan kulağa aktarılıyor ve doğaçlama olarak söyleniyordu.

[149] Watson, *Fikirler Tarihi*, 419.

Kilise repertuarı genişledikçe, Hristiyanlık inancının çizgisel zaman anlayışının etkisi artıyor ve keşiş ve rahiplerin üzerinde zamansal açıdan bir baskı oluşmaya başlıyordu. Bu durum insan ömrünün kısalığını daha fazla görünür kılıyordu. Söz gelimi kilisenin repertuarındaki ezgilerin hepsinin ezberlenmesinin on yıldan fazla zaman aldığını gören Guido'nun notalama sistemini geliştirmesi bu bakımdan anlamlıdır.

Öte yandan, dinsel ezgilerin rahat ezberlenmesi amacıyla notalama sistemi geliştirilmesinin, "Bizans ve İslam ülkelerinden su saatlerinin getirildiği zamanlara"[153]

ve dinsel ezgileri bölgeye yayma ve misyonerlik fikrinin geliştiği dönemlere rastlaması da tesadüf sayılmasa gerek. Su saatleri, içinde bulundukları kabı yavaş yavaş doldurarak keşişlere ibadet zamanlarını saptama olanağı sağlıyordu.[154] Böylece güneşi takip etmek ve değişiklikleri sürekli hafızada tutmak yerine, su düzeyi okumak ya da dinsel ezgi kitabındaki ezgileri ezberlemek yerine, Guido'nun çıkardığı çizgisel müzik haritasını okumak, bellek ve sezginin yerini aldı ve bu ilahileri doğru şekilde daha çok insana öğretmek kolaylaştı.[155] Aslında, 9. yy'la birlikte standardın her kilisede aynı şekilde anlaşılması için, melodinin şeklini grafiksel olarak gösteren, metnin üzerine belirli işaretler eklenmiş ve bu işaretlere neuma adı verilmişti.[156] Ancak neumalar Antik Yunan geleneğinin bir uzantısıydı ve vokallerin ilahileri okurken nerede yükselip nerede alçalacaklarını göstermekten öte bir işlevleri de yoktu.[157]

[150] İlk dört makamı kilise müziğine ekleyen Ermiş Ambroise'dir. İleri Okuma için Watson, *Fikirler Tarihi.*
[151] Schuldt,"Voice", 551.
[152] Goodall, *Müziğin Öyküsü*, 21.
[153] Paul Griffiths, *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*, çev.M. Halim Spatar,3.bs. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2015), 24.
[154] a.y.
[155] a.y.
[156] Tufan Göbekçin, çev., *Klasik Müzik Kitabı* (İstanbul: Alfa Yay., 2019), 20.
[157] a.g.e., 24.

Guido'nun notalama sistemi, sayfaya dört çizgi çekerek, şarkıcının melodinin hareketini tam olarak ölçebilmesine imkan tanımaktaydı.[158] Zaman içinde kilise, ilahilerin belirli kısımlarını daha dikkat çekici hale getirmek için o noktalara, özel yalın ezgiler yerleştirme kararı aldı. Böylelikle, ilahilere ek vokaller eklenerek, ana melodinin bir kaç basamak alt ya da üst perdesinden aynı melodiyi tekrarlayan diğer sesler, esas metne yoğunlaşılmasına yardımcı olurlardı. Bu yeniliğe *organum* denilmişti ve müziğe çok sesliliğin girmesinin ilk adımlarıydı.[159] Burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta var ki o da, çağdaş müzikologların organumu çok seslilik değil, *heterofoni* yani bir tek ses çizgisinin süslenmesi olarak adlandırırlar; çünkü organumda diğer iki eşlikçi ses ana melodinin sadece oktavı değiştirerek söylemektir vebu da hala iki melodiyi birbirlerine bağımlı kılar.[160]Ancak dönemin ruhuna bakıldığında, aynı metin için birden fazla sesin kullanılması, yalın ezgilerde ısrarcı kilise gelenekleri adına yenilikçidir ve çok sesliliğin bir tezahürüdür denilebilir.

Bu dönemlerde, kilise ilahilerini standartlaştırmaya çalışıp, ilahi repertuarlarını kayıt altına alırken, seküler müzik büyük ölçüde sözlü olarak aktarılmıştır. Bunun iki nedeni olduğu düşünülmektedir.

Birincisinin, sıradan halk arasında okur yazar oranının çok düşük olması ve yazıya aktarma konusundaki bilgi eksikliği olduğu söylenebilir. İkincisi ise, Troubadourlar, (ozanlar) mesleklerinin gelişmesi için, kuşaktan kuşağa aktarılarak miras bırakılan eserlerinin çalınması için gereken ustalığın doğaçlamadan geçtiğini düşünmüş olabilirler. Doğaçlama yapabilenin usta olduğu böyle bir ortamda, mirası taşımaya layık olmanın da aynı şekilde eğitim almaktan ve icra etmekten geçtiğine inanmaları olduğu söylenbilir. Öte yandan eserlerini yazıya geçirmeleriyle birlikte, repertuarlarının rakip ozanların eline geçme olasılığının artması da bir başka sebep olabilir.[161]

[158] a.y.
[159] a.g.e.,29.
[160] Göbekçin, çev., *Klasik Müzik Kitabı*, 30.
[161] a.g.e., 32.

13.yy. ile geç orta çağa gelindiğinde, yaşamın hızında bir nebze olsun artış görülmeye başlandı. Zaman, saatlik dilimler halinde işaretlendi. Kilise çanları, zamanın geçtiğini insanlara hatırlatmak için çalmaya başladı. Saat ve dakikaları kaydeden ilk ağırlıkla çalışan saatler, uzun deneylerden sonra, on üçüncü yüzyılın sonlarına doğru başarıyla inşa edildi. Genellikle astronomik özellikler içeriyorlardı, bu da saati dünyadaki zamanı ölçmenin bir aracı olduğu kadar kozmik tasarımın bir görüntüsü haline getiriyordu[162]. Dönemin müzik anlayışı ile paralel olarak, Antik dünyada yaygın yaşama kültürü olan Herakleitos-Dionysosçu anlayış, yerini yavaş yavaş Platoncu Apolloncu[163] bir yaşam kültürüne bırakıyordu. Çünkü varlık tasarımı Hristiyanlığın etkisiyle göklere, tanrının simgelediği temel özellikler olan değişmez ve dönüşmez, sabit, ideal bir evrene taşınmıştı. Dönemin baskın müziği de "*modal* bir sistemle çalışan, kendi kendine yeten bir melodiye sahip, Tanrı'dan başka hiçbir yaratıcıya ait olmayan, tapınma için tasarlanmıştı."[164]

Ancak 14. Yy Orta çağ ve kilise için zorlu geçecekti. Veba salgınıyla boğuşan Avrupa toplumlarının dini inaçları sarsılmaya başlamıştı. Din ve bilim adamları "doğal dünyaya inanç temelli bir bakış yerine daha karmaşık bir evren tasavvur etmeye başladılar"[165] ve bu rüzgârdan müzik de payını aldı. Matematikçi besteci Vitry, ritmi notaya dökmenin kesin yolunu geliştirdi. Bu yeni tarz, Vitry'nin Ars Nova Notandi adlı eserinden harekete Ars Nova (Yeni Sanat) adıyla anılmaya başlandı.[166]

[162] Schuldt, "Voice", 551.
[163] **Herakleitosçu- Dionysosçu** ve **Platoncu- Apolloncu** kavramları Oktay Taftalı'nın Hayal Yöre, İsmail Tunalı'nın Felsefenin Işığında Modern Resim ve Oswald Spengler'in Batının Çöküşü kitaplarından yararlanılarak kullanılmıştır. İlerleyen bölümlerde Nietzsche'nin felsefesine dayanarak bu kavramlar açıklanacak ve konuyla ilgisi ortaya konulmaya çalışılacaktır.
[164] Griffiths, *Batı Müziği*, 23.
[165] Göbekçin, çev., *Klasik Müzik Kitabı*, 36.
[166] a.y.

Aynı dönemde müzikal zaman ölçülebilir, düzenli olarak yinelenen kalıplarla işaretlendi. Bir zamanlar serbestçe akan kilise ilahileri, daha hızlı ancak daha düzenli ritimlerle ölçülü bir temele oturtuldu. Süre göstermeyen düz şarkı yazısından süreli yazıya geçiş, Franco'nun *Ars Cantus Mensurabilis* adlı eserinde tanımlanan nota biçimleriyle önemli bir aşamaya gelmişti.13.yy'ın başından, 16.yy'a kadar kullanılacak bu nota sistemine *mensural notasyon sistemi* denilecekti[167]." Artık melodiler sözlerin düzensiz ritmine değil, sözler zamanın kalıbına uymaya zorlandı. Düzenli kalıplar, melodide var olan yön duygusunu ortaya çıkarıyor hatta arttırıyordu. Dört çizgili porteler, heceleri çizgiler üzerinde aşağıdan yukarı doğru sıralıyor ve Hıristiyanlığın merdivene benzeyen metafizik zaman skalasını müziğe uyguluyordu. Ölçülü zaman, hedefi olan başı ve sonu belli bir zaman halini aldı.

Böylece, Orta Çağ ile birlikte batı müziğine gömülü zaman görüşü de müzikteki yerini almış oldu. Bu görüş Yahudi ve Hıristiyan geleneksel kozmolojisinin görüşüydü. "Tanrının kesin yaratma eylemiyle başlayan ve kesin bir kıyamet olayına doğru düz bir çizgide ilerleyen zaman[168]." Keşişler artık zamanı masa saatlerinden öğreniyorlardı. Zaman gittikçe evcilleşiyordu. Ancak *tek bir müzik yoluyla, tek bir kilise* anlayışına sahip kiliseye bu durum olumsuz yansıyacaktı. Çünkü süre kalıpları çok sesliliği olumlu yönde etkiledi ve ölçülü çok sesliliğe geçişi de hazırladı.[169]

Rönesans fikri ile birlikte çok seslilik, kilise modlarının diatonik (tam ses aralıklı dizi) kalıplarını parçalamaya başlayacak, kilise müziğinden düz bir tek çizgide ilerleyen yatay yön anlayışı, yerini dikey, armonisel bir müzik anlayışına bırakacaktı[170]. Curt Sachs'a göre Rönesans "hem müzikte hem öteki sanatlarda 15.yy'da başladı. Bu yeniden doğuşun ne denli büyük olduğuna […] en iyi tanık Johannes Tinetoris'in şu açık sözü olabilir: "*Son kırk yıllık müziğin dışında hiçbir müzik dinlemeye değmez.*"[171]

[167] Say, *Müzik Tarihi*, 89.
[168] Rowell, *Thinking About Music*, 31.
[169] Say, *Müzik Tarihi*, 91.
[170] a.g.e.,102.
[171] Sachs, *Dünya Musikisi*, 78. (Curt Sachs'ın aktarmasına göre Johannes Tinetoris'in bu sözü, Liber de arte contrapunti (1477) adlı müzikal el yazması notlarında geçmektedir.).

Rönesans müziğinin karakterini bulana kadar geçirdiği zamana baktığımızda, dönemin diğer sanat dallarından zamansal açıdan geride kaldığını görüyoruz. Hollanda'nın Burgundy Dükü Sarayının "doğaları itibariyle kozmopolit olan" bestecilerinin öncülüğünde gelişen Rönesans müziğinde öne çıkan isim ise Guilliaume Dufay oldu.[172] Sanatçı, Ars Nova çok sesliliğinden ilhamla, kilisenin yalın ezgilerinden ziyade seküler melodilerle yeni ayinler besteleyerek, Rönesans müziğinin karakterini, dinden kopuş olarak belirleme çabasına girdi. Sachs'a göre bu hareket "duyu haklarını tinsel davranışa karşı, kişisel deneme ve yargılama hakkını büyük sözüne karşı, bunlarla ilgili olarak da bireyi topluma karşı çıkarıp yerleştirmek, yerine koymak demekti." [173] Rönesansın insani olanı yüceltmesine uygun olarak, zaman artık sadece ölçülmüyor, duyumsanmaya da çalışılıyordu. Orta çağ'ın dinsel ana temasına karşın, Rönesans'ın ana eğilimi kendini arayıp bulmak keşfetmek olduğundan, müzik de Griffith'in ifadesiyle zaman tarafından üretilmekten çok, keşfedilmişti." [174] Söz gelimi 15.yy. bestelerinde missalar, var gibi görünen zaman boşlukları içinde ilerliyordu. Çünkü bu boşlukları armonik ilişkiler yaratıyor ve yine armonik ilişkiler sürdürüyordu.[175]

Öte yandan Rönesans müziği bir günde oluşmadı. 15. Yy'ın ilk yarısını geçiş dönemi olarak adlandırmak yerinde görünmektedir. Çünkü müzikte eski ve yeni motifler yan yana geliyor, eski dinsel ezgilerin çokseslilik içinde çeşitlendirilmesi, bestecilerin missalarını halk havalarının yerel ezgileri üzerine kurmaları, 15.yy'ın yeri ve göğü karıştırmaktan hoşlanan yapısına oldukça uygundu.[176]

[172] Göbekçin, çev., *Klasik Müzik Kitabı*, 40.
[173] Sachs, *Dünya Musikisi*, 78.
[174] Griffiths, *Batı Müziği*, 49.
[175] a.y.
[176] Say, *Müzik Tarihi*, 108.

Bestelenen bütün bu çoksesli eserlerde, Orta çağ'ın tipik özelliği olan partilerin eşit ses alanlarında olması da geçiş döneminde terk edilmeye başlanmış, bugünkü gibi inceden kalına doğru bir yayılma gözlenir olmuştur[177]. Ahmet Say'a göre bu durumun sonuçlarından birinin o döneme kadar kullanılmamış olan bas sesi alanının kazanılmış olmasıdır[178]. Orta çağ kendi içine kapalı bir sistem olarak dinseldi. Oysa Rönesans aklın ve deneyin sağladığı doğrularla biçimlenme yolunda aşamaları anlatan, Antik

çağın da Orta çağın da evren ve yaşam hakkındaki bilgilerini barındıran sistemler çokluğunun adıydı. Bu bakımdan müzikte ince erkek seslerine izin verilen kilise müziklerinin başat görev üstlendiği Orta çağ ruhuna karşılık, daha kalın, daha insani, daha erkeksi bir ses tonu olan bas seslerin kullanılması, kapalı sisteme yeni sesler ve renkler eklenmesi, kutsal müziğe sıcak bakılmaması ve insanileştirilmesi için missaların halk ezgilerinin üzerine kurulması, Rönesans müziğinin tanrısal amaçtan insansı amaçlara yönelmesinin bir ifadesi olduğu söylenebilir. Beri yandan Platon-Apolloncu zaman kavrayışı ise yerini koruyordu. Tek bir farkla, artık varlık tasarımının sabit ideali gökte değildi. İnsan ve insanın aklıyla birlikte yere inmişti.

1.4. ORTADOĞU, HİNT, ÇİN GELENEĞİ, DOĞU KÜLTÜRÜ, ZAMAN ve MÜZİK ALGISINA DAİR FİKİRLER

1.4.1. Antik Çağda Zaman Kavramına Dair Fikirler (Çin Örneği)

Bozkırların batısında Aristoteles, zamanı değişimin bir sayısı olarak açıkladığı çağlarda, bozkırların doğusundaki halklar da kendi zamansal algılarını ifade etmenin peşine düşmüşlerdi. Doğu'nun çalışmamızda kapsadığı uygarlıklar, başlığın işaret ettiği gibi Çin, Hint ve Ortadoğu uygarlıklarıdır. Anılan uygarlıkların geniş bir alana yayılmış ve birbirlerinin yerine kullanılacak terimler biçiminde ele alınamayacak kadar çeşitli ve kapsamlı uygarlıklar olduklarının bilincindeyiz. Ancak bu köklü uygarlıkların birbirlerine çağlar boyunca komşu olarak yaşamış ve ticaret yollarını tarih boyunca ellerinde bulundurmuş olmalarının verdiği avantajla, sadece ekonomik değil kültürel olarak da birbirlerini etkileme şanslarına sahip oldukları söylenebilir. Bu

[177] Say, *Müzik Tarihi*, 108.
[178] a.y.

etkileşimin sonucunda kimi konularda ortak bir dünya görüşünü paylaştıkları ve bu görüşün yansımalarının günümüze kadar uzandığını söylemek de mümkün. Bu bakımdan Antik Çağ'da Orta Asya Türklerinden ve Hindistan'dan etkilenen Antik Çin kültürünü bu bölümde örnek olarak ele alacağız.

Bugün zamanın hesaplanması için gerekli bütün unsurlara o dönemde Antik Çin bilgelerinin sahip olduğu düşünülüyor. Antik Çin dini inanışının kozmoloji temelli olması ve evrenin birliği duygusundan hareket etmesi, Çinlilerin astronomi konusundaki ilgi ve meraklarını anlaşılır kılıyor. Çin bilimi konusunda yedi ciltlik bir çalışması olan J. Needham, Çinlilerin astronomi çalışmalarının günümüzdeki doğruluğu konusunda şunları söylüyor:

> […] Birçoğu muhtemelen tamamen kaybolmuş olan Babil kayıtlarından ayrı olarak, Çinlilerin kayıtları, Araplardan önce dünyanın herhangi bir yerinden gök olaylarının en ısrarlı ve doğru gözlemcileri olduklarını göstermektedir. Bugün bile Çin kayıtlarının neredeyse tek mevcut olduğu ve modern astronomların birçok durumda bu kayıtlara değerli sonuçlarla başvurdukları görülmektedir. Olağanüstü bir örnek, Çin kayıtlarında Hipparchus ve Tyhco Brahe arasındaki dönemde görülen ve güncel kozmoloji için önemli olan nova ve süpernovaların kayıtlarının yer almasıdır ki, dünyanın geri kalanı bu durumu "gökyüzünde bazan yeni yıldızlar görünür" şeklinde yorumluyorlar.[179] [...]

Needham'ın ifadesinden anlaşıldığı gibi, Çinli bilginler dikkatli gözlem yapıyorlar ve bunları titizlikle kayıt altına alıyorlardı. Kayıtlarından yola çıkarak, gökyüzünü teknolojik bakımdan gelişmiş icatlarla inceledikleri ve ileri matematik kullandıkları söylenebilir. Çin toplumunun zaman anlayışının da kozmoloji temelli din görüşlerine uygun olarak geliştiği ifade edilebilir. Antik Çinlilerin doğa, mekân ve zamana dair özel bir düşünme biçimleri vardır. Bu düşünme biçimi dünyanın ve değişimin nasıl kontrol edildiğine yönelik genel bir inancı kapsar. Çinliler için doğa, süreçtir. Değişim ve dönüşümün süreci olarak algılanır. Zaman algısıysa döngüseldir ve tamamlayıcı ikilik ilkesiyle çalışır: Yin ve Yang. Ve bu iki sistemi bir araya getiren ise köklü ahlaki yapıdır. "Yin ve Yang, kainatın yaşamdaki ahenkli ritmini, devletin ve bireylerin öz yapısını taklit eden bir etkileşim prensibidir"[180]. Çin kozmolojisinin iki ana prensibi olarak kabul edilen Yin ve Yang, dişil olan Yin, eril olan Yang olacak şekilde kavranır. Onların birleşmesinin ve karşılıklı etkileşimleri, Çinlilere göre bütün evrensel

[179] J. Needham ve Wang Ling, *Science and Civilization in China* 3 (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 171-2.
[180] Aveni, *Zamanın Kültürel Tarihi*, 287.

fenomenlere yol açar[181]. Yang kelimesi esas olarak ışık, Yin kelimesi ise karanlık, gölge anlamlarına gelir. Zaman içinde bu iki kavram iki kozmik güç olarak kabul edilmeye başlandı. Haklarındaki en temel atıfların I Ching Değişimler kitabında olduğu düşünülen bu prensiplerin, Herakleitos'un diyalektik anlayışının ve karşıtların savaşını düşüncesinin Çin felsefesindeki izdüşümleri olduğunu söylemek sanırız yanlış olmayacaktır.

Öte yandan kendi diyalektik düşüncesini ortaya koyarken Herakleitos'un diyalektik düşüncesinden yararlanmakla kalmayıp, Hint ve Çin felsefelerindeki diyalektik görüşlere kadar geri giden Hegel dikkate alındığında, bu savımız destek kazanmış görünmektedir. Herakleitos'un kendi diyalektik görüşlerine bakıldığında, Hint felsefe tarihindeki ilk filozof olarak kabul edilen ve kendisinden iki Upanişad'ta bahsedilen Uddalaka Aruni'nin (M.Ö. 8.yy) görüşlerine olan benzerlik ilginçtir. Varlığın ve maddenin ne olduğunu, hareketin neyi yarattığını sorgulayan Uddalaka için maddi yaşam hareketten ibarettir, hareketse bir başka şeye dönüşür. Olguları diyalektik açıdan ele alan Uddalaka'ya göre madde, yaşayan, her an nefes alan ve sürekli başkalaşan bir şeydir. Bu düşüncesiyle o, Herakleitos'un "aynı nehirde iki kere yıkanılmaz" fragmanında bahsettiği değişim ve akışa tabi olma ifadelerini çok önceden ortaya atmış olmaktadır. Hint, Çin ve Yunan kadim düşüncelerindeki benzerlikler, sahip oldukları ve temsil ettikleri kültürel fenomenler bakımından da aynı şekilde karşımıza çıkmaktadırlar ki bu çalışmanın amacı da bu benzerlikleri ortaya koymaktır.

Çinliler, gök tanrıları ve doğanın davranışını kontrol eden güçlü ruhlara ve insanların onlara tabi olduğuna inanırdı.[182] Onlara göre doğanın yasaları kendini gökyüzündeki değişikliklerle gösterirdi. Gökyüzünü inceleyen ve ruhların davranışlarını öngörmeye çalışan kişiler, toplumun bilim adamları ya da din adamları değil, bürokratlarıydı. Ve bürokrat olmak demek, bu bilgilerin sadece devletin ihtiyacına yönelik kullanılması ve biriktirilmesi demekti. Çin tarihine bakıldığında, özellikle Savaşan Devletler döneminden sonra imparatorluk iktidarının ele geçirilmesinin zora dayanarak olması, prenslerin kendi hükümdarlıklarının meşruiyetini muhafaza etmek için sıkı önlemler

[181] Fung Yu-Lan, *Çin Felsefesi Tarihi*, çev. Fuat Aydın (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., 2009), 40.
[182] Aveni, *Zamanın Kültürel Tarihi*, 287.

anlamalarına neden olduğu görülmektedir. Bu durum, kralların etraflarında McNill'in ifadesiyle, "göreneklerin ötesine geçmeyen ve öteki insanları yalnızca devletin amaçlarının gerçekleştirilmesi yolundaki araçlar olarak görmeye hazır biçimde hizmet edecek kişileri" bulundurmaları, kısaca sivil ve askeri bürokrasinin incelip gelişmesi sonucunu beraberinde getirdi[183]. Öyle ki, gökyüzünü inceleme bilgisine sahip ve meşruiyetlerini güçlendirmek açısından kralların görevlerini, "gök'ün kendilerini vekil atadığı için aldıklarını" iddia edebilecek kişiler kralın en yakınındaki bürokratlardan oluşuyordu, çünkü gökyüzünün bilgisi krala özel kalmalıydı. Bundan ötürü takvim gibi zamana yönelik girişimler Doğu Asya'da serbest değildi. Antik Çin'de zaman hesaplama o kadar gizliydi ki, bu işin uzmanları olan bürokratlar ve onların öğrencilerinin, halk ile iletişime geçmeleri dahi yasaktı[184]. Tüm bu bilgiler devlet adamları tarafından sağlanır, halkın bu bilgilere ulaşımına izin verilmezdi. Onlar kendi gözlemleriyle kavradıkları kadarıyla yetinmek zorundaydılar. Dönemin uzmanlarının zamanı ölçmek için kullandıkları devasa makineler ve yaptıkları gözlemlerin amacı, devlet bekasını sağlamak, kralın gökyüzünden aldığı vekaleti uzun ömürlü kılmak, yani gökyüzünü bürokratikleştirmekti[185].

1.4.2. Çin Antik Çağında Müzik

Zaman algısının döngüsel, teknolojilerinin birçok antik kültürden ileri olduğu, günümüz zaman hesaplama yöntemlerine ve ileri matematik hesaplarına hâkim olan Çinlilerin bilinen en eski müziğe sahip olmaları tesadüf olmasa gerek. M.Ö. 4000 yılından kalan belge ve bulgular Çin müziğine saray ve tapınaklarda yer verildiğini ve imparator buyruğuna göre kurumlaştığını gösteriyor[186]. Çinlilerin devlet eliyle tüm olayları kontrol etme ihtiyaçları, kendisini müzik içinde de gösteriyor. Zamanın ve gökyüzü gözlemlerinin bürokratik bir gelenekle sarmalandığı böyle bir kültürde müzik, hanedan isimleri ile dönemlere ayrılıyor. Çinli filozof Konfüçyüs (M.Ö.551-478) felsefesinde müziğin ahlaki olarak öneminden ve toplum üzerindeki ruhsal etkilerinden bahseder. Müziği, toplumu eğitmek için bir araç olarak görür. Antik Yunan'da Konfüçyüsün fikirlerine paralellik gösteren ve müziğe ahlaki olarak

[183] McNeill, *Dünya*, 172.
[184] Aveni, *Zamanın Kültürel Tarihi*, 287.
[185] a.g.e., 293.
[186] Selanik, *Müzik Sanatı*, 25.

yaklaşan filozof Platon sonrasında Aristoteles olacaktır. Çinlilerin toplumsal olarak müziğin insan üzerindeki etkisine olan inançları öyle derindir ki, Çu ve erken Han dönemlerinde müzik faaliyetlerini yönetmekle sorumlu özel bir hükümet birimi kurulmuştur[187]. Öte yandan, Çinlilerin zaman algıları gibi, müzikleri de doğayı, insanı ve aralarındaki uyumu merkeze alır. Müzik, "doğanın kendi içindeki uyumuna, insan ile doğa arasındaki uyuma, insan ile toplum arasındaki uyuma, insan ile insan arasındaki uyuma ve insanın bedeni ile yüreği arasındaki uyuma odaklanır[188]." "Kalbin sesi ve evrenin imgesi"[189] olarak görülen müzik, beş ses (pentatonik) üstüne kurulan modlar (makamlar) dan oluşur. Bunun nedeni ise, Çin kozmolojisinde Beş sayısının kutsal kabul edilmesidir[190]. Bu sesler, Kong, Çang, Kyo, Tchi ve Yu olarak adlandırılırdı ve bu isimler sosyal sınıflar ve devlet işleri ile de ilgiliydi. Bu konuda Cook, Record of Music adlı kitapta nota isimlerini ve toplumsal olarak anlamlarını şu şekilde açıklıyor:

> Kong hükümdardır, Çang bakandır, Kyo halktır, Tchi üretimdir ve Yu üründür. Eğer bu beşi uyum içindeyse, müzik (çi) ahenksiz olmayacaktır. Eğer Kong (ton) kaotikse, o zaman hükümdarın kibirli oluşunun bir göstergesi olarak müzik düzensizdir. Eğer Çang (ton) kaotikse, bakanların yozlaşmışlığının bir göstergesi olarak müzik taraflıdır /eğiktir.[191]

Bir yandan devletin kontrolünde ve insan eğitimi için önem verilen müzik beş sesli olarak oluşturulurken, bir yandan da doğaya olan bağlılıklarını temsil eder nitelikte, Çin müziğinde günün belirli saatleriyle, aylara bağlı olan on iki (12) yarım ses vardır. Bunun bir sonucu olarak kutsal ezgiler, yıl boyunca her ay yarım ses yükseltilerek söylenir[192]. Yine doğayla bağlarını koparmayan Çin kültürü, sesin ve müziğin büyüselliğine inanmıştır. Masallarında bile şarkıcılar ezgileriyle mevsimleri değiştirebilir, su akıtabilir ya da ateş yakabilir. Öte yandan yine Çin toplumunun zaman algısını şekillendiren kozmolojik görüşlerinin iki temel unsuru olan Yin ve

---

[187] Goodall, *Müziğin Öyküsü*, 13.
[188] Jin Jie, *Çin Müziği*, 53.
[189] Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Batı Müziğinin Evrimi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009), 16.
[190] Aveni, *Zamanın Kültürel Tarihi*, 291.
[191] S. Cook, "Record of Music: Introduction, Translation, Notes and Commentary", *Asian Music* 26, S.2, (Yıl): 30.
[192] Sachs, *Dünya Musikisi*, 17.

Yang, iki değişken ritim olarak müzik terimleriyle açıklanarak kavranabilir. Octavia Paz'ın ifadeleriyle:

> Tüm evrenin ritmik kavrayışı olarak Yin ve Yang aynı zamanda hem felsefe ve din hem de dans ve müzik; anlamlarla yüklü ritmik devinimlerdir. Bu dizeler, biçimsel bir dil saçmalığı değil, insan davranışını açıklamak için sesin o olağanüstü gücüne uyum, ritim ve armoni gibi kavramlarla yapılan gizli göndermelerdir[193].

Müziklerini de etkileyen, Çinlilerin zaman algılarının keskin değişimler geçirmemesi durumu, doğrusal zaman modellerine sahip olmadıkları anlamına gelmemelidir. Onlar da evrensel öneme sahip tarihi olayları tek yönlü ve geri döndürülemez bir zaman çizelgesine bağlama girişiminde bulundular. Aveni'ye göre Hindistan'dan etkilendikleri, "döngüsel zamanın sonsuz akışının açık uçlu doğrusal zaman çerçevesine oturtulması"[194] fikri ile Çinliler, doğanın zamanın iki türüne de hükmettiğine inandılar, tıpkı Çin müziğine iki temel Çin felsefesinin hükmetmesi gibi. Çin müziğinde, müziğin toplumsal ve ahlaki olarak insanların eğitiminde kullanılması ve siyasete hizmet etmesi gerektiğini düşünen Konfüçyüsçülükten başka, Zen müzik teorisi vardır. Zen, nesnenin ve benliğin özümsenmesi ve yaratıcıların duygularına ve düşüncelerine odaklanmasına çağrı yapar[195]. Müziğin pratik değerlerin kısıtlamalarından kurtulmasını öneren Zen öğretisi müziğin akılla yapılamayacak bir yaratım olduğunu savunur.

> Çin müziği kendi klasik çağının pek çok özelliklerini bugün bile taşımaktadır. Demek ki iki bin yıldan beri Çin ulusal müziğinin başlıca çalgıları çanlar, uzun saplı çing-hu, nan-hu, ipek telli sapsız çalgılar M.Ö. 1000 yıllarında bile vardı. Aradan bunca yıl geçmesine, Moğol, Hint ve Batı'nın obualarla, sembollerle, lavtalarla, kemanlarla Çin'e sızmasına karşın, eski pentatonik diziler yerini bir karış bile bırakmamıştır. M.Ö. 3000 yılına kadar gittiği söylenen Çin'in o kendine özgü eşit, düzensiz, kesinlikten uzak on iki yarım sesleri, 'lüs'leri, mutsuz egemenliklerini sürdürüp dururlar.[196]

Çin müziğinin ve genel olarak Doğu uygarlıklarının müziğinin göze çarpan özelliği, Sachs'dan yukarıda alıntıladığımız gibi değişime olan direnişleri, durgunlukları ve ağırlıklarıdır. Sözü edilen müzikal yapılarda değişim olmuştur, ancak Batı müziğinin

---

[193] Paz, *Lir*, 17.
[194] Aveni, *Zamanın Kültürel Tarihi*, 298.
[195] Jin Jie, *Çin Müziği*, 62-3.
[196] Sachs, *Dünya Musikisi*, 7.

bin yıl içinde yaşadığı değişim yanında Doğu müziğinin değişimi göz ardı edilecek kadar azdır. Çin de dahil, Hint ve Ortadoğu kültürlerine (Türk, İran, Arap ve Orta Asyaya) özgü müziklerin kendi antik çağının pek çok özelliğini bugün bile koruduğu söylenebilir.

1.4.3. Orta Çağda Zaman Kavramına Dair Fikirler (Ortadoğu Örneği)

Antik Yunan kültürü, tarihler Orta çağ olarak adlandırılan zamanlara doğru ilerken Batı kültürü üzerindeki etkisini, Yahudi kaynaklı bir din olan Hristiyanlık öğretisine bırakmıştı. Doğu kültüründe bu etkinin bir benzerini yine İbrahimi kaynaklı bir dinde, İslamiyette görüyoruz. Bu bakımdan çalışmanın bu noktasında Orta Çağ için Doğu geleneğini temsilen Ortadoğu uygarlıklarında İslamiyet etkisinde yükselen zaman kavramına dair fikirleri kültür felsefesi kapsamında inceleyeceğiz.

Batı Orta Çağ'ı olarak adlandırılan dönem, yaklaşık 4.yy'dan 15.yy'a kadar süren dönemi kapsar. Ancak antik dönemin tam olarak nerede bittiği ve Orta Çağın nerede başladığı net olarak bilinmemektedir. Roma imparatorluğunun batı kanadı 476 yılında yıkılırken, doğu kanadı olan Bizans İmparatorluğu ise, varlığını yaklaşık 1000 yıl daha sürdürmüştür. Öte yandan Batı Roma'nın, Avrupadaki hakimiyeti son bulsa bile, Hıristiyanlık üzerinden varlığını devam ettirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.[197]

İslamın çıkışı ve yayılmasıyla din, inananlar için bir üst kültür olarak kabul edilmiş ve müslümanlığı kabul eden antik kültürleri dönüştürmeye başlamıştır. Söz gelimi Türkler 751 Talas Savaşıyla yavaş yavaş İslam dinini seçtiler ve kültürel dönüşümleri de başlamış oldu. Örneğin, İslam öncesi Türklerde, tıpkı Antik Çinlilerde olduğu gibi döngüsel bir tarih ve zaman anlayışı gözlemlenmektedir. Türk mitolojisinde tarihin sonunu anlatan türde hikayelere rastlanmaz, çünkü bir başlangıç tasviri de bulunmazdı. Zaman çark kelimesiyle tasvir edilir, zaman çarkı anlayışı, döngüselliği simgelerdi. [198]Buna ek olarak, Çin ve Hint gibi diğer Asya medeniyetlerinde de çizgisel zaman anlayışı gözlemlenmezdi. Bu coğrafyada hüküm süren kralların, zaman karşısında boyun eğerek yok olacak insanlar değil, bizzat zamana hükmeden Tanrı-Kral yahut Tanrı-Oğlu olan yüce varlıklar olduğuna inanılmaktaydı. Bu nedenle kralların tahta

[197] Tufan Göbekçin, çev., *Tarih Kitabı*, (İstanbul: Alfa Yay., 2017), 74.
[198] Ekber Enveri, "Eski Türk Kültüründe Döngüsel Zaman Üzerine", *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi* 12, S.26 (2019), https://doi.org/10.12981/mahder.564841, 300.

çıkışları[199] yeni bir "çağ"ı başlatır, tahttan inişleriyle o çağ kapanırdı. Tarih anlayışı da doğanın kendisi gibi sürekli olarak yenilenerek her seferinde "yeniden doğan" yahut "yeniden yaratılan" döngüsel bir tarih olarak şekillenir, bu anlayış zaman kavrayışlarının da döngüsel olmasına neden olurdu[200]. Bu bakımdan Batı kültüründeki çağ isimlendirmeleri, Doğu medeniyetleri için geçerli olmamıştır. Istvan Vasary'nin üzerinde durduğu gibi, Doğu halklarının tarihinde Batıda olduğu tarzda Eskiçağ, Orta çağ yahut Yeniçağ gibi dönemlerden kesin çizgilerle bahsedilmesi mümkün görülmemektedir[201]. Söz gelimi İmparatorluk tarafından yönetilen Çin'in antik geleneği Batı Orta çağ'ı olarak adlandırılan tarihlere rastlar ve 6.yy'da yeniden canlanır ve 14.yy'a kadar devam eder. Bu açıdan dönemlendirmeler çağların ruhunu anlatmak için gerekli görülse de net olarak birer ayrım anlamına gelmemektedirler. Doğu kültürünü tanımlarken yaptığımız bozkırın doğusundaki uygarlıklar ayrımına benzer olarak, doğu kültürlerinde tarihlendirmeler de bozkıra göre şekil alırdı. Onun yapısını ve etnik görünümünü değiştiren ve yenileyen sarsıntılardan, dönüşümlerden ve kökten değişikliklerden doğan dönemlerden (örneğin; Cengiz dönemi, Timur dönemi, Çin'de hanedanlar dönemi ya da Bahar ve Sonbahar dönemi gibi, Türklerde Alparslan dönemi, ya da Kanuni Sultan Süleyman Dönemi gibi) bahsedilebilir[202]. Bu düşünceler, toplumsal yapının daha büyük bir kozmik düzenin parçası olduğunun kabul edildiği *nizam-ı alem* anlayışıyla yakından ilgilidir[203]. Nizam-ı alemin tanımı için genel kabul "gözlemlenebilir ancak müdahale edilemez bir tabiat kanunu"[204] olduğu yönündeydi. İlahi ve kozmik düzenin parçası olan toplumsal düzeni, alternatif bir düzenle idame ettirmenin kaosa neden olacağına inanılırdı[205]. Bu açıdan İslam öncesi Türklerdeki döngüsel zaman anlayışı İslam inancıyla birlikte bir dönüşüme uğramamış, sadece zaman ve gökyüzü arasındaki içsel bağlantıya, *kader* kavramı eklenmiş ve dini bir boyut almıştır denilebilir. Böylece Türklerde gündelik kamusal

[199] Kralların tahta çıkışları doğanın yenilendiği yani bahar gelişi olan "yeni gün" yahut "nevruz"da gerçekleşir ve 21 Mart Ekinoks zamanını temsil ederdi.
[200] Enveri,"Türk Kültüründe", 300.
[201] Istvan Vasary, *Eski İç Asya Tarihi*, çev: İsmail Doğan, 2.bs. (İstanbul: Ötüken Yay., 2003), 34.
[202] a.g.e., 35.
[203] Avner Wishnitzer, *Alaturka Saatleri Ayarlama: Geç Osmanlı'da Zaman ve Toplum*, çev. Ercan Ertürk (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2019), 31.
[204] a.y.
[205] a.y.

zaman algısı dahi, ibadet döngüsü üzerinden yürütülmeye başlanmıştı. Peter Watson Fikirler Tarihi adlı kitabında Osmanlı İmparatorluğu toplumunun, zamanı hem kıymetli gördüklerinden hem de dini bir araç olarak algılandılarından bahseder ve [206] 18.yy'a kadar da saat kullanımının çok yaygın olmadığına dikkat çeker. Hatta Kanuni döneminde İstanbul'da yaşamış bir Avrupalı Elçi olan Ogier Ghislain de Busbecq'in Macar asıllı diplomat olan dostu Nicholas Michault'a 1555-1560 yılları arasında yazdığı mektuplarda Türklerin zaman kavrayışlarının kutsal bir nitelik barındırdığını şu sözlerle ifade eder:

> […] Hiçbir millet başkalarında gördüğü faydalı icatları benimsemekte Türkler kadar isteksiz olmamıştır. Mesela bizim büyük ve küçük toplarımızı ve diğer birçok icadımızı derhal sahiplenmişlerdir ama kitap basmaya ve meydan saatleri dikmeye hiçbir zaman yanaşmamışlardır. Kutsal kitaplarını bastıkları takdirde bunların kutsal olmaktan çıkacağına, meydan saatlerinin de müezzinlerin ve eski adetlerin tesirini azaltacağına inanıyorlar[207] [...]

Öte yandan yine aynı mektuplardan birinde Busbecq Türklerin günlük hayat içinde saat kullanımlarının olmadığını ve saat için müezzinlerin uyarılarını beklediklerine dair gözlemleri işe şöyledir:

> […] Uygun bir konaklama yerine zamanlı varabilmek için çoğu kez erken kalkmak zorundaydık. […] Ayışığı Türk rehberlerimizi yanıltıyor ve bizi gece yarısından önce büyük bir gürültüyle uyandırıyorlardı. Türklerin yol kenarında mesafeleri belirten kilometre taşları olmadığı gibi zamanı gösterecek saatleri de yok. Ancak camilerde hizmet eden ve su saati kullanan *talisman* dedikleri bir sınıf adamları var. Bunlar afat vaktinin yaklaştığını su saatine göre anladıkları zaman bu iş için yapılmış yüksek bir kuleden haykırmaya başlayarak herkesi duaya çağırıyorlardı. Bunu güneşin doğuşu ile öğle arasında, öğlenden, gün ortası ile güneşin batışı arasında, bir de son olarak güneş battığı zaman tekrar ediyorlar. […] Böylece Türklerin günü dört dilime ayrılmış oluyor. […] Ancak geceleri zamanı gösterecek hiçbir şey yok[208][...]

Bu mektupların tam olarak doğruyu yansıtıp yansıtmadıklarını bilmek elbette zor. Gözlemlere dayandıkları ve bundan ötürü tarafsız bir gözle yazıldıkları iddia edilemeyeceğinden, tarihi birer kanıt olarak değerlendirmek pek makul görünmemektedir. Bununla birlikte o döneme ilişkin, yapılan araştırmalarla oldukça

---

[206] Watson, *Fikirler Tarihi*, 1051.

[207] Ogier Ghislain de Busbecq, *Türk Mektupları: Kanuni Döneminde Avrupalı bir Elçinin Gözlemleri (1555-1560)*, çev. Derin Türkömer (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2011), 145

[208] a.g.e., 21.

denk düştükleri ve kabul edilebilir derecede fikir verdikleri söz konusu edilebilir. Hatta bu mektuplar hakkında Amerikalı Tarihçi Bernard Lewis "Busbecq'in Türkler ve genel olarak da Orta Doğuluların zaman, ölçüm gibi konularda abartılı görüşler öne sürdüğüne hiç kuşku yoktur, ancak tamamen yanlış oldukları da söylenemez."[209] demektedir ki bu görüş de bakış açımızı destekler niteliktedir.

Öte yandan Batılıların karanlık çağ diye adlandırdıkları Orta Çağ'ın ayırt edici özelliği din savaşlarıdır. Başka bir ifadeyle 7.yy'da kurulan İslamiyetle birlikte baş gösteren Müslümanlık ve Hıristiyanlık arasındaki egemenlik yarışıdır. İnançtan ilham alan Arap orduları, siyasi coğrafyayı değiştirmiş, Müslümanların egemenliği Batı'da İspanya'ya, Doğu'da Orta Asya'ya kadar yayılmıştır. Bu dönemde Müslüman dünyasının büyük şehirleri Hıristiyan dünyasındaki şehirleri büyüklük ve gelişmişlik bakımından geride bırakmışlar, Müslüman alimler Antik Yunanlıların felsefe ve bilimini koruyup geliştirmişler, 13.yy'a gelindiğindeyse, tıp, felsefe, astronomi ve coğrafyada ileri seviyelere çıkmışlardır[210]. Frederick Starr bu dönemi Orta Asya'nın Aydınlanma Çağı olarak tanımlamaktadır ve kültür baharı yaşandığını dile getirmektedir[211]. Özellikle Birûni ve İbn-i Sina'nın baskın rol oynadığı bu dönemde, ortaya konulan entelektüel ve kültürel ürünler, Klasik dönem ile Rönesans arasındaki zamanın modern zamana mirası olacaktır. Müslüman alimlerin koruyup geliştirmeye çalıştıkları Antik Yunan filozoflarının başında Aristoteles gelir. Aristoteles'in zaman anlayışına sadece Orta Çağ Batı düşünürleri değil, Ortadoğu uygarlıklarının bilim adamları ve düşünürleri de birkaç bakımdan eleştiri getirmişlerdir. Bu filozoflar, Aristoteles ekolünü benimsemiş olmakla birlikte, İslam ve Doğu kültürünün etkileri ileri sürdükleri fikirlerde göze çarpmaktadır. Doğu musikisine yaptığı katkılarla İbn Sina ve Farabinin yolunu açan Kindî (M.S.801-866) bu isimlerden biridir. O, Aristoteles'in zamanın sonsuzluğu fikrine, yaratıcı tanrı inancı gereği karşı çıkar. İslam inancına göre alemleri yaratan tek bir tanrı vardır ve o, her şeyi yoktan yaratmıştır. Alem sonlu niceliklerden oluştuğu için, yaratılanların içinde sonsuz bir nicelik olması imkansızdır. Cismin sonlu bir varlık olduğu yerde, onun hareketi de

[209] Bernard Lewis, *What Went Wrong? The Western Impact to the Eastern Response* (New York: Oxford University Press, 2002), 118.
[210] S. Frederick Starr, *Kayıp Aydınlanma*, çev. Yusuf Selman İnanç, 4.bs. (İstanbul: Kronik Kitap, 2020), 42.
[211] a.g.e., 44.

sonludur ve dolayısıyla onun hareketine bağlı olan her nicelik sonludur. Bu bakımdan, değişimin ve hareketin takipçisi olan zaman da tıpkı onlar gibi sonludur[212]. Kindî bu bakış açısıyla hem Aristoteles'in cisimlerin hareketinin sayısı olarak zaman anlayışını benimsediğini ileri sürmüş, hem de Augustinus'un zamanın Tanrı tarafından yaratılmış sonlu bir nicelik olduğu fikrini benimseyen uzlaşmacı bir görüş ortaya koymuştur. Kındî'ye göre zaman alemin varoluş sürecidir. Alem bir nicelik olarak, zaman da sonlu niceliğin sonlu sayısı olarak sonsuzluğu değil, sonluluğu ifade eder[213]. Bu zaman algısı geçici bir zaman mekân kavrayışını ortaya koyar ve gündelik yaşam ve pratikler de bu kavrayışa göre yaşanır.

Osmanlı toplumunda da zaman döngüsel olarak algılanır ve "tekrar eden doğal olaylar ve bu olayların gündelik karşılıklarını kuran dinsel, litürjik uygulamalar ve ritüeller tarafından belirlenir ve kutsallık ile yüklüdür."[214] Bu bakımdan Osmanlı imparatorluğunda İslam hem içeriği belirlerken hem de tasavvuf düşünce ve felsefesinin etkisi altında zaman kavrayışına kaynaklık etmiştir denilebilir.[215]

> […] Ayın evreleri, gece gündüz devri, güneşin gökyüzündeki konumu ve mevsimler, bitki örtüsü gibi döngüsel, kozmolojik ve doğal olaylar ile bunlarla benzerlik kurularak döngüsel olduğu kabul edilen gündelik olaylar arasındaki ilişkiler doğrudan kurulmaktadır. Öyle ki buradaki ilişkisellik, gökyüzündeki döngüsel olayların yeryüzündeki döngüsel olayları etkilediği hatta belirlediği kabulü üzerine kuruludur [216][...]

Osmanlı toplumunda İslam ve tasavvuf geleneğiyle şekillenen zaman kavrayışı, günlük hayatın ritmini de etkilediğinden, döngüsel zaman anlayışı Osmanlı Klasik sisteminde eşref saati (uğurlu saatler) uygulamalarını ortaya çıkarmıştır[217]. Söz konusu uygulamalar toplumsal hayatın her kesitine ve akla gelebilecek her konu ile ilişkili olarak bir uygulama alanına sahip olmuştur. Gündelik hayat ritüelleri de dahil tüm işlerin uygulanmasında en "kutlu" sonuca ulaşabilmek için, astrolojik ve astronomik bilgiler aracılığıyla günün ve takvimin kutlu zamanının belirlenmesi olarak

---

[212] İslam Düşünce Atlası, "Kındî", son erişim Haziran 20, 2021, https://islamdusunceatlasi.org/video-kindi .
[213] Kindi, *Felsefe Risaleleri*, haz. Mahmut Kaya, (İstanbul: Klasik Yay., 2002), 34.
[214] Uğur Tanyeli, "The Emergence of Modern Time Consciousness in the İslamic Word and the Problematics of Spatial Perception", *Anytime,* MIT Press, (1998): 159-160.
[215] Işıl Uçman Altınışık, "Osmanlı'da Zaman- Mekan Kavrayışının Değişimi ve Mimarlık" (Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2012), 12.
[216] a.y.
[217] a.g.t., 15.

açıklanabilecek eşref saati uygulamalarının, Osmanlı toplumunda dini teamüllerin (litürjik) dikkat çekici örneklerinden biri olduğu söylenebilir. Hatta bu uygulama, 15.yy'dan 19.yy'ın sonuna kadar süregelmiştir. İmparatorluk gibi merkezi bir yönetime sahip olan Osmanlı toplumu tıpkı Çin ve Hint uygarlıkları gibi, gündelik ve resmi zamanın tespiti ve kontrolü için bürokratik teşkilatlanmayı tercih etmişti. Bu durum, Müneccimbaşı kurumunu ortaya çıkarmıştı. Müneccimbaşı kurumu, her yıl kendi adlarını taşıyan bir takvim oluşturur ve bu takvimde Saray, Halk, Tüccarlar ve sanatkârlar için özel başlıklarla onlara dair yıllık öngörülerin ve eşref saatlerinin bulunduğu notlar yer alırdı[218]. Altınışık'ın ifade ettiği üzere, Müneccimbaşı Takvimlerinde tüm takvim bilgilerinin geçici ve döngüsel zaman anlayışına göre şekillendiği ve toplumsal hayattan devlet yönetimine tüm sistemin bu anlayış üzerinde inşa edildiği, dini temeller üzerinde şekillenen bir bürokrasi içinde düzenlendiği görülür. Buradan anlaşılacağı gibi, Osmanlı İmparatorluğu özelinde Ortadoğu, Çin ve Hint toplumlarında zaman anlayışı kutsallığın da eklendiği döngüsel bir süreklilik şeklini alır[219]. Doğanın sınırları dışında başka bir düzene ihtiyaç duyulmadığında, kutsallığın eklendiği döngüsel zaman anlayışında Tanrı, Doğa ve Gerçeklik kavramları birbirilerinin yerine geçebilmektedir. Rölatif ve mekâna bağlı döngüsel zaman anlayışında öne çıkan kavram "an" ve "vakit" kavramıdır. An "göz açıp kapayıncaya kadar olan kısa bir süreyi, vakit ise kiraz vakti örneğinde olduğu gibi belirli bir süreyi ifade eder[220]. Kültürel bir yaratı olan "zaman" kavramına yüklenen bu anlayış, yine kültürel bir yaratı olan "müzik" ve "müzikal zaman" açısından da aynı değerde birleşir. Birleşen bu değerler, döngüsel, makamsal müzikle karşılanır. An'ın önemsendiği, an içindeki oluşun müzikal bir temel olarak benimsendiği geleneksel doğaçlamanın bu müzikal anlayış içinde başat rol oynadığı görülür.

[218] a.g.t., 37.
[219] Altınışık, "Osmanlıda Zaman-Mekan", 15.
[220] a.g.t., 16.

Şekil 4: Müneccimbaşı Takvimlerinden Bir Örnek Sayfa[221]

1.4.4. Orta Çağ'da Değişen Müzik

İslamiyete inananların üst kültür olarak kabul ettiği din, dünya görüşünü değiştirip zaman algısına daha dini bir boyut eklerken, sanatı ve müziği de aynı doğrultuda etkilemiştir. Söz gelimi Türkler, İslamiyetten önce müzik kelimesi için *Küğ* kelimesini kullanırlarken, İslamiyetle birlikte değişen dünya görüşleri doğrultusunda bu kelime değişmiş ve Yunanca çevirilerin de etkisiyle müzik, *Musiki* şeklini almıştır. Bu bakımdan İslamla birlikte, bu coğrafyadaki müzik anlayışın daha dini bir boyut kazandığı söylenebilir. Dönemin Hıristiyan dünyasında müziğin kullanımı gibi, müzik daha çok dini ritüeller için meşru kabul edilirken, duygu ve şehvet uyandıracak türde müziklere şüpheyle yaklaşılmaya başlanmıştır.

Bu bakış İslam Coğrafyasında müziğe de yansımış, kaynağını ve ilhamını doğadan alan müzik geleneği, yerini ilhamını kutsaldan alan bir yaklaşıma bırakmıştır. Bu coğrafyada yaygın olarak konuşulan Türkçe, Arapça ve Farsça dilleri ve kültürleri, İslam çatısı altında birleşerek tek bir gelenek biçiminde algılanmaya başlanmıştır. İslam'ın tarihsel olarak müziği sorunlu bulma fikrinden dolayı, dini müzik göreceli hale gelmiş ancak bu durum din dışı müziğin önünü kesmediği gibi, dini motiflerle

[221] A.N. Akgür, "Takvim", *TDV İslam Ansiklopedisi* 39 (İstanbul, 2010), 487-490.

güçlendirilmiş bir din dışı müzik geleneği de yükselmiştir[222]. Camii içinde müziğe benzeyen faaliyetler ezan ve Kur'an okumakla sınırlandırılmıştır. Tasavvuf ile ilgilenenler içinse müzik dini yaşamanın ve ibadeti gerçekleştirmenin bir aracı olarak ele alınmıştır[223].

İslam öncesi Türk topluluklarından itibaren başlarda sadece dönemin din adamları olan *kam*ların elinde ve sağaltım, büyü amacıyla kullanılan müzik, zamanla bunu meslek edinen çalgıcı ozanların eline geçmiş ve dolayısıyla *müzisyenlik* meslek dalı olarak ortaya çıktmıştır[224]. Bu bakımdan, halk müziği ve sanat müziği, İslam coğrafyasında, başka yerlerden daha az farklılık gösterir. İki gelenek büyük ölçüde benzer ilkelere dayanmaktadır. Örneğin, her iki müziğin de bir özelliği, *metrik olmayan* doğaçlamalar içermesidir. *Makâm* adı verilen ses dizilerine dayanan icraların *melodik* ve *tonal* kurgusu hem halk hem de sanat müziği geleneklerinde aynıdır. Ayrıca her ikisi de tek başına veya küçük bir grup eşliğinde solistlere sahip olma eğilimindedir[225]. Müzikte ifade gücü, söz unsuruna da en az melodiye olduğu kadar yüklenir. İslam öncesi Arap halklarının ve Osmanlının şiir konusunda oldukça ileride olmaları dolayısıyla, müzikte söze önem vermelerine neden olduğu düşünülmektedir. Orta Çağ Batı müziği gibi İslam Coğrafyasındaki müzikler de dini bir etkinin karşısında kaldığından *tek sesl*idir. Din ve tek tanrı inancı, tanrıya ve tanrının birliğine vurgu, tek sesli müzik olarak karşılığını bulmaktadır. Tanrısal otoritenin öne çıktığı ve kamusal birlik ve beraberliğin tek tanrı inancı altında ve ona itaat etme ekseninde birleşmesi düşüncesine olan güçlü eğilim, Batı kültürünün varlığı monolitik düzlemde kavrayışının, bir diğer ifadeyle Platoncu- Apolloncu bakış açısının tersine, birliğin içindeki çokluk ve çokluğun içindeki birlik düşüncesinin bir yansıması olarak hala Herakleitos- Dionysosçu yaşama kültürünün sonucudur. Müzikleri de bu kültürün bir temsili olarak esrime, hemhal olma ve kendinden geçerek bir üst makama karışma şeklinde an'ın içinde ve akışa tabi doğaçlama olarak devam etmektedir. Bu açıdan müzikleri hala yazılı bir düzene sokulmadan ilerler.

---

[222] Miller ve Shahriari, *World Music*, 160.
[223]Brittannica, "Middle Eastern Music", son erişim Haziran, 2021, https://www.britannica.com/art/Middle-Eastern-music .
[224] Vural, *İslamiyetten Önce*, 32.
[225]Brittannica, "Middle Eastern Music", son erişim Haziran, 2021, https://www.britannica.com/art/Middle-Eastern-music .

1.3. Batı Uygarlığında Zaman ve Müzik Bağıntısı (1700- 1900)

1.3.3. 17. Yüzyıldan 20.Yüzyıla Zaman Algısındaki Değişim

Antik Dönem'in Yunanlı filozoflarca atılan temeli ve Hristiyanlığın etkisiyle dindarlaşan bu temel, Orta çağ boyunca genel olarak zaman algısı açısından Aristoteles Fiziği'nin hâkim olduğu bir dönemi anlatmaktadır. Bu dönemin anlayışına uygun olarak değişim fikri ve onun gerçekliği, merkezi düşünceyi teşkil eder. Bu durum 17.'ın sonlarına doğru Avrupa Coğrafyasındaki bilim devrimiyle birlikte büyük ölçüde değişmiştir: "Çin, Hindistan ve Ortadoğu uygarlıkları, Avrupalılara, kıyılarında küçük yerleşme olanakları vermekten öte bir kabul göstermeyi gereksiz buldukları bu tarihlerde, özellikle Amerikan toplulukları, Avrupa ile iyice iç içe girmiş bulunuyorlardı"[226]. Osmanlı İmparatorluğuna ait ordular Avrupanın kalbi sayılan Viyana önlerine kadar ilerlemeleri, Avrupaya doğuda ilerleme şansı bırakmamış, onlar da yeni kıtalar keşfetme amacıyla deniz üzerinden coğrafi keşiflere mecbur kalmışlardır. Amerika kıtasının keşfinden sonra, 17.yyla hızlanan ve özellikle kraliyet destekli şirketlerin aracılık ettiği ve Afrika kıtasına göz dikmiş sömürgecilik faaliyetleri, Avrupadaki toprak sahibi derebeylerin ve soyluların ekonomik gücünü arttırmış oldu. Bu durum Rönesans ve reformlarla etkinliği azalan kilisenin hâkimiyetine darbe vurmuştu. Böylece oluşan serbest düşünce ortamında insanlar etraflarındaki dünyayı şekillendirebilecekleri konusunda yüksek sesler çıkarmaya, hatta bu sorumluluğu ellerine almaya başladılar. Tanrı-bilimsel kesinlik ardında koşmanın yanında, bu dünyayla ilgili konuların unutulmaması için uğraşan bilim adamlarının 16.yy'da belirginleşen çabaları, günümüz bilim insanlarının daha sonuna varamadıkları bir araştırma çizgisini başlatmış oldu[227]. Galilei, Kopernik, Descartes gibi düşünürler, sırtlarını bilinçli olarak tanrı -bilimsel tartışmalara dönmüş, yansız ve matematiksel bir düşünce sistemi geliştirmenin yollarını aramışlardı. Bu dönemde Galileo, evrenin doğasının hareket olduğunu söyledi. "Dünya 'tembel bir yumru değildir' tıpkı güneş gibi o da güneşin etrafında hareket eder"[228] dedi. Galileo'nun

[226] McNeill, *Dünya*, 503.
[227] McNeill, *Dünya*, 499.
[228] Schuldt,"Voice", 553.

Alman çağdaşı Kepler, dünyayı göksel bir makine, "bir saat gibi bir şey" olarak gördü. Hobbes, dünyayı basitçe "hareket halindeki madde" olarak değerlendirdi. Descartes, "Bana uzam ve hareket verin, evreni inşa edeceğim"[229] dedi. Kısaca dünya görüşünün yeni anahtar kelimesi *hareket*ti. Howard Goodall'ın deyimiyle bu dönem bir buluş çağıydı ve topraklarında diğer imparatorluklar tarafından sıkıştırılmış Avrupa halkları, hareket halinde olmak zorunda olduklarını biliyorlar bu toplumsal koşullar da insanları buluş yapmaya teşvik ediyordu.[230] Tarihçi McNeill, "Teleskop (1608), mikroskop (1590), sarkaçlı saat (1656), termometre (1654) ve barometre (1643) gibi araçların icadının küçük bir doğa filozofları grubunun gözlemlerine ve deneylerine daha önceki çağlarda sağlanabilenden çok daha büyük bir kesinlik"[231] kazandırdığını ifade eder. Bu buluşların da yardımıyla Pascal Mekanik Hesap Makinesini bulmuş (1642), Guericke, jeneratörü keşfetmiş (1672), Leibniz Hesaplama Çarkı geliştirmiş (1673), Newton Principia'sını (1687) yazmıştı. McNeill dönemin düşünürlerinin yarattığı bilimsel ortamın nasıl olduğunu şu şekilde aktarıyor:

> […] Bu nedenle, 1648'den sonra, olaylar üzerine düşünenlerin, birbirine düşman dinsel gruplara karşı duydukları saygının çoğunu yitirdikleri sırada doğa filozofları, belki daha önceki kuşakların ilgilerine egemen olmuş teolojideki karşıt görüşler kadar bütüncül olmayan; ama genellikle onlardan çok daha çekici bir dünya görüşünü savunabilecek duruma gelmiş bulunuyorlardı.[232][...]

Bu ilgi çekici görüş, matematiksel düşünüş tekniklerinin insanla ilgili herhangi bir sorunu çözebilecek ve tüm insanlarca kabul edilecek sonuçları ortaya koyabileceği üzerine kurulmuştu. Dahası, tanrının bile matematik ilkeleriyle düşündüğüne, evreni matematik kanunlarına göre yarattığına inanıldı. Bu dinamik hareket dünyasında zaman ve zamanın ölçümleri yeni bir önem kazandı. Bilim devrimi ile hayatları hızlanan insanlar, hareket ve dinamizmi, dönemin her etkinliğine işlemeye başladılar. Zamanı kaydeden donanımları için etkili çalışma, Galileo'nun bir sarkacın salınımında kesin bir ölçü bulmasıyla başladı. Bir sarkacın sallanma genişliği ve salınım süresi arasındaki bağıntıyı fark eden Galileo (1580'ler), 1656 yılında dünyanın ilk sarkaçlı saatinin icat edilmesine yüz yıl önceden fikir babalığı yapmış oldu. Hollandalı bilim

[229] a.y.
[230] Goodall, *Müziğin Öyküsü*, 85.
[231] McNeill, *Dünya*, 500.
[232] a.y.

insanı ve müziğin fiziği üzerine makaleler yazan Cristian Huygens, sarkacı hassas zaman bölümlerini saniye, dakika ve saat olarak işaretleyen bir saate dahil etti[233]. Bu saatin varlığı, dönemin çark ve dişliler arasındaki etkileşime, devinime, yer çekimi yasasına ve zamanın boyutlarına ne derece önem verdiğinin bir ispatı gibidir. Saatler, yaşamın ve işin ortak bir bileşeni haline geldi ve doğada zamanı çevresinden ayırmaya hizmet etti. Zaman paraya dönüştü ve zamanla düzene giren hayat daha hızlı hareket ediyor gibiydi.

Bu dönemde ileri sürülen zaman kavramına dair temel bir tanımlama döneme adını veren (Newton Fiziği Dönemi) Newton'dan (1643-1727) geldi. Uzay ve zamanı kendilerine has kavramlar olarak düşünen Newton'a göre, uzay ve zaman, sırasıyla cisimler ve olaylar için evrensel taşıyıcı işlevi görüyorlardı"[234]. Newton için zaman, Aristoteles'teki gibi cisimlerin ya da olayların hareketlerine bağlı olarak ortaya çıkan bir olgu değil, aksine onların olanaklarının ön koşulu olan gerçek bir olguydu. Kısaca, olaylar zamanda gerçekleşir ve olaylar zamana bağlıdırlar. Bu görüş, zamanın hareket veya değişim olmadan var olabileceğini, hatta hareket ve değişimi zamanın varlığından dolayı gözlemlediğimiz fikrini doğurdu. Bu düşüncenin bir adım sonrası, Newton *mutlak zaman* kavramını önerdi. Newton zaman konusunda Bardon'un da nitelemesiyle söylenirse gerçekçiydi ancak bu gerçekçilik, zamansal bir gerçekçiliktir. Newton'a göre zamanın ne Augustinusçu bir yaklaşımla insanın izlenim ve hissiyatlarıyla bir ilgisi vardı; ne de Aristotelesçi bir yaklaşımla harekete bağlıydı.

Zaman, mutlak olarak matematiksel bir gerçeklikti[235].

Newton'un ardından Locke, Leibniz, Hume, Kant gibi düşünürler zaman konusunda kendi düşüncelerini ortaya koyarak, tartışmayı canlı tuttular. Leibniz, Newton'un mutlak dediği zamanın, mutlak olmadığını öne sürerek, zamanın varlığının en az iki olayın varlığına bağlı olduğunu iddia etti. Ona göre zaman, madde ve insan arasındaki ilişkileri kuran bir olguydu[236]. Bunun yanında Kant, uzay ve zaman kavramlarının

[233] Schuldt, "Voice", 553.
[234] Bardon, *Zaman Felsefesi*, 53.
[235] Philip Turetzky, *Mutlak ve İdeal Zaman*, haz. N. Yılmaz, *Teori ve Politika*, s.14, (1999), 2.
[236] G. W. Leibniz, *Metafizik Üzerine Konuşma*, çev: Afşar Timuçin (İstanbul: Bulut Yay., 2010), 65.

kendinde şeyler olmadıklarını ve "deneyimin formları" olduklarını dile getirdi[237]. Bir başka deyişle algı ve deneyimleri kaydetme biçimimizin zamansal ve mekansal olduğunu; şeyleri ve olayları zaman ve mekânda deneyimlemekten ziyade, zamansal ve mekansal deneyimlediğimizi açıklamaya çalıştı.[238] Kısaca zamanın gerçek ve tüm algılarımızdan önce geldiğini öne sürdü.[239] 17.yy'ın Newtonla (tartışmayı başlattığı tarih 1679'du) ivme kazanan zaman tartışması, 18.yy'ın sonlarına doğru aşağı yukarı anılan tarzda bir şekil almıştı. Zaman kavramında, o zamana kadar Newton'un teorisi baskın bir teori olarak geçerliliğini koruyor ve Newton'un mutlak zaman kavramı ve algısı, birçok itiraza rağmen genel kabul görüyordu. Albert Einstein zamana dair düşüncelerimizi yeniden tanımlayıp, paradigmayı değiştirinceye kadar, Newton'un baskın zaman anlayışı yaklaşık iyi yüz yıl kadar sürdü.

Aristoteles'in iki bin yıl hâkimiyetini sürdüren döngüsel zaman algısı, bilim devrimi, değişen dünya görüşü ve Newton'un mutlak zaman algısının da etkisiyle yerini çizgisel zaman algısına tamamen bırakmıştı. Döngüsel ya da çizgisel olarak algıda farklı açıklamalar getirilse de hiç değişmeden o zamana kadar gelen ortak bir görüş vardı ki, bu da zamanın herkes için aynı olduğu ve değişmediğiydi. 19.yy'ın sonları 20.yy'ın başlarında Albert Einstein çalışmalarıyla dönemin fizik anlayışına adını verecek, Einstein fiziği olarak anılan bu dönemin zaman algısını da değiştirerek, zamanın göreli olduğu sonucuna varacak ve Newton'un mutlak zaman kavramını, göreli *uzayzaman* kavramıyla değiştirecekti. Einstein tren deneyiyle, eşzamanlılığın olmadığını kanıtlamaktaydı. Deneye göre, trende olan Albert ile, peronda olan Isaac, tam tren geçerken birisi bir km doğuda, birisi bir km batıda çakan iki şimşeğin ne zaman çaktıkları konusunda fikirlerini paylaştıklarında, Isaac iki şimşeğin aynı anda çaktığını, Albert ise parlamaların eş zamanlı olmadığını iddia etmektedir. Einstein'a göre, bu durumda kimin haklı olduğunu bilemeyiz çünkü mutlak hareket değil, referans sistemlerinden bahsedilebilir ve hem Albert'ın hem de Isaac'ın durdukları noktadan haklı olabilmeleri mümkündür. O halde buradan çıkacak sonuç, aynı olay için her ikisinin de haklı olabilme ihtimali, eşzamanlılığın göreli olduğu anlamına

[237] Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, çev. N. Kemp Smith (New York: St Martin's Press, 1965), 375.
[238] Bardon, *Zaman Felsefesi*, 34.
[239] Kant, *Critique*, 390.

gelmektedir.[240] Ve eş zamanlılık göreliyse, mutlak zaman diye bir şey yoktur. Einstein için temel olarak zaman "üç boyutlu olarak bilinen uzayda, olayları tanımlamak için kullanılan gerçekliğin dördüncü boyutudur ve iki olayın farklı yerlerde olmasını sağlayan koordinattır."[241] Bu koordinat, uzaydan, hareketten bağımsız düşünülemez ve bu bakımdan uzay ve zaman değil, uzayzaman kavramı asıl üzerinde durulması gereken temel kavramdır. Uzayzaman kavramı da uzay ve zaman kavramlarının örüntülü olduğunu, birbirilerinden bağımsız düşünülemeyeceğini işaret etmektedir. Aslında sadece zaman değil, uzay ve hareket de birbirlerinden bağımsız olarak düşünülemezler. Her biri birer referans noktasına göre anlam kazanırlar. Bu bakımdan uzayzaman matematik olarak temsil edilebilirliğine rağmen, her gözlemci için uzayzaman farklı görünecektir çünkü örnekte dile getirdiğimiz gibi her gözlemcinin referans noktası farklıdır. Koordinatları birbirine ne kadar yakınsa gözlemcilerin zamansal olarak uzlaşabilirliği artmaktadır.[242] Özetleyecek olursak, izafiyet ya da göreli olmak demek ya da zamanın göreli olması demek, zamanın gözlemcinin uzayzamandaki referans noktasına yani uzay ve zamanın gözlemciye göre kesişim noktasına göre değişebilir olması demektir. Fiziksel olarak zamanın hızlı ya da yavaş geçmesinin açıklanması İzafiyet Teorisi olarak anılmaktadır. Zamanın değişmesinin hızın değişmesiyle ilgili olması özel görelilik ve zamanın değişmesinin kütle çekim değişmesiyle ilgili olması ise genel görelilik olarak adlandırılır. Bu her iki teori de kısaca hızın ve kütle çekimin artmasının zamanın yavaşlamasına neden olduğunu anlatmaktadır.[243] Fakat burada meselenin bizi ilgilendiren yönü: doğa bilimi açısından zaman hakkında ileri süreülen kuramların ve elde edilen buluşların, toplumsal kültür ortamına yaptığı etkiler üzerinden zamanın anlaşılmasıdır. Bu bağlamda, Yunan geleneği temelinde gelişen Batı uygarlığında zaman kavramının dönüşüm hikayesini kısaca hatırlatmak gerekirse, Aristoteles'in harekete bağlı döngüsel zaman anlayışı, bilimin en az kilise kadar saygı gördüğü dönemlerdeki çalışmaların ışığında, yerini Newton'un mutlak ve matematiksel ve düzenli olarak akan zaman algısına bırakmıştı. Bu akışta, modernizm öncesi zamanı mitolojik ve dinsel zaman olarak ele almak

[240] Bardon, *Zaman Felsefesi*, 64-5.
[241] Flu Tv, "*Zaman* Nedir? Olmaz Öyle Saçma Bilim", son erişim Ağustos, 2021, https://youtu.be/pDgQfw3zr-w.
[242] Bardon, *Zaman Felsefesi*, 69.
[243] Barry Parker, *Einstein'ın Sırrı,* çev: S. Göktan (İstanbul: Güncel Yay., 2004), 51.

mümkündür. Mitolojik zaman doğayla ilişkili olarak gece-gündüz döngüsü, mevsimlerin değişimi gibi etkenlerle ilgilidir. Metafizik zaman ise tek tanrılı dinlerdeki tanrının peygamberin ortaya çıkışı, yaşamları, ölümler ve ahiretteki dirilme günü ile ilgili zamandır. Bu dönemdeki zaman anlayışı insandan bağımsız var olan, tanrının insan için oluşturduğu değiştirilemeyen nesnel mutlak zamandır.[244] Rönesansla birlikte tanrısal yani sonsuz zaman ve mekân anlayışı yerini gerçek mekanlara ve sonu olan bir zaman anlayışına bırakmıştır. Modernizmle birlikte zaman tanımlaması da dönüşüm geçirmiş, endüstri devrimi ve teknolojik gelişmeler birey açısından zamanı ölçülebilir, denetlenebilir, planlanabilir bir kavram haline getirmiştir. 19.yy'da tarih bilincinin gelişmesi ile dinsel tarih dışında, ondan bağımsız bir tarihin ve zaman akışının var olduğu düşüncesi gelişmiştir.

Bilimsel atılım yaşayan Batı coğrafyasında, Kilise eski gücünü bir daha bulamamış olsa bile, bilimin dinin yerine geçtiği söylenemez. McNeill bu dönemle ilgili olarak, laik araştırmaların teologların ilgisini çekmeyen alanlarda başladığını ve 1650'ye gelindiğinde ise, artık bulgularına ve çalışmalarına dinsel bir zemin yaratmalarına gerek kalmayacak kadar saygınlık kazandıklarını ifade eder.[245] Bu durum Avrupa coğrafyasında ne din adamlarının bilim adamlarını susturmalarına, ne de tam tersinin mümkün olabileceğinin anlaşılmasına yol açtı. Böylece politikacılar ve halk, evrensel bir görüş birliğine varmalarının hem imkânsız hem de gereksiz olduğunu kavramaya başladılar.[246] Özetle Avrupalılar, birbirleriyle görüş birliğine varamayacakları konusunda görüş birliğine vararak, düşünce çoğulculuğunun, bu topraklara daha öncesinden derinlere kök salmasını ve yerleşmesini sağladılar.[247] Bu tarihten sonra düşünce çoğulculuğu, her yüzyılda katlanarak artmış, hayatın vazgeçilmez bir kriteri haline gelerek, sadece bilimde değil, kendini sanat ve edebiyat alanında da göstermiştir. Orta çağ müziğindeki tanrıya adanmış, amacı kutsal metinleri öğrenmek ve öğretmek olan tek sesli müzik, düşünce çoğulculuğu fikrinden payını çok sesli müziğe geçerek almış ve bu konuda ileri çalışmalar ve eserler ortaya konulmasına olanak sağlamıştır.

---

[244] Nergiz Karadaş, "Zaman Kavramına Kuramsal Yaklaşımlar ve İnternette Şimdiki Zaman Olgusu", *Folklor/ Edebiyat* 21, S.83, (2015/3), 330.
[245] McNeill, *Dünya*, 500.
[246] a.y.
[247] a.g.e., 501.

1.3.4. 17. Yy'dan 20. Yy'a Değişen Müzikal Zaman (Batı)

Aristoteles'in döngüsel ve harekete bağlı zaman algısı, dönemin müziğini geleneksel doğaçlama yöntemlerine bağlı kalınması şeklinde etkilemişti. Zaman zihinlerde metafizik bir olguya büründüğünde, müzik de metafiziğin hizmetine adanmış bir araç olarak şekil değiştirmiş, ancak geleneksel doğaçlama yöntemi yine başat yöntem olarak kullanılmış, bunun yanında ilkel notalama sistemlerine de ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Rönesansla birlikte dönüşüm geçirme yoluna giren dünya görüşü ve zaman algısı, baskın kavram olarak hareketle şekillenmiş, bu durum müziğe yansımıştır. Buluş çağının dinamik yapısı müziği de etkilemiş, tüm bu dinamizm içinde müziğin baskın özelliği güçlü hareket olmuştu. Zaman saatle ölçülen bir olgu olarak, saniyelere ve dakikalara bölündüğünden, artık müziksel zaman da ölçülen, hesaplanan, küçük parçalara bölünen bir olgu halini aldı. Sakin bir kilise ayini ya da geç Orta çağ Madrigali bu çağın hareket arayan insanı için artık uygun değildi. Bilim tarafında saatin tasarlandığı günlerde, müzikte de süre, ritim hesaplamaları ve mekanik bir düzenliliğin gerekliliği üzerine tartışmalar yaşanıyordu[248]. Dahası, bu konuda, müziğin nabzının sarkaçla ölçülmesini anlatan bir kitap bile yazıldı[249]. Bu fikir dönemin bestecileri arasında ilgiyle karşılandı. Söz gelimi Corelli'nin 1714'de bestelediği Christmas adlı konçertosunda, dönemine uygun şekilde saatin tik takları, dişli çarkların birbirine değişi ve dönüşlerinin sesleri net bir şekilde duyulmaktadır[250]. Müzik zamanını, saat zamanına uygulama çalışmaları Goodall'ın altını çizdiği bir ironi içeriyordu. Ona göre:

> […] Saatin zamanı ve müziğin zamanı arasındaki ilişkide büyük bir ironi var zira müzik, kendi bağımsız zaman çizelgesini izleyen, kendi içsel saatine itaat eden ve görünürde saniyelerin, dakikaların ve saatlerin olağan bölünümünü bestecinin aklına estiğince durdurabildiği tek sanat dalı. Bu çelişkili ilişkiye vurgu yapmak istermişçesine müzikte "hız" kavramını ifade etmek için seçilen İtalyanca terim, kelimenin tam anlamıyla "zaman" demek olan "tempo, mantıken kullanılmasını bekleyeceğiniz "velocita (hız)" değil.[251][...]

[248] Goodall, *Müziğin Öyküsü*, 92-3.
[249] Akt. Howard Goodall, *Müziğin Öyküsü*, 87. (Thomas Mace'in Musick's Monument adlı 1676 tarihli kitabı).
[250] Goodall, *Müziğin Öyküsü*, 93.
[251] a.g.e., 86.

Goodall'ın ifadesini destekler nitelikte bir örnek, dönemin müzik teorisyeni Ludovico Zacconi'den geldi. Practtica di Musica adlı bir makale yazarak müzik zamanını ölçmek için saat zamanı değil, insan nabzının kullanılmasını teklif etmişti[252]. Tüm bu öneriler dikkate alınarak 17. Yy'ın sonlarında akustik biliminin babası kabul edilen Joseph Sauveur ve Parisli besteci Etienne Loulie, müziğin nabzını belirleyen bir kronometre ve mekanik bir akort cihazı olan sonometreyi ve sesin süresini ölçen ekometreyi müzik ve bilim tarihine armağan ettiler[253]. Böylece müzik, kendine ait bir zamana sahip olarak, özerk evrenini yaratma yoluna girmişti. Rönesans'ın etkisiyle beslenmiş bu buluş çağında, müziğin özerk evren yaratma gücünü keşfetmesi, kendine yeni bir nehir aramasını anlamlı kılıyordu. Çağın ruhu matematiği önemsiyor, her şeyin matematikle açıklanabileceğine inanılıyordu. Böyle bir inanış, "felsefe ve bilimden matematiğe, oradan ses fiziğine ve çalgılara, dolayısıyla çalgıların gelişmesi de çalgı müziğinin yönlendirmesi ile yeni müzik tekniklerine"[254] kapıyı sonuna kadar açmıştı. Bu bakımdan tarihler 17.yy'ı gösterdiğinde müzik, Antik Stil ve Modern Stil olmak üzere bir yol ayrımına girmişti[255]. Çünkü 17.yy'ın ruhu artık tanrıbilimsel açıklamalar ve dünyevi açıklamalar arasında bir seçim yapmayı gerekli kılıyordu. Bu yol ayrımı, müziği ya kontrpuan[256] oyunları ile yetinmek şeklinde ele alma ya da melodiyi zenginleştirecek, armoniye yönelecek ve müziğe yeni olanaklar açacak şartları zorlama arasında bir karar vermeyi dayatacaktı[257]. Goodall'ın da ifade ettiği gibi, "bilim ve müzik arasındaki bağ, Antik Yunanlılardan, Monteverdi'nin San Marco Bazilikasının yankılanan mimarisinden istifadesine kadar bestecilerin aklından hiç çıkmadı. Ne var ki 17.yy'da bu ilişkinin dinle bağları iyice gevşedi"[258]. Barok besteciler, daha büyük etki için, dönemin zaman kavramına dair anlayışlarının ve teknik gelişimlerinin de etkisiyle, alt bölümlere ayrılmış mekanik olarak düzenli bir vuruşun sürükleyici hareketi için, Rönesans müziğinin sessiz, eşit akışını terk ettiler. Ritmik momentum, müziği ahenksizliğin geriliminden ahengin gevşemesine iten bir armonik ilerleme sistemiyle kısa sürede pekiştirildi. Agnes Crawford Schuldt'a göre

[252] a.g.e., 88.
[253] Goodall, *Müziğin Öyküsü*, 88.
[254] H. Matzke, akt. Say, *Müzik Tarihi*, 186. (2. Dipnot)
[255] a.g.e., 174.
[256] Sözer, *Müzik Terimleri*, 131-2.
[257] Say, *Müzik Tarihi,* 174.
[258] Goodall, *Müziğin Öyküsü*, 86.

başka hiçbir dönem, başka hiçbir kültür, yön enerjisiyle bu kadar dolu bir müzik üretmedi.[259] Çünkü Barok dönem, Rönesans sonrasında ortaya çıkan toplumsal bunalımların yavaş yavaş sonra erdiği ve sarayın ve soyluların beğenilerini sunup hamilik edeceği bir dönemin adı olacaktı. Kilisenin gücünün azalmasıyla her alanda ağırlıkları hissedilecek olan saray halkı ve onlara eklemlenen aristokrat sınıfı gibi, tek başına bir yönü olmayan ritimlerin yanına geri döndürülemez, zamanın okunu gösteren ton uyumları eklendi ve bu süreç 18.yy'ın ikinci yarısına kadar devam edecekti. Barok müzik çağın ruhuna uygun olarak hedefe yönelikti. Schuldt'un da ifade ettiği gibi, "amacı nihai, vurgulu kapanışa doğru ilerlemekti. Kararlı yürüyüşünde geri döndürülemez ve karşı konulamaz bir hava vardı. Bach döneminde müzik, kesintisiz bir ses akışı içinde o kadar güçlü hareket etti ki, durdurulması sadece hareketi kadar güçlü bir son noktayla olmalıydı"[260]. Rahatlama, yalnızca serbest fantezi, resitatif veya lirik adagio'nun[261] ayrı hareketlerinde geldi[262]. Ancak Newton'un kilitli evreninde olduğu gibi müzikte de zaman evrimsel anlamda bir değişime uğramamıştı. Newton'un hareket yasaları, "Tanrı tarafından yaratılan ve bugüne kadar aynı durum ve koşulda korunan"[263] değişmeyen bir düzenin parçasıydı. Müzikte eylem figürleri değişmedi, sadece güçle doldu, herhangi bir psikolojik ya da duygusal gelişme görülmüyordu. Seçilen müzikal figür bir gelişmeyi değil, bir duygu durumunu temsil ediyordu. Ağırbaşlı veya aceleci hareketi, tüm süresi boyunca bozulmadan muhafaza edilecekti[264]. Barok'un ilk zamanlarındaki çabası gibi tek bir tema, tek bir hedef, tek bir hız ve tek bir ritim peşinde koşma tarzında olmasa da müzik bu enerjisinin çoğunu bir yüzyıl daha korudu. Örneğin Haydn, Mozart ve Beethoven'ın senfonilerinde, zıt temaların geliştirilmesinde daha fazla dinlenme noktası, daha fazla eylem seviyesi, daha fazla insan draması vardır. Ancak Newton dünyasının yüzyılları boyunca, barok, klasik ve romantik stiller aracılığıyla, müzik iki birleştirici önermeyi muhafaza etti. Bunlar; "Her bir tuşta bir merkezi akor ile merkezi anahtarın yerçekimsel çekimine dayanan bir tonlama ve geçmişten geleceğe düzenli akan ölçülü

[259] Schuldt, "Voice", 554.
[260] a.g.m., 555.
[261] **Bkz:** Çalışmanın **M.T.S**. Bölümü
[262] Schuldt,"Voice", 554.
[263] a.y.
[264] a.g.m., 555.

bir ritimdi."[265] Müzisyenler 16.yy'ın sonlarında akora dayalı armoninin sınırlarını zorlayarak, akorlar arasındaki çekim güçlerini ortaya çıkararak, bir nevi müzikte yer çekimini buldular. Bir başka ifadeyle, akorlar arasında bir hiyerarşi olduğunu keşfeden besteciler, bazı akorların diğer akorları mıknatıs gibi çektiğini gözlemlediler.[266]Bu gözlem aslında Avrupa müziği için köklü bir dönüşümün habercisi demekti. Goodall'un ifadesiyle bu dönüşüm şu şekilde yaşandı:

> Müziğin "yer çekimiyle" denemeler yapmak kimsenin beklemediği bir başka sonucu da beraberinde getirdi. Josquin des Prez'in döneminden bu yana akorların armonisine, müzikte "yuva" hissine, farklı akorlar ve farklı "yuvalar" arasındaki kimyasal tepkimelere giderek artan orandaki bağımlılık, Orta çağ döneminin akorlardan ziyade melodileri düzenlemeye dayanan modlarının oluşturduğu nota gruplarının temelini, zaman içinde giderek zayıflatmaya başladı. Nihayet on yedinci yüzyılın sonlarına doğru, modlar sahneyi halefleri olan tonlara bıraktı.[267]

O zamana kadar müzik hemen hemen her kültürde modal sistem üzerinde inşa ediliyordu. Ancak Avrupa'da kilisenin düzenlediği ve müzisyenlere sadece kısıtlı sayıdaki notalardan oluşan yalın ezgilerin bırakıldığı bu sınırlayıcı ortam, diğer müzik kültürlerindeki modlarla (makamlarla) kıyaslanınca sönük ve yavan kalıyordu.[268] Akor dizilerinin keşfedilmesi arttıkça, farklı modlar arasında geçiş yapabilmenin imkanını arayan müzisyenler, daha fazla sayıda nota kullanabilecekleri esnek bir sistem ihtiyacıyla tonal müziğe yöneldiler. Sidney Finkelstein'ın belirttiği gibi, "Müziğin gelecek dönüşümü bakımından en büyük katkı, günümüz majör minör dizilerinin temeline dayanan gelişimiydi."[269] Artık yavaş yavaş "belli bir kalıp, durmadan yinelenen bir cümle ya da doğaçlama olmayıp, başı, ortası ve sonuyla kulak için belirli olan ve tonal olarak düzenlenmiş"[270] yapılar ortaya konuyordu. Majör, minör diziler İtalya'daki katolik litürjik bestecilerin müzikleri dahil, tüm batı müziğini kaplamaya başlamıştı.17 ve 18. yy'ın müzik biçim ve tekniğindeki devrimci ilerleme, majör ve minör dizileriyle ton ve ton değiştirim sisteminin gelişmesi ve

---

[265] a.y.
[266] Goodall, *Müziğin Öyküsü*, 98.
* Örneğin, Sol-Si-Re'ye Fa eklemek, Do Majör üçlüsüne devam etmeye teşvik ediyordu.
[267] Goodall, *Müziğin Öyküsü*, 103.
[268] a.g.e., 104.
[269] Sidney Finkelstein, *Müzik Neyi Anlatır*, çev. M. Halim Spatar (İstanbul: Kaynak Yay., 1986), 33.
[270] a.g.e., 41.

standartlaştırılmasıydı. Sidney Finkelstein'in bu konudaki ifadeleri, dönemin bilimsel anlayış ve devriminin de izlerini müzikte sürmek açısından ilginçtir. Şöyle ki;

> […] Önemli olan değişiklik, ton ve değişen tonalite (eksen) kavramıydı. […] Müzik kendi seyri içinde sürekli «modüle» olabiliyor, yani eksen değiştirebiliyor, bir tonaliteyle öbür tonalite arasındaki karşıtlık sayesinde güçlü duygusal ve drama tik etkiler yaratabiliyordu. « Eşit temparement » yani çalgıların eşit akort edilmesi, yani bir nota ile o notanın sekizlisi arasında oniki tam eşit yarım ses bulunacak şekilde akort edilmesinin gelişmesiyle, bir bestede oniki farklı tonun onikisi içinde hareket etmeye olanak verdi. Böylece müzik sesleri, sayısız armonik çekilim ve gerilimlerle birbirine bağlanarak olabilecek her türlü birleşme sağlanarak bir tür güneş sistemi halinde düzenlenebiliyordu.[271] […]

Müzikte yeni bir gerçekçilik düzeyine olanak veren bu gelişmelerin daha zengin bir ruhsal durumu temsil ettiğini ileri süren Finkelstein'a göre, bu müzik insan zihninin dış dünyadaki derin çatışmaların farkına varıp, bunlara çözüm arayan bir yansımasıydı.[272]

Tarihler 19.yy'ı gösterdiğinde, tonal müziğin verdiği tüm olanakların etkisiyle, Avrupa halkları Opera ile Barok müziği tanımış, Klasik müzikle, müzikal estetik idealleri Antik Yunanda aramış, Aydınlanmanın akılcılığını ve hümanizmin değerlerini yansıtma amacını gütmüş ve artık Romantik döneme ulaşmıştı. Romantik hareketin müzikteki uzantısı olan bu dönem, 18.yy'ın Aydınlanma dünyasında yükselen "ilerleme" fikrinin çarkları arasında gelişen Sanayi Devrimi, Rasyonelleşme ve Şehirleşmeye bir tepki olarak ortaya çıktı. Buhar gücü başta olmak üzere, yeni enerji kaynakları ile endüstriyel üretim organize ediliyor, bu durum ekonomide büyük artış sağlıyor, ekonomik yükseliş de nüfustaki hızlı artışı tetikliyordu.[273] Bu gelişmeler ekonomik eşitsizliği beraberinde getiriyor, yaklaşık yirmi yıl önce gerçekleşmiş olan Fransız Devriminin vaat ettiği özgürlük, eşitlik ve kardeşlik kavramları birer birer yok oluyordu. Fabrikalarda çalışan sanayi işçilerinin yaşam koşulları iyileşmediği gibi, zenginlik ve yoksulluk varlıklı toplumlarda kutuplaştırıcı rol oynuyordu. Bu durum, burjuvaziyi sosyal sürecin yanı sıra siyasi olarak da egemen kıldı. Rahiplerden ve krallardan sonra müziği yönlendirme sırası burjuva sınıfına geçmişti. Sanayi devriminin bir sonucu olarak ortaya çıkan burjuvazi, politikada güç sahibi olmak

[271] a.g.e., 51.
[272] Finkelstein, *Müzik Neyi*, 52.
[273] Göbekçin, çev., *Tarih Kitabı*, 202.

istemenin yanında kültürel olarak da belirleyici rol oynamanın telaşındaydı. Bu gelişmeler Avrupa müziğini, kralların müziği olarak saray ortamından çıkarıyor ve burjuvaların müziği olarak şehir ortamına yayıyordu. Müzik artık saraylarda ya da odalarda değil, şehirlerin büyük geniş konser salonlarında icra ediliyor, bilet alabilen herkesin ulaşabileceği bir etkinlik halini alıyordu. Müzisyenler de hamilerin himaye ettiği nadir ve az sayıdaki insanlar olarak değil, konservatuarda eğitim alan ve sayıları giderek artan bir çoğunluğun parçası olarak, büyük salonlarda sanatlarını icra eden maaşlı insanlardan oluşuyordu.[274] "Anonim ve aşama sırasına göre dizilmiş müzisyenler, bir çalışma planı, bir partisyon yaparlar. Her biri bütünün sadece bir parçasını üretir, kendi içinde bir değeri ve kendine özgü bir anlamı olmaz."[275] ifadesiyle dönemin müzisyenlerinin çalışma düzenlerine dikkat çeken Jacques Attali'nin bahsini ettiği dönem, Karl Marx'ın "yabancılaşma" kavramını felsefeye sunduğu döneme denk gelmektedir. Aynı zamanda müzik notaları baskı ile çoğaltılmaya başlanır ve müziğin dolaşımı kolaylaştırılarak, müzik kopyalanabilen ve seri olarak üretilebilen bir ürün, bir meta haline getirilir.

19. Yy'ın müzikte ve sanatta temel akımı kabul edilen Romantizm, bu dönemin makineleşmiş sanayisinin insan üzerindeki etkisini eleştirir.[276] Kişisel ifadenin önemine vurgu yaparak, doğaya yönelir. Romantizm akımından etkilenen müzik dinleyicinin zekasından çok duygularına hitap etme amacı taşıyor; armonik ve enstrümantal yelpazenin genişlemesiyle temsil ediliyordu.[277]

[274] Attali, *Gürültüden Müziğe*, 85.
[275] a.y.
[276] Göbekçin, çev., *Tarih Kitabı*, 202.
[277] Göbekçin, çev., *Klasik Müzik Kitabı*, 144.

Zamanını fabrikalarda harcayan, ürettiği ürüne yabancılaşan, kendi emeği de bir meta halini alan ve aslında fabrikanın çarkları arasında sıkışan ben'liği, kurtarma amacıyla, bireyselciliğin geliştirilmiş biçimi olarak romantik dönemin üzerinde durduğu kavram *Ben* kavramıydı. Dahası, felsefe tarihinde bu dönemin filozofu olarak öne çıkan Schelling'in profesör olmasını sağlayan kitabının adı bile "Felsefenin İlkesi Olarak Ben Üzerine" dir.[278] 18.yy'ın Aydınlanma Hareketinin bir tamamlayıcısı olarak, insanın akıl yanını değil duygu yanını temsil eden ve 19.yy'ın yükselen bireyselciliği ve Romantisizm akımıyla sıklıkla üstünde durulan *ben*, dönemin obje kavrayışının bir bileşeni olarak bilimin de kendisine (ben'e) doğru yol almasını sağlıyordu. Newton'un mutlak (herkes için ve her yerde aynı olan) zaman kavramı bu akımla birlikte irdelenmeye başlanmış ve sonucunda 20.yy'ın başında A. Einstein, ortaya koyduğu göreli (herkes için her noktada aynı olmayan uzayzaman) zaman kavramı ile bir bakıma ben'e bilim içinden göz kırpmıştır denilebilir.

Romantisizm akımı sayesinde sıklıkla üstünde durulan bu kavram, müzikte kendini 'sanatçının öznel iç dünyasına ait bir zaman ritmi' olduğuna ilişkin anlayışla göstermiştir. 19.yy'ın başlarında Beethoven tüm insanlığı anlatan eserleriyle hala göz dolduruyordu, ancak onu takip eden diğer besteciler dönemin getirdiği düşünsel akış içinde bireysel benlikle daha fazla ilgilenmeye başladılar. Örneğin Richard Wagner, 19.yy'ın Romantik döneminin olgun çağına (19.yy'ın sonlarına) damga vuran bir isim olarak, ben kavramından yola çıkmak suretiyle, ulusal ben kavramı üzerine eserler vermiş, ulusçuluk akımının Almanyadaki temsilcisi haline gelmişti.[279]

[278] Macit Gökberk, *Felsefe Tarihi* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004), 379.
[279] İlyasoğlu, *Zamanın İçinde*, 164.

20.yy'ın Ben kavramına atıfla ortaya çıkan müzikal tema ise Fransa kökenli izlenimcilik akımıydı. "Bir öyküyü, nesneyi doğrudan betimlemek yerine onun kişisel bellekte bıraktığı izlenimi ortaya çıkarmaya"[280] yönelik bir anlayışa sahip olan bu akım, "yapıta verilen başlığa göre bir ortam yaratmak, bir duyguyu uyandırmak peşindeydi."[281] Ahmet Say'ın ifadesiyle "amaç, gerçeğin bir anlık ve yinelenmeyecek olanı vurgulayan izlenimini yaratmaktı. Çünkü gerçek yerinde saymıyordu, değişkendi. Süreklilik ve değişmezlik, yaşamın özündeki dinamizme, akıp gidişe, gelişime karşı olan geri bir anlayıştı."[282]

Gerçekliğin sürekli değiştiği fikri ile başlayan izlenimcilik akımının ilk akla gelen temsilcilerinden biri besteci Debussydir. 1915'te Molinari[283]'ye yazdığı bir mektupta "henüz armoninin sürecini yaşamaktayız. Bu arada sadece tek başına tını güzelliğiyle yetinen müzikçi çok az"[284] diyerek, bir bakıma 20.yy'ın Einstein'ın ortaya attığı görelik kuramının getirdiği tüm gerçekliğin ve algıların yıkılması fikrinin, müzikteki yansımasının habercisi gibi göründüğü söylenebilir. Çünkü 20.yy. her sanatçının gerçekliği kendi penceresinden algıladığı ve o gerçekliğe kendine göre bir şekil verdiği, deneysel ve çoğulcu bir çağdır. Orta çağ tanrıbilimsel, Rönesans hümanist, Klasik dönem Aydınlanmacı, Romantik Dönem bireysel bir anlatının zemininde ilerlemeye çalışırken, 20. Yy'ın ilerlediği zemin ise bağımsızlık ve özgürlüktür.

> […] Sosyolojik açıdan, önceki yüzyıllarda saray ya da kiliseye bağımlı olan yaşam biçimi değişmiş, sömürgecilik anlayışı ortadan kalkmış, toplumlar demokrasinin özgürlüğünde yeni bir yapı kazanmaya başlamıştır. Demokrasinin özelliği olan, belli bir güce bağımlı olmadan, halkın kendi kendini yönetmesi kavramı müzik sanatının tekniğini de etkilemiştir.20. yy'ın müziğinin başlıca özelliği de ses özgürlüdür. Çağlar boyu egemen olmuş belli bir ses merkezine bağımlılık giderek çekiciğini yitirmiştir.[285][...]

İlyasoğlu'nun bu ifadeleri, 20. Yy'da tek hedefi özgürlükçü ve çoğulcu bir bakış açısı içinde yenilik getirmek olan müziğin, eksen devrimine[286] yöneldiğini anlatır. Bu devrimin öne çıkan iki noktasından birinde atonal müzik, diğerinde ise politonal müzik

---

[280] a.g.e., 214.
[281] a.y.
[282] Say, *Müzik Tarihi*, 455.
[283] **Bkz**: Bernardo Molinari (İtalyan Besteci).
[284] Leyla Pamir, *Müzikte Geniş Soluklar* (İstanbul: Ada Yay.,1989), 191.
[285] İlyasoğlu, *Zamanın İçinde*, 212.
[286] Finkelstein, *Müzik Neyi*, 131.

durmaktadır. Bu açıdan denilebilir ki, bu yüzyılın müzik sanatına getirdiği başlıca yenilik müziğin dili üzerinde yapılan yeniliktir. Bu yenilik, önce tonal düzenin yıkıldığı ve merkez ses kuralının ortadan kaldırıldığı, sonra yeni bir düzenin, merkezsiz oniki ton müziğinin önerilmesiydi. İşte oniki ton müziği olarak adlandırılan bu yeni düzenin bir diğer adı atonal müzikti. Tonal (eksenli) müziğin karşısına Adorno'nun deyimiyle bir anti tez olarak çıkarılan Atonal[287] müziğin temeli Schönberg'in yapıtlarında atıldı. Schönberg tonaliteyi yıkan ilk kişi değildi ancak yerine yeni bir müzik dili öneren ilk kişi oldu.[288]

1908- 1914 yılları arasında bestelediği tüm eserleri atonal düzen içinde kaleme alan besteci, gelenek ve alışkanlıklara sırt çevirerek, yarattığı ezgileri Curt Sachs'ın ifadesiyle "[…] yamultmuş, çarpıtmış, biçim dışı olmanın son noktasına getirmiştir. […] armoni seslerin salt rastlaşmasından doğa olmuştur. Dikey ses yığınlarını dinlemeye alışmış kulaklar için bu tam bir kakışma durumudur."[289] 12-ton yöntemini Ahmet Say şu şekilde açıklar:

> Her sesin bağımsız ve eşit değerde sayıldığı atonal müzikte kullanılma olanağı sbulunan on iki ton, bestecinin isteğine uygun biçimde sıralanır, böylece on iki tonluk (seslik) bir dizi saptanmış olur. Bu diziyi besteci ister yatay biçimde (ezgi ve ritim), ister dikey biçimde (armoni) kullanabilir. Ancak dizideki bir ses kullanıldıktan sonra, sadece kalan on bir sesin de kullanılması sonrasında yinelenilir.[290]

20.yy'ın ruhuna uygun olarak, uyumlu akorlar kadar uyumsuz akorların da özgürlük kazandığı, belli bir tona bağlı yürüyen melodik ve armonik yapılar, tonik notanın çekim gücünün yok olması ve her notanın kendi değerini bulmasıyla, eşit değer kazandığı bir anlayış, müzikal dile yerleşmeye başlamıştı. Kısaca 21.yy'a da etki edecek, 20.yy'ın anlayışındaki müzik sanatı, her türlü sınırı, kuralı, bilinçli olarak zorlayan bir ruha bürünmüştür. "Anlatım dilinde, formda, stilde, özde, içerikte, esin kaynakları arayışında, tüm geleneksel kuralların duvarları çökmeye başlamıştır."[291]

---

[287] Theodor W. Adorno, *Müzik Yazıları,* haz.ve çev. Şeyda Öztürk, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yay., 2018), 103.
[288] İlhan Mimaroğlu, *Müzik Tarihi*, 5.bs. (İstanbul: Varlık Yay., 1995), 146.
[289] Sachs, *Dünya Musikisi*, 243.
[290] Say, *Müzik Tarihi*, 476.
[291] İlyasoğlu, *Zamanın İçinde*, 212.

1.4. Doğu Uygarlığında Zaman ve Müzik Bağıntısı (1700-1900)

1.4.5. 17.yy'dan 20.yy'a Zaman Algısındaki Değişim (İslam Coğrafyası-Osmanlı İmparatorluğu Örneği)

Türk ve İslam tarihinde bir nevi yükseliş dönemi olarak nitelendirilebilecek bu dönem, özellikle 16.yy'dan 18.yy'a kadar (1500 ve 1700 yılları arasındaki yaklaşık iki yüz yıl) olan bir sürecin adı konumundadır. Bu dönemde İslam toplumlarının bir ilerleme içinde olduğunu dile getiren McNeill, İslam toplumlarının güçlü ve başarılı bu dönemlerinde, Avrupa toplumlarının Rönesans ve Reform gibi hareketlerin sonucunda ortaya çıkan ekonomik ve düşünsel alanda meydan okumalarına, bilinçli ya da bilinçsiz olarak karşılık vermemelerinin oldukça çelişik göründüğünü ileri sürmektedir.[292] Bizler de çalışmanın bu noktasında bu çelişkinin nedenlerini ve olası sonuçlarının kültürel ve özelde müzikal olarak yansımalarını ele almaya ve değerlendirmeye çalışacağız. Burada dile getirdiğimiz tarihi konu ve verileri, bir tarihçi ilgisi içinde değil, tezimizin gerektirdiği zaman ve kültür bağıntısı içinde ele almaya çalışacağız. O nedenle Doğu Batı ekseninde Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Avrupa'nın tarihi kültürel konumlanışı, gerektiği kadar sınırlı örnekler çerçevesinde irdelenmektedir.

16. Ve 18. Yy arasında yükseliş döneminde olan Osmanlı Coğrafyası ile Avrupa arasındaki bilimsel gelişme farklılıkları ya da McNeill'in ifadesiyle İslam Coğrafyasının bu meydan okumaları karşısındaki tutumları aslında toplumların ihtiyaçlarından kaynaklanmaktadır denilebilir. Zira her uygarlık ihtiyaçları doğrultusunda çevresini ve doğayı dönüştürme ve ona müdahale etme gereksinimi duyar. Uygarlıkların bilimsel açıdan farklı ilerlemeleri ya da kültürler arası meydan okumaları farklı değerlendirmeleri de bu ihtiyaçların farklı olmasından kaynaklanır. Batı toplumlarının bu mücadelede keşiflere yönelmesinin, bilimsel devrim gerçekleştirmelerinin itici gücünün Doğu'nun tüm ticaret yollarının, İslam

[292] McNeill, *Dünya*, 531.

Coğrafyasında ve Osmanlı toplumunun elinde olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Altın ve baharat gibi ham maddelere Müslümanların aracılığı olmadan ulaşmaları ekonomik olarak batılı toplumlara cazip gelirken, matbaayla birlikte keşfedilecek dünyaların varlığının daha geniş kitlelere ulaşması da düşünsel olarak bu atılımı etkilemiştir.[293]

Batı coğrafyasının ihtiyaçları, yeni yollar keşfederek hem ekonomik kalkınmayı sağlamak hem de Osmanlı toplumunun elinde bulundurduğu güce alternatif yaratarak, onun elindeki kozu güçsüz konuma düşürmekti. Osmanlılar bu dönemde ticaret yollarını elinde bulunduruyor ve Yunanca çevirilerle şekillenen İslam ilimlerini benimsemiş olarak, üzerine çalışmalara devam ediyorlardı. Genel olarak padişahın himayesinde olan bilim ve teknoloji, onun merak ve ihtiyaçlarına göre şekilleniyor, onun yarattığı dinamizm diğer alimler tarafından da takip ediliyordu.

Batıda yönetimin feodalite üzerine kurulu olması, merkezi bir yönetim olmaması ve derebeylikleri üzerinden süre gelen bir senyör ve uyruk olma durumu, müzikteki gibi çok seslilik sağlıyor, bu da icatların çoğalmasına neden oluyordu. Osmanlıda ise hükümdarlık ve tek bir yönetici ve onun tebaaları olması Doğu müziği gibi tek sesli ve çeşitliliğin makamsal yapı ve icra ile sağlanması gibi, farklı kültürleri (Arap, İran, Türk) tek bir din (İslam) ve tek bir hükümdar (ayrıca Halife) altında, onun vizyonuna yönelik ihtiyaçların belirlenmesine, bilim ve teknolojide onun ilgi ve ihtiyaçlarına yönelik gelişmelerin olmasına neden oluyordu. Bu konuda Mossenhon'un dile getirdiği gözlemleri Aylin Doğan makalesinde şu şekilde aktarmıştır:

> 16. Yüzyılda Habsburgların Osmanlı büyükelçisi olan O.G. Busbecq Osmanlıların, ihtiyaçları doğrultusunda pratik buluşları benimsemede oldukça hevesli bir ulus olduğunu yazmakla birlikte, Osmanlıların pek çok batıl inancının olduğunu, bu nedenle de inançlarının kurallarına veya dini liderlerinin otoritesine zarar vereceğini düşündükleri buluşları Osmanlılara kabul ettirmenin imkansızlığından bahsetmiştir.[294]

[293] Server Tanilli, *Uygarlık Tarihi* (İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006), 73-4.
[294]akt. Aylin Doğan, "Bilim ve Teknolojinin Gelişimi Açısından Osmanlı ve Batı Üzerine Bir Değerlendirme", *Econharran Harran Üniversitesi İİBF Dergisi* 5, S. 7 (2021), 5.

İslami toplumlar, toplumsal yenilikler konusunda Kur'anı yorumluyor ve yoruma göre yeniliğin yasak ya da benimsenebilir olup olmadığına karar veriyorlardı. Bu yorumların içeriği ve üzerindeki görüş birliği ise dönemden döneme değişiklik göstermekte, Osmanlı da bu tarz bir tutumu benimseyerek, İslam geleneğini sürdürmekteydi. Bu bakımdan yenilikler karşısındaki kabul ve direnç mekanizması aynı anda görülmüş ve bu tutum uzun yıllar devam etmiştir.[295] Bu durum, Batıdaki yeni gelişmelerin ve icatların sınırlarını korumak ve genişletmek isteyen padişah ve

[295] a.y.

ordusunun merak ve ihtiyaçları doğrultusunda incelenmesi ve Kur'anın ayetlerinin yorumlanarak bir karara varılmasına neden olmaktaydı. Bu uygulama hem zaman kaybettiriyor hem de kabul edilmeyen her icat için toplumsal olarak aradaki fark açılıyordu. Toplumsal hayat ve yenilikler Kur'an tefsirleri üzerinden idame ettirildiği gibi, zaman da aynı şekilde algılanmaya ve sistematize edilmeye devam ediyordu. İbadet döngüsü ile şekillenen zaman, toplumu ilahi bir kozmik düzen içine yerleştiriyor ve böylece otoritenin ve toplumsal hiyerarşinin meşruiyet kazanmasına hizmet ediyordu. Mekanik saat kullanılmıyor, namaz saatlerine göre ve mevsimsel olarak takvimler oluşturuluyordu. 18.yy'a doğru mekanik saatler yaygınlaşsa da ibadet döngüsü sistemine entegre edildiler. Bu yüzden toplumsal zaman ritimleri ve fiziksel zaman ritimlerinin koordinasyonunun sağlandığı ve zamanın dini, siyasi ve kültürel unsurların içine yerleştirildiği saat sistemi, Osmanlı toplumunun ve genel olarak İslam Coğrafyasının zaman kültürünü oluşturuyordu. Çünkü İslam coğrafyasında ve Osmanlı toplumunda" saatler ve doğal ritimler, döngüsel ve doğrusal zaman imgeleri, dini ve dünyevi otorite kaynakları birbirlerinden ayrılmaz görünüyorlardı"[296]. 19.yy'a kadar zaman kavrayışı ve gündelik toplumsal hayatın kurulması konusunda yüzlerce yıllık gelenekler, olduğu gibi korunarak devam ettirildi. Müneccimbaşılar takvimleri astroloji ve astronomi bilgileri üzerinden oluşturuyor, bu kurum öngörüleriyle hem sosyal hem askeri hem idari hayatın tüm düzenini zamansal açıdan kurguluyorlardı. Zaman tüm doğu toplumlarında bürokratik bir kurumun himayesinde nizama oturtuluyor, saray ve halkın kullanımına sunuluyordu. Avrupalı toplumların keşiflerinin yarattığı sonuç olarak, insanların yaşamasına elverişli tüm kıyılar boyunca yeni bir kültür dünyasının yaratılması ve bu yeni kültür dünyasının Asya uygarlıklarının ellerinde bulundurduğu kültür dünyasından zaman içinde daha üstün konuma yükselmesi, Ortadoğu İslam Coğrafyasının etkisinden kaçamayacakları yeni kültür dalgasının varlığını kabul etmelerine neden oldu[297]. Ali Akyıldız o dönemde Osmanlı İmparatorluğunun içinde bulunduğu durumu şöyle açıklar:

> […] Coğrafî keşifleri, denizaşırı ticaret ve sömürgecilik izledi. Avrupa'ya akan bu bilgi ve servet birikiminin kendini yeniden üreteceği ve ihtiyaç fazlası üretimin yeni pazarlara ihtiyaç hissettireceği açıktı. […] Nitekim coğrafi keşifler neticesinde, Osmanlı ülkelerinden geçen Doğu-Batı ticaret

[296] Wishnitzer, *Alaturka Saatler*, 11.
[297] Ali Akyıldız, *Osmanlı Bürokrasisi ve Modernleşme*: *Araştırma-İnceleme Dizisi* (İstanbul: İletişim Yay., 2004), 16.

> güzergâhının değişmesinin meydana getirdiği iktisadi kayıplar; ve (*kayıpların hızlandırdığı*[298] *)* […] sistemi zaafa uğratan gelişmeler, Osmanlı devletini sıkıntıya düşürmüş ve bazı açıklar vermesine neden olmuştu.[299] […]

Ancak bu durumun Ortadoğu coğrafyasında Osmanlı İmparatorluğu ile sınırlı olduğunu düşünmek hata olur. Özellikle 1700'den sonra McNeill'in de dikkati çektiği gibi, Çin, Hint uygarlıkları ile birlikte tüm Doğu uygarlıkları bu yeni gelişmelerden etkilenmiştir:

> […] Asya'nın Hindularıyla, Budistleriyle birlikte, İslam halkları da kendilerini Avrupalıların etkisinden kurtaramayacaklarını anladılar. Dinin egemen olduğu yüzyıllar boyunca kutsanan eski kurumlar ve tutumlar, Avrupa halklarının yarattığı yeni gücün karşısında daha fazla tutunamadı. Bu olgunun, Hindistan'da, Balkanlar'da ve Ortadoğu'da birbirinin ardı sıra yinelenmesi hemen hemen tüm Müslüman ve çoğu Hindu topluluklarını ne yapacaklarını bilemedikleri bir şaşkınlığa ve hareketsizliğe sürükledi.[300] […]

Yeni kültür dünyasının farkında olmalarına ve etkilerinden kaçamayacaklarını kabul etmelerine karşın, bu etkinin Asya uygarlıklarındaki toplumsal hayatın temellerine kadar sızması ve tüm kültürel yaşamı baskın bir şekilde dönüştürmesi için yaklaşık olarak yüzelli yıl kadar bir sürenin geçmesi gerekecekti. Bu konuda McNeill'ın ifadeleri alıntılanmaya değerdir:

> […] Bununla birlikte, on yıl gibi şaşılacak kadar kısa bir süre içinde, Osmanlı, Mugal, Mançu ve Japon İmparatorluklarının ya yıkıldıkları ya da Avrupalılardan güçlerinin sırlarını istemek, almak ya da çalmak umuduyla eski yollarından ayrılmak zorunda kaldıkları 1850'lere dek, geleneksel yolların, yöntemlerin ve kurumların kesin olarak çöktüğü görülmedi.[301] […]

Yeni etki alanına dayanan tüm geleneksel kurumlar içinde zaman kavrayışına dair toplumsal, siyasal ve askeri teamülleri kapsayan uygulamalar da yer almaktadır. 19.yy'ın yaklaşık ikinci yarısına kadar önceki başlıkta sözünü ettiğimiz tüm zaman ve saat gelenekleri sıkı sıkıya uygulanıyor görünmektedir. Ancak 1850'li yıllara gelindiğinde, artık yeni kültürel dalganın etkisi, ticari, iktisadi, siyasi, askeri ve toplumsal olmak üzere birçok alanda etkileşim gerektirmeyi ihtiyaç olarak

[298] İtalik yerler bize aittir.
[299] a.g.e., 20.
[300] McNeill, *Dünya*, 462.
[301] a.g.e., 462-3.

doğurduğunda, dönüşüm ve kavrayış farklılıkları da kaçınılmaz olarak meydana gelmiştir. 19.yy'ın ikinci yarısından itibaren İslam Coğrafyasında ve özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni haberleşme, ulaştırma, askeri, siyasi ve iktisadi teknikler kullanılmaya, kanıksanmaya başlanmış ve bu durum zaman-mekân kavrayışında değişimlere neden olmuştur denilebilir. Bu kavrayış değişimi, kullanılan takvim, hesaplama yöntemi, dikkate alınan ölçüler, hatta gece gün algısının ve sınırının bile farklı tanımlanmasını ortaya çıkarmıştır.

Zamanın kullanımının özellikle toplum nezdinde ezanlar ile ve litürjik bir boyutta kurgulandığını dile getirmiştik. Toplumsal anlamda zamanın kullanımı 19.yy'ın ikinci yarısından itibaren birçok yeni kavramın dile eklenmesiyle birlikte, daha siyasi ve resmi bir şekil almıştır denilebilir. Örneğin, kent yaşamında mesai saati, tatil, tarife gibi kavramların ortaya çıktığının gözlenmesi, zaman baskısı, dakiklik, boş vakit gibi doğu toplumlarından ziyade Avrupa toplumlarına has kavramların, doğu toplumlarının gündelik yaşantılarına kadar sızması bu yüzyıla rastlamaktadır.[302]

19.yy. öncesinde gündelik yaşama ve ilişkilerin sürdürülmesine kaynaklık ve rehberlik eden saat anlayışı alaturka saat olarak tanımlanmaktaydı. Alaturka saat hem toplumsal hayatı hem siyasi, askeri, hukuki hayatı, hem de dini hayatı düzenleyen temel bir zemin görevi görmekteydi. Ancak 19.yy'ın ikinci yarısından itibaren tüm bu farklı toplumsal kademeleri düzenlemesi için yeni bir kavramın ortaya çıktığını görüyoruz, bu, alafranga kavramıdır. Doğu uygarlıklarının kullandıkları hicri (ay) takvim, anılan dönemden itibaren yerini güneş takvimine bırakmış, hatta bu konuda Avrupa toplumlarıyla ticari ilişkilerin zamansal açıdan daha net ifadelerle yürütülmesi maksadıyla, Osmanlı İmparatorluğu'nun da katıldığı 1884 tarihli Uluslararası Meridyen Konferans'ında, yaygın bir kabul görmüştür.[303]

19.yy. ikinci yarısından itibaren kentsel anlamda toplumun hareket kabiliyetinin arttığını söylemek yanlış olmaz. Dünyanın en eski ikinci yer altı toplu taşıma sistemi 1875 tarihinde İstanbul'da açılmış, araştırmacıların ilk kabul ettikleri Soğukçeşme'deki eski telgrafhane binası ile Yeni Cami Postanesi arasına 1881 yılında

[302] Altınışık, "Osmanlıda Zaman- Mekan", 94.
[303] a.g.t., 99.

telefon hattı çekilmişti[304]. Hayatın akışının hızlandığı, iletişim araçlarının toplumsal hayata katıldığı bu dönem, zaman kavramının disipliner ve soyut bir unsur olarak kavranışının başladığı döneme denk gelir. Toplumsal hızlanma, gece ve gündüz gibi ayrımları da yeniden inşa edilmesine neden olmaktadır. 19.yy'dan öncesinde gündelik uygulamalar gün ışığına bağlı olarak yürütüldüğünden, gece gündüzün zamansal ve mekansal karşıtı gibidir. 19. yy. öncesinde havanın kararması sadece yeni günü değil, yeni döngüyü de başlatan bir sıfırlama noktası olarak algılanırdı[305]. Akşam ezanı ile içe kapanış başlar, ev, sokak, han, çarşı, sur kapıları gün ışıyıncaya kadar kapanırdı. Ramazan ayı dışında gecenin sıradanlaştığı bir dönemin yaşanması için tarihlerin 19.yy'ın ikinci yarısını göstermesi gerekecekti. "Mahremiyetin evin iç mekanından dışa doğru, daha genel bir kullanıma doğru, kademe kademe azalmasından kaynaklanan epeyi karışık bir düzen"[306] halini alan dönüşümle birlikte, gece ve sokak erişilebilir, deneyimlenebilir kavramlar olarak toplumsal hayatın parçası olmaya başladıkça, zaman kavrayışı da toplumsal anlamda çoğalmış, sınırları aşınmış, geleneksel işleyişinin dışına taşmıştı denilebilir. Özellikle 1850'li yıllarla birlikte başlayan belediye ve belediyecilik anlayışı, beraberinde bölgesel hizmet kavramlarını getirmiş, bu durum toplumun hava gazı teknolojisi, su tesisatları, yol çalışmaları gibi gelişmelerle tanışmalarını sağlamıştır[307]. Tanzimatla birlikte gözle görülür bir batılılaşma çabasına girildiği bu dönemde, özellikle hava gazı ile sokakların aydınlatılması, iç ve dış mekânın sürekli aydınlatılması anlamına gelmekte, gece ve gündüz olgularının ayrımlarını ortadan kaldırmaktaydı.[308] Tüm caddelerin aydınlatılmasının asıl amacının güvenlik gerekçesiyle ve suçun engellenmesi için atılan bir adım olduğu söylenebilir.[309] Sokakların akşam vakitlerinde suç mekanlarına dönüşmesinin önünü alabilmek için başlatılan sokak aydınlatma girişimleri, doğrudan gece zamanını gün zamanına eklemiş, bu da gündüz etkinliklerinin geceye

---

[304] Aliye Önay, "Türkiye'de Telefon Teşkilatının Kuruluşu." *Çağını Yakalayan Osmanlı! Osmanlı Devleti'nde Modern Haberleşme ve Ulaştırma Teknikleri*, haz. Ekmeleddin İhsanoğlu ve Mustafa Kaçar, İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, 1995), 121.
[305] Altınışık, "Osmanlıda Zaman- Mekan", 106.
[306] Uğur Tanyeli, *Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş*, 1.bs. (İstanbul: Akın Nalçacı Kitapları, 2010) akt. Altınışık, "Osmanlıda Zaman- Mekan", 129.
[307] Altınışık, "Osmanlıda Zaman- Mekan", 123.
[308] Ertan Erat, "Osmanlı Dünyasında Zamanın Değişimi ve Mekanın Dönüşümü: 19. yy'ın İkinci Yarısında İstanbul Kenti", (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2021), 127.
[309] Erat, "Osmanlı Dünyası", 133.

kaydırılmasına neden olmuştu. Sokakların aydınlatılması ile kent dokusu dönüşüme uğramış, gece ve gündüz ayrımı ortadan kalkması, eğlence anlayışlarına yansımıştı. Toplumda geceleri de eğlenilmesi amacıyla yeni mekanlar açılmış ya da geleneksel sosyalleşme mekanları bu yeni anlayışa göre dönüşüm geçirmişlerdi. 19.yy'ın ikinci yarısı ile başlayan zamansal dönüşüm, kendisini müzikal alanda da hissettirmiş, Avrupa toplumlarının etkisinde ilişkileri yeniden düzenlemek maksadıyla kurgulanan tercihli batılılaşma hareketi, müziğe de sıçramıştı.

1.4.6. 17.Yy'dan 20.Yy'a Değişen Müzikal Zaman (Doğu)

17.yy'la birlikte güçlenen Avrupa toplumlarının yarattığı kültürel dönüşüm hareketi her ne kadar güçlü de olsa, doğu toplumlarında hâkim olan döngüsel ve geçici zaman anlayışını, 19.yy'ın ikinci yarısına kadar etkilemeyi başaramamıştır. Zaman kavrayışındaki bu dayanıklılık aynı düzeyde müzikal alanda da gözlemlenmiştir. 17.yy'da daha önceki yüzyıllarda olduğu gibi zaman, litürjik bir düzenin içinde yaratılan ve yürütülen bir kavram olarak durduğu gibi, bu anlayış müzikte de aynı şekilde kendini hissettirmektedir. Söz gelimi, nota yazımı Kındi'nin önerdiği ebced hesabına göre düzenlenip dini bir boyuta çekilerek, kutsallık algıyısıyla ebced notası şeklini almıştır. İslam öncesi Türk Müziğinde Uygurlar'ın *Mani Nota* (ayalgu) *yazısı* kullandıkları gibi, 10.yy'da İslam'la birlikte *ebcet notası*nı kullanan Osmanlı toplumu, nota yazımı konusunda tecrübeleri eski tarihlere dayanan kültürlerden biri olmuştur. "17.yy'da Avrupa nota yazısından uyarlama *Ali Ufki nota yazısı*, 18.yy'da *Kantemiroğlu* yazısı, 19.yy'da ilkin *Hamparsum* yazısı, sonra da Donizetti Paşa ve Türk öğrencileriyle birlikte bugünkü *Avrupa nota* yazısına gelinmiştir"[310]. Görüldüğü gibi Türk müzik tarihinin nota konusundaki tanışıklığı ve tecrübesi oldukça eski tarihlere kadar takip edilebilmektedir. Buna karşın, müzik eğitimi meşk denen bir öğretim yöntemine dayanmakta olup, eğitimlerde nota yazısı kullanılmamıştır.

Meşk, öğrencinin öğreticinin yaptıklarını dikkatle izlediği, zaman içinde onu taklit etmek suretiyle tüm repertuarı hafızasına almasına dayanan bir öğretim sistemi olarak, ezber ve bellek gücüne dayanıyordu. Musiki, icra teknikleri ve repertuarın beraber

[310] Ali Uçan, *Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, gnş.3.bs. (Ankara: Evrensel Müzik ve Yayınevi, 2015), 134.

verildiği bu sistemde notaya yer verilmemesinin temel sebeplerinden biri de hafızaya verilen önemden kaynaklanıyordu ve bu önem *hafızanın mutlakiyeti* adını alarak ilkeleşmişti. Beste, icra ve eğitim usulleri ve intikal zincirleriyle karşılıklı kopmaz ilişkiler içinde olan bu ilke, bütünlüğün korunması açısından gerekli görülmekteydi[311]. Hatta mevcut repertuarın tümünün ezberlenerek hafızaya alınmasından önce, yeni besteler yapmaya kalkışmak küstahlık, haddini bilmezlik olarak algılanıyordu[312]. Bu durum müzikte yeni gelişmelerin önünü tıkayan bir engel oluşturmakla beraber, yürütülen faaliyet müzik ve besteden ziyade, hafızanın yeniden üretilmesine neden oluyordu. Cem Behar'a göre:

> […] Bunun sonucu olarak aktarım zincirlerinin çeşitliliği ve rastlantısal çatallaşmaları ve bu öğretim sisteminin aktarıcıya sağladığı yorum özgürlüğü, bir süre sonra bir eserin birkaç ayrı versiyonunun oluşmasına yol açabiliyordu. Hangisinin doğru ya da orijinal olduğunu bilmemize ise bugün, pek az istisna dışında olanak yoktur.[313] […]

Hafızanın ve aktarım halkasında yer almanın müzisyenin yaratıcılık ve yorum kabiliyetinden daha önde görüldüğü bu sistem, Türk müziği açısından, standartların oluşturulamaması, estetik ve teknik rehber görevi görecek teknik bir çerçevenin kurulamaması, her besteci ve icracının uyması gereken genel kuralların ortaya konulamaması, kısaca İslam Coğrafyasını temsil edecek kalıcı estetik kodların kurgulanamaması gibi olumsuzluklara yol açıyordu[314]. Bu eksiklik, 17.yy'ın sonlarına kadar devam etti. Zaman algısı ve toplumsal yapının hiyerarşik olduğu Osmanlı'da ton kanonlarının kurularak, sistemleştirilmesi için işe girişecek olan kişi, Batılı bir eğitimden geçmiş olan Macar prensi Dimitrie Cantemir ya da bilinen adıyla Kantemiroğlu olacaktı. 18.yy'ın başlarında Osmanlı Musikisine birtakım kurallar ve tanımlar getiren Kantemiroğlu'nun çalışmaları hakkında Cem Behar'ın açıklamaları şöyledir:

> Musikide gelecek kuşaklara emsal teşkil edecek bir müzikal "kanon" […] kâğıda dökülebilmek için […] Kantemiroğlu tarafından sahiplenilip kaleme alınıp tescil edilmeyi bekleyecekti. Hangi eserlerin, ne tür bestelerin "musiki" kapsamına girdiği ve hangilerinin girmemesi gerektiği, bunun sebepleri gerek formel gerekse estetik kıstasları, makbul addedilen saz ve söz eseri türlerinin hangileri olduğu, kullanılan makamların tanım ve sayımı ve ayrıca musıki

[311] Cem Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler* (İstanbul: Bağlam Yay., 1987), 13.
[312] Behar, *Türk Musikisi Üzerine*, 33.
[313] a.g.e., 36.
[314] Cem Behar, *Orada Bir Musiki Var Uzakta* (İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2020), 21.

> faslının hangi çalgılarla icra edileceği ve bu icra düzeninin nasıl olması gerektiği gibi musiki icrasına dair temel konulardan söz ediyoruz.[315]

Avrupa müziğinin toplumun zaman algısı ve metrik ve matematiğe olan ilgisi ile daha önceden katı bir sistem içine alındığı düşünüldüğünde, bir Batılı olan Kantemiroğlu'nun benzer bir norm sistemini Doğu müziği için kurması doğal karşılanabilir. Cem Behar'a göre, Osmanlı müziğine ontolojik çerçevesini veren Kantemiroğlu olmuştur[316]. Müziğin yazılmasının, belirli kurallar çerçevesinde şekillenmesinin olağan kabul edildiği bir kültür ortamında yetişen Kantemiroğlu, Türk müziğine Cem Behar'ın ifadesiyle "dışarıdan" bakabilme şansına sahiptir. Kantemiroğlu Edvarı olarak bilinen kuramsal bir girişten sonra, Arap harfleriyle kendince geliştirdiği nota sistemi ile yazılmış 350 eserin yer aldığı bu kitap, Türk müziği açısından önemli sayılmasına rağmen, yazarın kendisi ile birlikte ortadan kaybolmuştur. Birçok nota yazım tarzı geliştirilmiş olsa bile, müziğin kendisi notasız yazım üzerinden ilerlediği için, hiç birisi yaygın bir kabul görmemiş, zaman kavrayışında olduğu gibi müziğin mahremiyeti de hafıza içinde muhafaza edilmeye çalışılmıştır. Zaman algısının toplumsal dönüşümle birlikte değişiklik gösterdiği 19.yy'da, müzik de porteli batı notası ile tanışmış, 1830'da Mızıka-yı Hümayun'da kullanılmıştır.[317]

19.yy'ın ikinci yarısına kadar İslam Coğrafyasında ve Osmanlı toplumunda öğretilen müziğin ve eğitim tarzının, zaman kavrayışına paralel ilerlediğini ileri sürmek olası görünmektedir. Osmanlı toplumunda, İslam coğrafyasında, hatta tüm doğu toplumlarında zaman *patrimonyal* bir algı olarak, tıpkı toplumsal yapının dinamiği gibi onunla paralel şekilleniyordu. Zaman, hiyerarşik bir düzende en üstten en alta doğru dağılıyor ve astın üstü beklemesi, üstün astın zamanına sahip olması, bir bakıma gücü temsil ediyor, güç vurgusunun bir simgesi oluyordu.

Bu durumun bir yansıması olarak meşk sisteminde usta müzisyen nota kullanmıyor, kendini bilgiye ve zamana hâkim kılarak, öğretim sistemini kendi otoritesine ve öğrencisiyle paylaşmak istediklerine bağlıyordu. Geleneğin bu özelliği, öğreticiyi

[315] Behar, *Orada Bir Musiki*, 22.
[316] Behar, *Orada Bir Musiki*, 22.
[317] Behar, *Türk Musikisi Üzerine,* 41.

makamsal olarak üst sıraya yerleştirdiği gibi, müzikal anlamda makamları da (Türk müziği makamsal-bir anlamda modal bir müzik türüdür.) kendisine tabii kılıyordu. Öğrenci hocasını sabırla takip ederek, hareketlerini taklit etmeli ve onun kurguladığı hiyerarşik düzene boyun eğmeliydi. Bu durum zaman algısının doğal bir getirisi olarak, toplumsal ilişkiler içinde öğrenciler tarafından dirençle karşılanmaz, makamsal saygınlığının gereği yerine getirilirdi. Öte yandan musikinin genel olarak kabul gören dini boyutu ve düzendeki şeyhlik, postnişlik ve müritlik ilişkisi de anılan hiyerarşiyi görünür kılmaktaydı. Samiha Ayverdi'nin İstanbul Geceleri eserinde bahsettiği gibi, "Musiki tarihimizin misli bulunmaz Mevlevi ayinlerinin bestekarları, hep Mevlevihane'lerde yetişen bu dedelerin arasından çıkmış ve İsmail Ankaralı, Sarı Abdullah, Şeyh Galip gibi şair ve mesnevihanları da yine hep aynı ocak yetiştirmişti."[318]

İslam coğrafyasında makamsal düzende eser bestelemek için yapılması gereken ilk şey, usulü belirleyerek bir bakıma eserin döküleceği kalıbı ortaya koymaktır. Bu noktadan itibaren usul ve melodi ayrılmaz bir parça olurlar. El ve kulak yordamıyla tayin edilen ölçüye uyan müzisyenler, nağmelerle ahenkli süslemeler yaparlar. Müzisyenlerin de zamansal algıları 19.yy'ın ikinci yarısına kadar döngüsel, geçici ve dini bir kavrayış şeklinde olduğundan, dört farklı ton üzerinden günün hangi zamanına denk düşüyorsa, o tondan müzik icra ettikleri ya da beste yaptıkları söylenebilir. Hatta bu durum titizlikle uyulan bir kural gibidir. Güneşin doğuşu, kuşluk vakti, ikindi ve yatsı vakitlerine uygun tonlar seçen müzisyenler, insan ruhunun gün içinde çeşitli aşamalarına uygun eserler icra ederek, dinleyiciler üzerinde bırakmak istedikleri etkiyi derinleştirirler.[319] Seçilen tonların uygunluğunun ölçüldüğü zamansal bölünmelerin, İslamiyetteki dini bir ritüel olan namaz saatlerine denk gelmesi, tüm yapının dini zaman kavrayışı üzerinde yükseldiğini gösteren bir kanıt niteliğindedir.

19.yy'la birlikte Batılı kriterleri benimseme anlayışına giden bu kültür içinde, müzik de payını porteli batı notasıyla tanışmak yoluyla almıştır. Donizetti, Guatelli gibi yabancı müzisyenlerin müzik kurumlarında önemli yerlere getirilmeleriyle, Türk müziğinde notanın hakimiyet alanı genişlemiştir. Her ne kadar 1850'lerde Mızıka-yı

[318] Samiha Ayverdi, *İstanbul Geceleri* (İstanbul: Baha Matbaası, 1971), 169.
[319] Cem Behar, *Musikiden Müziğe Osmanlı/ Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* (İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2005), 146.

Humayun mensuplarına ders vermekle görevli nota öğretmeni Salih Efendinin görev yaptığını ifade eden Cem Behar, tüm bu çabalara karşın Türk müziğinin Batılı notalarla yazılamayacak kadar incelikli ve farklı ses aralıklarına sahip olduğunu belirtir[320]. Bu bakımdan her ne kadar Batı notasının Türk müzisyenler tarafından kabulu karşısında bir direniş gözlenmemiş olsa da genel bir yatkınlık ve tercih - müzikal yapının ve ses sayılarının farklılığından dolayı- gözlenmez. Özetle Ortadoğu toplumları ve İslam coğrafyası örneğinden yola çıkarak denilebilir ki, zaman kavrayışı ve hayatın zaman üzerinden düzenlenmesi konusundaki gelenekler, 19.yy'ın ikinci yarısındaki Batılı toplumlarla ilişkilerin yarattığı baskıyla değişiklik göstermiş, bu değişiklik müzikal anlamda kimi değişikliklerin ihtiyaç kabul edilmesine ve bu konuda çaba harcanmasına neden olmuştur.

Sokak aydınlatmaları ile kentsel dönüşümün hem zamanın gece ve gündüz ayırımlı kavrayışının hem de eğlence mekanlarının değiştiğine değinmiştik. Bu değişikliklerin en göze çarpanını kahvehaneler yaşamıştır[321]. Geleneksel anlayışta camilerin yakınlarında ve ezanın okunmasını beklemek amacıyla inşa edilen kahvehanelerde farklı kesimden insanlar toplanırdı. Farklı grupların farklı eğlence ve zevkleri olduğundan, zaman içinde müdavimlerinin adıyla anılan farklı türde kahvehaneler ortaya çıkmıştı[322]. Söz gelimi Semai Kahvehaneleri, Meddah Kahvehaneleri, Aşık Kahvehaneleri gibi. Her kahvehane kendi kitlesinin zevkine uygun müzikleri içinde barındırırarak, farklılığını korumuştur. Örneğin Semai Kahvehaneleri, adları kahve olarak geçen ancak "halk edebiyatının müsabaka meydanları olarak görev yapan" mekanlar olmuşlardır. Refi Cevad Ulunay'ın Sayılı Fırtınalar eserinde bahsettiği Semai Kahvelerindeki müzikal ortam ise şöyle tasvir edilmiştir:

> […] Renk renk fenerlerle süslenir, büyük lüksler yakılır, ortalık gündüz gibidir. Yüksekçe bir yerde kırnata, çiftenara, darbukadan mürekkep kaba saz takımı için bir yer hazırlanmıştır. […] Evvela kırnata bir taksime başlar. Taksim biter bitmez semai için ara nağmesine başlar. […] Kıvrak nağmeler yapar ve ister istemez okuyucuları davet ederler. Fakat mutlaka başlangıçta biraz nazlanmak mûtaddır, o zaman oranın çığırtkanı başlar. […] Çığırtkan, girizgahı yaptıktan sonra okuyacak olan şöyle hafifçe çarpılır, öksürür, bu öksürük "Sahaya giriyorum"demektir.[323] […]

[320] Behar, *Türk Musikisi Üzerine,* 43.
[321] Ahmet Hamdi Tanpınar, "İstanbul'da Kimlik Değişimi", *Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* 2 (İstanbul: İletişim Yay., 1985), 550.
[322] Cem Sökmen, *Aydınların İletişim Ortamı Olarak Eski İstanbul Kahvehaneleri* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2011), 22.
[323] Refi Cevad Ulunay, *Sayılı Fırtınalar* (İstanbul: Bolayır Yay., 1973), 416.

Görüldüğü gibi, kahvehanelerdeki müzik kültürü de doğaçlamaya dayanan Türk halk müziği örneklerine dayanmaktadır. Aynı geleneği Aşık Kahvelerinde, Meddah kahvelerinde görmek de mümkündür. Aşık geleneği doğaçlamaya dayanan bir Türk halk müziği türü olarak ikinci bölümde ayrıntılı biçimde incelenecektir. Öte yandan Meddahlık da yine Klasik Türk Tiyatrosunun doğaçlama hikâye anlatıcılığı üzerinde gelişen bir türü olarak, aynı kökten beslenmektedir denilebilir.

Değişen zaman kavrayışıyla ve batılı geleneklerin daha hızlı benimsendiği 19.yüzyılla birlikte, kahvehaneler de değişim geçirmiş hem iç mekânda hem de müzikal anlamda farklılaşmışlardır.[324] Yeni kahvelerin orta yerindeki havuz kaldırılmış, yerine müzisyenler için bir seki inşa edilmiştir. Aslında bu görünüm ve dönüşümleriyle günümüz cafe ve gazinolarını andırdıkları da söylenebilir[325].

Yine aynı dönemlerde müziklerinde alafrangalaşmanın gözlemlendiği, kadın ve erkeklerin bir arada bulunduğu mekanlar halini alan meyhaneler, 19.yy'ın ikinci yarısından itibaren gaz lambalarıyla aydınlatılan ortamlar olarak daha fazla ilgi görmüştür. Eskiden kavga ve gürültünün bol olduğu ve sadece erkeklerin girebildiği bu ortamların, herkese hizmet vermeye başlaması, yine zaman kavramının gündüzden geceye uzanmasıyla, böylece zamanın bölümlere ayrılması düşüncesinin yavaş yavaş terk edilmesi ve gecenin herkes için işlevsel hale gelmesiyle açıklanabilir.

Osmanlı Türk Kültürünün yanında, 19.yy'la birlikte Asya kıtasının köklü kültürleri olan Çin ve Hint uygarlıklarında da batılı temaslarla kimi değişiklikler gözlenmiş, kültürel dönüşümler burada da yaşanmıştır. Söz gelimi 19.yy'ın başlarında Çin'de meydana gelen Taping ayaklanması, Batıdan gelen Hristiyan misyonerlerin etkilediği bir köylü ayaklanması olarak kayıtlara geçmektedir[326]. Bu gelişme, 1839 yılında başlayan Afyon savaşına, iki yıl süren bu savaş da Çin imparatorluğunun Batılı tüccarlara limanlarını açmasına neden oldu. Ancak Çin, Batı'dan gelen baskılara rağmen Konfüçyüsçü düşünce ve davranış yollarını bırakmaya yanaşmıyordu. Bu durumun nedeni, Çin toplumunun önderlerinin ve yöneticilerinin, atalarını uzun süre

[324] Nevin Meriç, *Osmanlıda Gündelik Hayatın Değişimi* (İstanbul: Kaknüs Yay., 2010), 143.
[325] Francois Georgeon ve Helene Desmet Gregoire, *Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler*, çev: Esra Özdoğan ve Meltem Atik (İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2022), 61.
[326] McNeill, *Dünya*, 678.

başarıdan başarıya götürmüş olan yolları ve gelenekleri bırakmaya razı olmamalarıydı[327]. Çin toplumunun gelenekselci yaklaşımı, müzikte kendini neredeyse hiç bırakmadı. Yine aynı şekilde Hint uygarlığı da Batı'dan gelen baskılar ve özellikle İngiltere'nin sömürgeci politikasından oldukça etkilenerek, toplumsal dönüşümler geçirdi. Bu dönüşümler, müzikal anlamda yine de gelenekselden vazgeçilmesine sebep olamamıştır. Çin ve Hint uygarlıkları ile İslam Coğrafyasında yükselen İran, Arap, Türk toplumları gibi Asya medeniyetlerinin kültürel gelenekselliği, müzikal bakımdan oldukça korunmuştur. Örneğin Curt Sachs Çin müziğinin gelenekselliği hakkında şu cümleleri kurar:

> Çin müziği kendi klasik çağının pek çok özelliklerini bugün bile taşımaktadır. Demek ki iki bin yıldan beri Çin ulusal müziğinin başlıca çalgıları çanlar, […] ipek telli sapsız çalgılar M.Ö. 1000 yıllarında bile vardı. Aradan bunca yıl geçmesine, Moğol, Hint, Batı'nın *(çeşitli çalgılarla)*[328] Çin'e sızmasına karşın, eski pentatonik diziler yerini bir karış bile bırakmamıştır.[329]

Yine ulusal müzik geleneklerini iki bin yıldan uzun bir süredir devam ettiren bir diğer Asya uygarlığı da Hint kültürüdür. Günümüzde hala kullanılan ve geleneksel Hint müziğini oluşturan Raga ve Talalardan oluşan makamsal ritmik sistem, M.S. 1000 yıllarına oluşturulmuştur. O tarihlerden bu yana hem tarihsel hem de kuramsal açılardan Hint müziği, tüm ülkenin ruhsal hayatının içindedir ve toplumsal değişimlerden etkilenmiş, ancak tümüyle kendisinin dönüştürülmesine izin vermemiştir.[330] Diğer Doğu kültürlerinde olduğu gibi, müziğin Hint kültüründe de ilkeleri ruhani, yasaları ruhani, bu yasaların otoritesi ise dinidir.[331]

19.yy'ın ikinci yarısıyla birlikte, doğu kültürlerinde Batı'dan gelen etkileşimle porteli notalarla tanışılmış, müzikte sistematik bir zemin kurgulanmaya girişilmiş, her ne kadar Batı tarzı müzik öğrenilip yapılmaya, müzisyenler tarafından ilgi gösterilmeye başlanmışsa da ülkelerin klasik müzikleri özlerinde olan dini tandanslı geleneksel doğaçlama ile icra edilme hallerini korumuşlardır.

---

[327] a.y.
[328] İtalik ifade bize aittir.
[329] Sachs, *Dünya Musikisi*, 7.
[330] Bailey, *Doğaçlama*, 14.
[331] a.y.

1.5. KÜLTÜREL VE ZAMANSAL KAVRAYIŞ FARKLARININ MÜZİĞE YANSIMASI

Müzik varlığı, ses ve zaman unsurundan oluştuğu için, kültürel farkları ortaya koyanın yaratılan müzikal zaman olduğu söylenebilir. Zamanın yaratılarak müzikal bir şekle bürünmesi tinsel bir yapının katkısıyla oluşur ve bu tinsel yapının arka planı, kültürel ve kişisel izlenimlerin bir karışımıdır. Heideggerci bir söylemle ifade edecek olursak, bir metnin yaratımı ya da yorumu, önyargılardan ya da değer yargılarından muaf olamaz.[332] Her dil içeren etkinlik gibi müzik de bir dil ve bir metin ortaya koyduğundan, müziğin de bu ifadeleri kapsadığını söyleyebiliriz. Değer yargılarının ortaya koyduğu farklar, müzikte genel olarak yaratılan zamanla ya da başka bir ifadeyle ritimle ilgilidir. Müzikal ritimler de birer metin olduğundan, dilsel ritimlerin etkilerini onlar da taşımaktadırlar. Dildeki ve müzikteki ritmik düzenler, zamana referans verdikleri için, her dilin zamana yaklaşımı çerçevesinde müzikal düzenini kurduğu söylenebilir.[333] Söz gelimi Osmanlı Türkçesi, Arap alfabesiyle yazılan ve Farsçanın keskin katkılarının gözlemlendiği bir dil olarak, müzikal sözleri bu dillerin ortak kurdukları ritmik düzenlerini yansıtır. Sözler, "döngüsel hareketle sürekli yinelenen helezonik bir görüntü çizer"[334]. Bu dillerin hâkim olduğu coğrafya kültürel olarak İslam dini etkisi altındadır ve bu dinde zaman döngüsel bir kavrayışla anlamlandırılır. Örneğin Eski Türkçe'de *dönmek* anlamına gelen bir kelime olarak *yanmak* fiili karşımıza çıkar. Çince Yang kelimesiyle de aynı kökten geldiği düşünülen bu kelimenin yan kökünden türetilen kelimelerden bir tanesi de *yeni*dir.[335] Yeni denildiğinde, "dönüp gelen şey"in anlaşılması da yine dillerin zamansal olarak döngüsel bir ritmi takip ettiklerini akla getirir. Doğu kültürlerinin bu döngüsel zaman algısı, arka planda sürekli sınırlandırılma çabalarıyla birlikte batıda Barok'la zirveye çıkar ve aydınlanmaya kadar azalarak da olsa görülür. Batı'da döngüsel zamanlardan tarihsel zamanlara geçiş Kant ve Hegel ile netlik kazanır. Sonraki yıllarda ise Heidegger, zamanı bir "kendinden geçme" olarak algılar ve şimdiki "an'ın" geçmişe

[332] Stephen Mulhall, *Heidegger ve 'Varlık ve Zaman',* çev: Kaan Öktem (İstanbul: Sarmal Yay., 1998), 10.
[333] Özge Öztekin, "Seslerin Sözcüklerindeki Müzikten, Sözcüklerin Seslerindeki Müziğe", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, S.62. (Ankara 2012), 78
[334] a.y.
[335] Sir Gerard Clauson, *An Etymolojical Dictionary of Pre-Thirteen Century Turkish* (Oxford: Clarendon Press, 1972), s. 940- 941- 942- 944-949.

ve geleceğe hâkim olması noktasında İslamdak*i vecd il*e[336] yakınlaşan görüşler ortaya koyar[337]. Nietszche, Yunan kültürü üzerinden oluşturduğu felsefenin bir bölümünde benzer esaslara dayanarak şu ayrımı yapar:

> […] Yunan kültürünün anahtarı Tragedyadır. Bunun da iki doğası vardır: […] Değişmenin ve ışığa kavuşmak isteyen ölülerin tanrısı: Dionysos. Bu tanrı şerefine düzenlenen törenlerde vecd, sevinç ama aynı zamanda korku birbirine karışmıştır. Ruh kendini çizilmiş sınırları aşarak tabiatın bütünü içinde arıyor. Nietzsche'nin dediği gibi, "var olanın analarına, şeylerin gizli yüreğine" götüren yol açılmış oluyor.[338] […]

Dili ve ritmi ile vecd halinde olan doğu müziği Nietsche'nin deyimiyle Dionysos tanrısının emrindeki müzikal bir yansımadır. Türk, İran, Arap, Çin ya da Hint kültüründe geleneksel tüm müzikler ruhani bir ilkenin, dini bir otoritenin peşinde, birey olmayı değil, kendinden aşkın bir amacın peşinden gitmeyi önemserler. Esas olan duygudaşlıktır ve dinleyici ile müzisyen arasında oluşturulacak etkileşim sayesinde kendinden geçme amaçlanır. Yaratıcılık insanın doğaya bir başka türlü coşkuyla karışmasını şart koştuğundan, insan müzikal bir yaratıcılığın içinde karanlık güçlerin ya da aşkın güçlerin gizemine ermeye uğraşır. İşte gizeme ulaşma gücünü Dionysos simgeler. Dionysos "doğanın kendisi değil, ana tanrıça değil, insana doğayla birleşmeyi sağlayan, bütün olmasını sağlayan bir araçtır."[339] Azra Erhat, Bakkhalar oyununda Dionysos'un kendini tanıttığı sahnedeki repliklerine yer vererek, onun "İran'ın güneşten kavrulan kırlarını, […] saadet diyarı Arabistan'ı, tuzlu denizin kıyılarında uzanan bütün Asya ülkesini, […] güzel hisarlarla süslü şehirleri dolaştığını" [340] anlattığı satırları bizlere sunar. Dionysos Doğudan gelmiştir. İnsan dişisinden doğar, insana karışır, çilesini çeker ki aşkın gücün, aşkın güce varma çabasının ne denli büyük bir güç olduğunu anlatabilsin insana.[341] Dionysos, coşkuyu, vecdi simgelediğinde, ona özgür, özgürlük veren anlamında "Eleutheros" sıfatı da

---

[336] **Vecd** kavramının kapsamındaki her türlü tanımın Doğu müziğinde incelediğimiz her kültürde bir karşılığı olduğunu görüyoruz. Genel olarak Vecd, Doğu müziği için duyguların içinde kaybolmak anlamına geliyor ki bu kayboluşu da ancak kendileriyle başbaşa kalabildikleri doğaçlama müzik anında ortaya koyuyorlar denilebilir. Daha geniş tartışmalar çalışmanın ikinci bölümünde ele alınmıştır.
[337] Öztekin, "Seslerin", 79.
[338]Friedrich Nietzsche, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, çev: Nusret Hızır (İstanbul: Elif Yay.,1963), XII. (Kaynağın giriş bölümü.)
[339] Erhat, "Osmanlı Dünyası", 44.
[340] a.g.t., 94.
[341] a.g.t., 44.

takılmış, Latince adı özgür anlamına gelen Liber olmuştur. [342] Dionysos bir değil, bütün bir insanlık halidir. Bu nedenle durgun değil, sürekli devinim, değişim halindedir. Evrensel yaşamın özellikle insanın beden ve ruhu aracılığıyla yansıyıp oluşmasıdır.[343] Dionysosun temsil ettiği, kendi sınırlarının ötesinde aşkın bir güce vecd ile ulaşma ve özgürleşme, sürekli değişim ve devinim halinde bir akış içinde olmanın müzikte karşılığını, müzikal özgürlüğün net yorumu diyebileceğimiz geleneksel doğaçlama müzikte buluyoruz ve doğu kültürlerinde müzik bu şekilde yapılır. Öte yandan Azra Erhat'ın Dionysos hakkında ifade ettiği aşağıdaki satırlar, Nietzsche'nin fikirlerinden yararlanarak, tasavvuftan etkilenmiş, dini ve estetik düşüncenin ayrılmaz şekilde birbirlerine bağlı olduğu doğu müziğinin temsilcisi olarak Dionysos'u görmemizin gerekçelerinden birini sunuyor:

> […] Biz Dionysos tanrısının mistik akımlar, tarikatlar üstündeki etkisi ve özellikle bunun Anadolu'da gelişen biçimi üstünde durmak istiyoruz. Bektaşiliğin ve günümüze dek yaygınlığını yitirmeyen başka tarikatların kaynağında ilkçağın Dionysos dini bulunduğu artık herkesçe görülen, ama daha etraflıca incelenmediği için büsbütün gün ışığına çıkmamış bir gerçektir. […][344]

Bununla birlikte Nietzsche için ikinci bir tanrı daha vardır. O da Apollondur. "Bireyi kendi sınırları içinde, ölçülü, dengeli ve mükemmeliyetçi tutar. Bu da denge ve ölçü tanrısı Apollondur."[345] diyen Nietzsche, böylece Batı müziğinin o metrik, düzenli, notaya ve yazıya dayalı, sistemli müziği için de bir tanrı adamıştır. Apollon, aklın, rasyonelliğin, düzenin ve şaşmaz ölçünün tanrısı olarak, Aydınlanma sonrasında anılan unsurlar üzerinde geliştirilen Batı klasik müziğinin temsilcisi gibidir. Apollon "ön görme yetisini bahşeder insanlara."[346] Bu yetiyle temsil edilen Batı müziği, notanın, bestenin, önceden tüm duyguların hissedilerek kâğıda döküldüğü, bilinerek icra edilir. İşte müzik sanatı, kendi içinde diyalektik bir bütün oluşturan bu iki karşıt eğilim üzerinden araştırılabilir.

Birinci Bölümün Özeti

[342] a.g.t., 95.
[343] a.g.t., 97.
[344] Erhat, "Osmanlı Dünyası", 98.
[345] Nietzsche, XIII.
[346] a.g.t., 48.

Çalışmamızın birinci bölümü boyunca, Müzik fenomeninin yapı taşlarını ve bu yapı taşlarının kültürler arasında nasıl değişiklik gösterdiğini açıklamaya çalıştık. Bir başka ifadeyle, müziğin ses ve zaman denilen iki olgudan oluştuğunu, ses unsurunun doğal bir madde olarak her kültürde aynı, ancak zaman denilen olgunun kültürel bir fenomen olarak, müzikal zaman kavrayışını etkilediğini ifade ettik. Müzikal zaman kavrayışlarının değişmesi, müziğin, içinde yaşanılan dünyanın bir parçası olmasından kaynaklandığı için, dünyaların ve kavrayışların değişikliğine bağlıdır. Bu farklılıklar da müzikal uygulama metinlerinde göze çarpmaktadır.

Antik Yunan ve Roma mirası üzerine inşa edilen Batı Müziğinin, ağırlıklı olarak icra edilen coğrafyada geçirilen Reform, Rönesans, Mutlak Monarşi, Bilimsel Gelişmeler, Akılcılık Çağı ve Kentleşme gibi dönemlerin etkisiyle daha sistemli ve daha metrik bir düzende ilerlediğini söyleyebiliriz. Bu durum Batı Klasik Müziğinin, Nietzscheci bir söylemle Apollonist bir karakterde geliştiğini bizlere düşündürüyor.

Ortadoğu, Çin ve Hint kültürlerinin zaman anlayışları, doğaüstü anlatıların rehberliğinde gelişmiş, doğa ve doğaüstü olanın sürekli birbirine dönüşerek kavrandığı böyle bir kültür atmosferinde, müzikal zaman da döngüsel veya mitik kavrayışın yansıması olarak var edilmiştir. Genellikle Doğu müziği olarak adlandırdığımız bu müzik türü, Dionysosçu bir karakterin izlerini taşımaktadır. Geniş bir coğrafyada yayılmasına karşın Doğu müziğinin üç temel kültürel zemininde de tek sesli, modal (makamsal) ve duygusal yoğunluğu yüksek olduğu gözlenmektedir.

İşte bu iki farklı müzikal yapılanma, farklı iki dünya kavrayışının ve farklı zamansal yaratımların sonucunda ortaya çıkarak, Herakleitosçu anlamda bir diyalektik oluşturmaktadırlar. Bir yanda daha düzenli, daha keskin, sınırları ve direktifleri daha net, nota üzerinde en ince detayına kadar dile hakim Batı müziği, bir yanda ise nota geleneğinde işitsel bir dönüşüm sebebiyle bestelerin notaya alınmadığı, repertuarı kaydetmenin melodik tanım içermeyen, daha çok şarkı metni üzerine olduğu, bu bakımdan da kuralların, tanımların, sınır ve direktiflerin açık uçlu bırakıldığı, yazılı değil sözel bir uzlaşının ürünü olarak ortaya konan ve doğaüstü alanlarla olan bağından günümüze kadar bir şey kaybetmeden gelen Doğu müziği bulunmaktadır. Bergsoncu bir yaklaşımla, Batı müziğinde eserlerin çevresinde dönülürken eser yalın bir şekilde çözümlenir. Doğu müziğinde ise icracı, zihinsel bir duygudaşlık kurarak, doğaüstü

alandaki açıklanamaz olana rastlama amacıyla eserlerin içine girer.[347] Bu iki karşıt yaklaşım bir diyalektik oluştururken, bu diyalektiğin en net görüldüğü müzikal örnek ise kendisinin de diyalektik bir süreç olduğunu öngördüğümüz *doğaçlama müziktir*.

Böylece, çalışmanın yukardaki bölümü boyunca dile getirilen veriler üzerinden oluşturulmaya çalışılan tarihsel ve kültürel betimleme, aşağıdaki bölümün, üzerine tesis edileceği zemini oluşturmaktadır. Dolayısıyla doğaçlama problemine giriş yapabilmenin varlık bilimsel ve kültürel ön koşulunun yukarda temin edildiğini varsayarak devam ediyoruz.

[347] Bertrand Russell, *Mistisizm ve Mantık*, çev: Ayseli Usluata (İstanbul: Varlık Yay., 1972), 23-4.

İKİNCİ BÖLÜM

2. DOĞAÇLAMA ETKİNLİĞİ VE MÜZİKAL DOĞAÇLAMA

Bu bölüm *an* içinde bir etkinlik olarak doğaçlamaya ve özelde müzikal doğaçlamaya odaklanacaktır. Genel olarak müzikte olduğu gibi, müzikal doğaçlamada da evrensel bir diyalektikten söz edebiliriz. Anılan diyalektik uyarınca, Batı (Occidental) tipi müzikal doğaçlama ve Doğu (Oriental) tipi müzikal doğaçlama olarak iki farklı yaklaşımla, ortaya birbirini bütünleyen bir sentez çıkmaktadır. Bununla birlikte, doğaçlamaya hangi türden yaklaşılırsa yaklaşılsın, doğaçlamanın özü değişmemekte, müzikal olarak an içinde, akışa tabi, sürekli değişim gösteren bir yapının varlığı doğaçlama müziğin niteliğini oluşturmaktadır. **Bu öz'den: ses / sözle oluşturulan, bilgi, alt yapı ve belirli kurallarla çerçevelenen, yaratıcısının akan doğa ve yaşam izlenimleri nehrinde hem müziğini hem de kendisini o an'da dönüştürdüğü ve yeniden oluşturduğu ve oluşan ürünün dumanının havaya karışıp bir tekrarının daha olmadığı, aynısını üretmenin de mümkün olmadığı bir varlık biçimini anlıyoruz.**[348]

2.1. Doğaçlama Nedir?

Dilimizde *doğaçlama* şeklinde kullandığımız bu kavramın Türk Dil Kurumu sözlüğündeki anlamına baktığımızda, karşımıza çıkan tanım "birdenbire, düşünmeden, içine doğduğu gibi, doğaçtan, doğmaca, irticalen, emprovize."[349] dir. Kelimenin karşılığı olarak verilen *irticalen* kavramı ise, Arapça *rcl* kökünden gelen, "hazırlıksız şiir söyleme"[350] anlamında kullanılan bir kelimedir ve yine *rcl* kökünden türetilen ve iki ayak üzerinde yürüyen ya da ayakta duran anlamındaki *rical* kelimesiyle akrabadır.

---

[348] Koyu karakterli harf kullanımının akademik tez yazım geleneklerinde bir istisna olduğunun farkındayız. Ancak ilgili paragrafın tezin anlatımı konusunda dikkat çekici bir noktada olması dolayısıyla, istisnai bir durum olarak ele alınabileceğine inanıyoruz. (Danışmanın öneri ve onayıyla koyu karakterle yazılmasına karar verilmiştir.)

[349] Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Doğaçlama", son erişim Aralık, 2021, https://sozluk.gov.tr .

[350] Türkçe Etimoloji Sözlüğü, "İrtical", son erişim Aralık, 2021, https://www.etimolojiturkce.com/arama/irtical .

Bu akrabalığa yakından baktığımızda, - doğaçlamanın, ayakta dururken, öyle geçer giderken, hiçbir hazırlık yapmadan, o anda içinden geldiği gibi şiir okumak anlamında kullanıldığı anlaşılır. Yine doğaçlama kelimesine karşılık olarak verilen *emprovize* kelimesi ise, Latince kökenli *improvisus* kelimesinden türetilmiş "önceden görülemeyen, beklenmeyen, umulmadık"[351] anlamlarında kullanılmıştır. Latince görmek anlamına gelen *videre, vis* kelimelerinden *pro-* ön ekiyle türetilen ve *ön görmek, hazır olmak* anlamlarına gelen *providere* kelimesinin *in-* olumsuzluk bildiren ön ekiyle türetildiği anlaşılmaktadır. Latince karşılığının daha çok görme duyusu üzerinden türetildiği, buna karşılık Arapçada ayakta duran insanın o anda gerçekleştirdiği bir eylem fikrinden, Türkçede de kalpten, sezgiden, içe doğma durumundan türetildiği düşünüldüğünde, kelimenin Batı kökeninde somut bir yaklaşım, Doğu kökeninde ise sezgisel bir yaklaşım farkı göze çarpmaktadır. Ancak tüm bu karşılanan kelimeler genel olarak "umulmadık bir anda, öngörülemez bir zamanda, birdenbire, içe doğduğu gibi" anlamını vermektedir. Emprovize (improvisation) kelimesine daha yakından baktığımızda, Oxford İngilizce Sözlükte kelimenin ekleriyle birlikte fiil, sıfat, zarf, sıfat fiil, isim gibi birçok kullanım alanıyla karşılaşıyoruz. Söz gelimi fiil olan *Improvisation* anlam olarak karşımıza, "doğaçlama yapma eylemi ya da doğaçlama beste yapma eylemi" ve "elden gelen herhangi bir şeyin üretimi veya icrası, anlık olarak üretilen herhangi bir iş veya yapı" çıkıyor. Sıfat olarak *Improvisatorial* (doğaçlamasal)'ın karşılığı olarak da sözlükte "bir doğaçlamacıya ait, onunla ilgili ya da onun doğası" anlamıyla karşılaşıyoruz. Yine geçişli fiil olarak I*mprovise* kelimesinin karşılığı için, "anlık olarak beste yapmak, şiir ya da müzik doğaçlamak, söylemek ya da icra etmek, doğaçlama konuşmak bu nedenle anlık olarak yapılan her şey" açıklamasını buluyoruz.[352] Harvard Müzik Sözlüğünün satırları arasında *improvisation* kelimesinin karşılığı olarak "el yazması, taslak ya da hafızanın yardımı olmaksızın, kendiliğinden müzik icra etme sanatı"[353] tanımıyla karşılaşıyoruz. Tüm bu tanımlar zamansal olarak bir duruma gönderme yapmaktadırlar. Doğaçlamanın *öncesinde* bir plan eksikliğini ve beklenmeyen duruma

[351]Türkçe Etimoloji Sözlüğü, "Emprovize", son erişim Aralık, 2021, https://www.etimolojiturkce.com/kelime/emprovize .
[352] *Oxford English Dictionary* 1 (New York: Oxford University Press, 1971), 1393. (İlk basım için orjinal sayfa, C.1, s. 119-120.)
[353] Apel, *Harvard*, 404.

bir hazırlığın olmayışını, içinde bulunulan *an'da* ortaya konması gerektiğini bizlere anlatır. Yine Harvard Dictionary'de bu zamansal göndermeyle ilgili bir tanım yer almaktadır: "durumun kavrandığı an'daki oluşturulan performans"[354].

Doğaçlama kelimesinin anlamına yer verirken, genel olarak müzik sanatına bir gönderme yapıldığı dikkat çekici olmakla birlikte, birçok sanat dalında doğaçlama etkinliğinin kullanıldığı söylenebilir.

Söz gelimi, doğaçlamanın anlam karşılığı olarak vurgu yapılan özelliği *hazırlıksız olma,* tiyatro sanatında oyuncuların eğitimi için kullanılan bir tekniktir. Hazırlıksız olma, alt yapının doğaçlama ile kurulması ve eğitimin bu hazırlıksız olma durumu üzerinden verilmesi tiyatro sanatı için eğitim düzeyinde işlevseldir.[355] Örneğin Johnston' un statü oyunları üstünde yazdıkları ve pratikte geliştirdiği alıştırmaların "Ernst Busch Oyunculuk Okulu'nda doğaçlama derslerinde okutulduğunu söyleyebiliriz."[356] Oyuncunun hayal dünyasını sınırlamadan eğitim vermeyi kolaylaştırması tercih edilen etkenlerden biridir. Ayrıca tiyatro sanatı içinde eğitimin dışında Doğaçlama Tiyatro adı altında yapılan bir etkinlik vardır ve bu seyirci ile doğrudan iletişim halinde olmayı, senaristin ve yönetmenin de sahne üzerinde oyuncu olmasını gerektiren bir türdür.

Doğaçlama şiir yine sanat dalları içerisinde karşılaşılan bir başka etkinliktir ve özellikle tartışmalıdır. Zira edebi sanatlar yazılı formlar oldukları için, doğaçlamaya uygun olamayacakları üzerinde durulur. Doğaçlamanın yalnızca performans gösteren sanatlar için gerçekleştirilmesi, tanıma uygun düşen bir etkinlik olduğu ileri sürülür.[357] Zira doğaçlama ruh olarak "değişen zaman, uzam ve ortamlara göre durmadan değiştiğinden" [358], an içinde sürecin kendisinin de bir ürün olarak ortaya çıkarılmasını gerekli kılar ve yazılı hale gelerek kalıcılık oluşturması, doğaçlamanın dondurulmasına neden olduğundan, onun özünü değiştirmek demektir.

---

[354] a.y.
[355] Kadir Çevik. "Tiyatroda Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 25, (2008): 39.
[356] a.y.
[357] Tobyn C. DeMarco, "The Metaphysics of Improvisation", (Doktora Tezi, CUNY Academic Works, 2012), 19. (https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1679)
[358] Ayşegül Yüksel. "Türkiye'de Yazar Tiyatrosu". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 27, (2009): 127.

Bununla birlikte, yazı öncesi tarihlerden bu yana, antik kültürlerde söylencelerin ve şiirlerin geleneksel sözlü aktarımla nesilden nesile geçtiği düşünüldüğünde ve bir halk edebiyatı oluşturduğu göz önünde bulundurulduğunda, edebiyatta doğaçlama eski bir gelenek olarak görülmektedir. Aristoteles'in Poetika'da ifade ettiği gibi, antik dönemden itibaren insanlar "taklide olduğu kadar ezgi ve tartıma da doğal bir eğilimimiz olduğuna göre başlangıçta bunlara en çok yeteneği olanlar yavaş yavaş bu yeteneklerini geliştirdiler ve doğaçlamalarıyla sonunda şiiri meydana getirdiler."[359] Antik dönemlerden itibaren çeşitli kültürlerde ozan ve ozanlık geleneği ile, karşılaşılmış, destanların anlatılması, bu kültürlerde doğaçlama ile yakından ilişkili görülmüştür.

Öte yandan sözlü gelenek her zaman doğaçlama demek değildir. Belleğin gücü ile orantılı bir şekilde ilerleyen sözlü gelenekte doğaçlama daha çok, belleğin zayıfladığı noktada devreye girer ve boşlukları kapatan bir görev üstlenir. Bazen de belleğe yardım etmesi ve anlatılanların süslenmesi için doğaçlamaya ihtiyaç duyulur. Nerede bellek, nerede doğaçlama devreye girdiği net olarak bilinmemekle birlikte, yazılı metnin olmadığı ve bir karşılaştırma şansının elde edilemediği durumlarda, genel olarak doğaçlamadan söz etmek mümkün görünmektedir.

Bunlara ek olarak, doğaçlamanın ön planda olduğu bir sanat çeşidi olarak dans sayılabilir. Yine performansa dayalı olan ve çoğunlukla izleyicilerin önünde sergilenen bu sanatsal etkinlikte Curtis Carter doğaçlamayı üç kategoride ele alır. Bunlar kısaca şöyledir:

> Bir koreografinin olduğu yerlerde sanatçılara bırakılan bireysel süslemeler olarak doğaçlama; koreografide kullanılması amaçlanan orijinal hareketi icat etmek için kendiliğinden serbest hareket süreci olarak doğaçlama ve yüksek bir performans düzeyine getirilen doğaçlama için doğaçlama […][360]

Danstaki bireysel süslemeler, sanatçıya bırakılan kişisel bir alandır, ancak süre ve tema sıkı sıkıya takip edilmektedir. Bir bakıma klasik Batı müziğinde, doğaçlama amacıyla yer verilen *süslemel*ere benzetilebilir.[361] Dansın ikinci türündeki doğaçlama örneği

---

[359] Aristoteles, *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*, çev: Samih Rifat (İstanbul: Can Yay., 2007), IV. Bölüm, 15.

[360] Curtis Carter, "Improvisation in Dance," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, S. 2 (Spring 2000): 82

[361] Klasik Batı Müziğinde Süslemeler ileride ayrıntılı bir şekilde incelenecektir.

müzikte beste yapma süreci gibi düşünülebilir. Beste yapma da bir doğaçlama süreci içerir ancak doğaçlama etkinliği ile farkı, seyircinin önünde, an içinde oluşturulmasıdır. Bununla birlikte, sanatçının beste yapma süreci içindeki denemeleri, birer doğaçlama etkinliği olarak düşünülür. Ve "doğaçlama dans" olarak, doğaçlama da bir performans olarak doğaçlamanın kendisini oluşturur. Dans ile müziğin doğaçlama temeline dayandığı ve birbirlerini beslediği gözlenen kadim gelenekler Hint kültüründe gözlenir. Geleneksel müzikleri doğaçlama üzerine kurulu olan Hindistanda, danslar müziklerini beslemek ve hatta birbirlerini desteklemek üzerine doğaçlama olarak yapılır. Tıpkı Hint müziğindeki belirli *raga*lar ve belirli *tala*lar üzerinden ilerleyen doğaçlama müzik gibi, Bharatanatyam adı verilen geleneksel dansların belirli kodlarla çevrelenmiş el hareketleri (mudra) ve yüz ifadeleri (abhinaya) ile temadan ve müziğin genel duygusunu bozmayan hareketlerle doğaçlama icra etmesi beklenir.[362]

Yine doğaçlamanın dans ile buluştuğu bir diğer alan ise 1970'lerde ortaya çıkan kontak doğaçlama dans türüdür. En az iki kişiyle ve dansçıların sürekli birbirleriyle temas halinde olmalarını gerektiren bir tür olarak, bu dansta hareketler önceden kararlaştırılmadan ya da bir yönetmenin koreografisi olmadan, an içinde ve birbirlerinin hareketlerine uyum sağlamak yoluyla birbirilerinin ağırlıklarını paylaşarak ortaya konan bir teknik biçiminde karşımıza çıkar. Doğaçlamanın bir unsur olduğu sanat dallarında, genel olarak tek bir kişinin an içinde ve üretimi o anda ortaya koyması gerektiği düşünüldüğünde, kontak doğaçlama dansta en az iki kişinin esas noktanın temas ve uyum olduğu bu durumda, doğaçlama etkinliği de farklı bir boyut kazanmış olur.

2.1.1. Doğaçlama Etkinliği, Bilinç Ve Ben İlişkisi

Doğaçlama etkinliği, bilincin muhattap olduğu bir takım kurallara tabidir. Kuralların varlığı da icracılarının "beceri ve bağlılık isteyen, hazırlık, eğitim ve kendini adama isteyen"[363] bir müziksel faaliyetin içinde olduklarının bilincinde olmalarını gerektirir.

[362]Avanthi Meduri, "Multiple Pleasures: Improvisation in Bharatanatyam," *Surprise: A Dance Improvisation Reader*, ed. Ann Cooper Albright ve David Gere (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003), 141-150.
[363]Bailey, *Doğaçlama*, 13.

Bu karşılıklı bilinçlilik durumu döngüsel bir bütünlük gösterir. Çünkü doğaçlama çalmanın gücü, doğal yeteneklere sahip olmanın yanı sıra, yüksek düzeyde bir müzikal gelişimi içerir. Sadece müzikal buluş ve dönüştürme yeteneğinin mevcut olması değil, aynı zamanda parmakların zihnin kavradığını anında ortaya koyabilmesi için tüm mekanik zorluklar üzerinde bir ustalık gerekir, tıpkı sonucun simetrik ve eksiksiz olması için armoni ve kontrpuan kurallarının ve müzikal formun tam bilgisine sahip olunması gerektiği gibi. Müzikal bilgilerle bir alt yapının varlığının gerekli olduğu bir doğaçlama performansında, bilinç "neyin ortaya çıkıp, neyin çıkmayacağını belirleyen ve anımsama, düşünme, hissetme ve karar verme gibi daha başka zihinsel olayların gerçekleşmesini sağlayan bir" enerjiyi ortaya çıkarır; dikkat enerjisini.[364] Dikkat, benliğin yönlendirdiği dairesel bir enerji olarak, hedefle uyumlu olduğunda kendiliğinden akar. Kısaca bir doğaçlamacı o an'da bilgisel olarak uyumlu ve hazırsa, performansı için kaygısızca ilerler. Burada elbette sadece zamansal odaklanma ve dikkat tek kıstas değildir. Çok iyi seçilmiş bilgilerin o an'da farkında olmaya izin vermekle ilgili bir süreçtir. Durum böyle olunca büyük doğaçlamacıların genellikle aynı zamanda büyük besteciler olmaları şaşırtıcı değildir. Örneğin, Klasik Batı müziğinin Bach, Mozart, Beethoven gibi hemen hemen bütün büyük ustalarının bu forma çok düşkün olduklarını ve topluluk önü dahil olmak üzere fırsat buldukça doğaçlama çaldıkları söylenir.[365] Çünkü kendi yeterliliğini sorgulamadan, doğru olanı yaptığına olan inanç, sağlam bir altyapı ve yoğun bir bilinç akışı gerektirir ki, bilincin düzenlenmesi bilgi farkındalığı ve bu akışın yaratılması için ön koşuldur.[366] Bir bakıma doğaçlamanın "sürekli değişen ve yeniden uyarlanan, hiçbir zaman sabit olmayan, çözümlemeye ve kesin tanımlamaya gelmeyen, akış içinde ve anda var olan, bundan dolayı özü gereği kuramsal olamayan bir "etkinlik olmasının sonucudur.[367] Sonsuz olasılığa açıktır ancak olasılıklar sadece doğaçlamaya hakim olunduğunda kendini müzisyene sunar. İşte o sunma anında bilinç, tüm benliğiyle dikkati farkında bile olmayan bir farkındalıkla işin başına geçirerek, Mihaly Csikszentmihalyi'nin tabiriyle, üst düzey yaşantıya geçiş yapar.[368] Bir başka ifadeyle bilinç akış haline girer ve

[364] Mihaly Csikszentmihalyi, *Akış: Mutluluk Bilimi*, çev: Semra Kunt Akbaş (Ankara: HYB Yay., 2005), 41.
[365] Grove Dictionary of Music and Musicians, "Improvisation", 498-9.
[366] Csikszentmihalyi, *Akış*, 47.
[367] Bailey, *Doğaçlama*, 9.
[368] Csikszentmihalyi, *Akış*, 47.

doğaçlama başlar. Bu durum ister Hint Müziğindeki doğaçlamada olsun ister Batı Klasik Müziğinde ister Klasik Türk Müziğindeki örneklerinde, tüm roller ve görünümleriyle doğaçlamanın yer bulduğu her müzik türü ve kültürü için geçerlidir. Hatta müzikal doğaçlama, müzik tarihinin yapı taşıdır bile denebilir. E.T. Ferand "şarkı söylerken ve çalgı çalarken bu doğaçlama yapma keyfine, müzik tarihinin hemen hemen her aşamasında rastlanır" der ve ekler "müziğin gelişmesinin tüm tarihi doğaçlama güdüsünün belirtilerini taşır."[369] Ferand'ın izinden gidecek olursak, müzik tarihinin itici gücü olan ve müziğe yeni olanakların açılmasını sağlayan müzikal doğaçlamaya her kültürde, her kıtada, her toplulukta rastlamak mümkün görünüyor. O halde, müzik sanatı içindeki doğaçlama etkinliğini, doğaçlama kavramının kökenine yapılan atıfların yardımıyla geniş bir çerçevede şu şekilde tanımlayabiliriz: "Duygularla, sözsüz müzik tekniğinin iletişimine, diğer müzisyenlere *kendiliğinden* gelişen bir doğallıkla cevap verebilmenin de katılmasıyla ve akış içinde an'da ortaya çıkan yaratıcı bir etkinlik."[370] Bu tanım üzerinden doğaçlamanın, hayatın akışı içinde ve an'da doğallıkla var olabilmenin bir yansıması olduğu söylenebilir. Öte yandan olabildiğince hazırlıklı olmayı, "an" içindeki yaratıcılık becerisinin de hazırlıklı olmaya ek olarak var olmasını ve hızlıca organize ve düzenli olabilmeyi gerektirir. Bu gereklilikler aynı zamanda başka bir kilit kavrama, kendiliğindenlik (spontaneity) kavramına işaret eder. Keith Johnson "iyi doğaçlamacılar telepatik gibidirler, her şey önceden ayarlanmış gibi görünür."[371] derken, doğaçlama eyleminin kendiliğindenlik kavramına sıkı sıkıya bağlı olduğunu ifade etmektedir. Kendiliğindenlik kavramının anlamına baktığımızda, Türk Dil Kurumu sözlüğünde, "dış etkenlerin müdahalesi olmaksızın, kendi kendine, iradesiz olarak gerçekleşen, dış etkilerin zorlaması olmadan, iç sebeplerle oluşan"[372] ifadesi karşımıza çıkar. Müzikal doğaçlamada kendiliğindenlik, o an'da ortaya konan ürün olarak sürecin, tamamen iç sebeplerle o şekilde olması demektir. Her ne ortaya konuyorsa performans olarak, içsel olarak öyle olması doğaçlamacı tarafından öyle seçilerek ortaya konduğu içindir. Bir dış etmen

---

[369] E.T. Ferand, *Batı Müziğinin Dokuz Yüzyılı Boyunca Doğaçlama*, akt. Bailey, *Doğaçlama*, 10.

[370] Ron Gorow, *Hearing and Writing Music: Professional Training*, 2.bs. (California: September Publishing, 2002), 198.

[371] Keith Johnstone, *IMPRO: Improvisation and the Theatre* (London, New York: Bloomsbury Publishing, 2016), 249.

[372] Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Kendiliğindenlik", son erişim Haziran, 2021, https://sozluk.gov.tr/.

tarafından yönlendirilmeden, tamamen içsel bir yönetim durumunu anlatır. Kendiliğindenlik kavramı bu noktada, öznellik kavramını akla getirir. Ancak bu özne, varlığı zamana yayarak ve bütün zamanlar içinde bir bütün olarak kavrayan değil, varlığı an'a indirgeyerek, an içinde kavrayan indirgemeci bir öznedir. Çünkü bir doğaçlamacı için varlık, o anda oluşan ve sürekli bir akış içinde olan, dolayısıyla an içinde kavranabilecek bir olgudur. Yarattığı ürünün kendisi yaratım sürecinin kendisiyle ayrılmaz olduğundan, kavranabilmesi için elde sadece *an* vardır. Erich Fromm Özgürlükten Kaçış adlı kitabında, kendiliğindenlik kavramına yer vererek, onun benliğin özgür etkinliği olduğunu söyler. Latince sponte'nin kişinin özgür iradesi anlamına geldiğini belirten Fromm kendiliğindenliği" kişinin coşkusal, duyusal ve zihinsel deneyimlerinde ve ayrıca iradesinde işlerlik gösterebilecek yaratıcı etkinlik" olarak tanımlar. Ona göre kendiliğindenlik, "[…] benliğin bireyselliğini onaylar ve aynı zamanda benliği insanla ve doğayla bütünleştirir."[373] Benliğinin insan ve doğayla bütünleştiği bir etkinlik içinde olan ve varlığı an'da kavrayan *özne*nin kim olduğuna dair yine Fromm'un tanımı şöyledir:

> […] İnsan kendinin farkına yalnızca düşünerek değil, aynı zamanda bütün kişiliğinin farkına vararak, duygusal ve entelektüel potansiyelini etkin bir şekilde ifade ederek varabilir. Bu potansiyeller herkeste vardır, ancak yalnızca ifade edildikleri kadar gerçek olurlar. Bir diğer deyişle pozitif özgürlük, tamamlanmış kişiliğin içinde kendiliğinden gelişen faaliyetlerinden ibarettir. […] Kendiliğindenlik kültürümüzde nispeten nadir bir görüngü olsa da ondan tamamen yoksun değiliz. Anlık yaşayan –ya da yaşamış olan– insanlar tanıyoruz; düşünceleri, hisleri ve davranışları bir robotun değil, kendilerinin ifadesi olan insanlar. Bu insanları genellikle sanatçı olarak tanıyoruz. Hatta sanatçı, kendini anında ifade edebilen bir insan olarak tanımlanabilir. […][374]

Doğaçlama etkinliğinin temel özelliklerinden sayabileceğimiz kendiliğindenlik kavramının gerçek uygulayıcıları olarak Erich Fromm'un sanatçıları göstermesi anlamlıdır. Bu özelliğin gelişmesi, hazırlık, süreç, eğitim ve kendini adamayı kapsar ve söz konusu sanat müzikal doğaçlama olduğunda, bu iş müzisyen dediğimiz sanatçıların işidir.

Doğaçlamacı doğaçlama sırasında beş duyusuyla aldığı uyaranlara kendi evreninden bir seçkiyle karşılık verir. Mekân, obje, ses ya da başka bir uyaran onun değişmesine,

---

[373] Erich Fromm, *Özgürlükten Kaçış*, çev. Şemsa Yeğin (İstanbul: Payel Yay., 2011), 204.
[374] Fromm, *Özgürlükten Kaçış*, 204-5.

içsel ya da biçimsel olarak dönüşmesine yol açar. O andan itibaren doğaçlamacı eski kişi değildir artık.[375] An içinde akışa tabi olmuş ve değişmiştir. Benliğini doğa ile bütünleştirir ve kendisi de dönüşür ve bu haliyle doğaçlamacı, Ernst Mach'ın felsefesinde öne sürdüğü ben'e karşılık gelir. Mach'a göre fiziksel varlıklar, izlenim ve duyumların toplamıdır ve realitesi olmayan duyum fonksiyonundan başka bir şey değildir.[376] Mach'a göre bu görüş "ben" için de geçerlidir. "Cisim gibi "ben" de mutlak değişmez değildir."[377] diyen filozof, ben'in de dış dünya gibi aynı elemanlardan, yani duyumlardan meydana geldiğini belirtir. Kısaca: "Ben, dünyadan apayrı bir monad olmayıp, dünyanın bir parçasıdır, dünya ırmağının içindedir"[378] ve "her an değişen, akıp geçen ruhsal durumlar içindedir."[379] Mach'ın ifade ettiği bu ben, müzikal doğaçlamacının an içinde akışa tabi olarak müziğini oluşturması gibi, kendisi de an içinde akışa tabi olarak dönüşür ve bu dönüşüme etki temel olarak ortamdan, içinde bulunduğu zamandan, kültürden, kısacası varlığın tinsel tabakalarının edindiği tüm izlenimlerden oluşur. Edinilen bu izlenimlerle, doğaçlama bir yaratıcılık sürecine dönüşür. Bu süreç içinde doğaçlamacı, kendi psikolojik, sosyolojik, hatta coğrafi ve kültürel donanımlarından getirdikleriyle sadece yeni bir besteyi değil, kendi yaratımını da yeniden üreterek ortaya koymaktadır. Doğaçlamanın bu açıdan sezgisel bir etkinlik olduğu da ileri sürülebilir. Belki bu yüzden onun doğaçlamacılar tarafından net bir tanımı yapılamaz. Anlık ruh hali ve duygusal gereksinimlerin[380] birleşmesiyle o an'da ortaya konan ve tekrarı olmayan hem anı, hem ânı üreten, hem de üreteni değişime sürükleyen bir etkinliktir ve kendi kendine içeriden açılıp üretildiği için de referansı kendindendir.[381] Bu yüzden doğaçlama yaratıcılığın koşullarını yaratıcılığın sonucunda değil, an içinde sahnede ortaya koyar.[382] Ve yine bu yüzden doğaçlama, sadece hazırlıksız olarak gerçekleştirilen bir eylem (veya bir şeyi başarma süreci) değil, aynı zamanda ya bazı kuralları izleyerek ya da bazı kuralları değiştirerek bir şeyi

---

375 G.Ebert, *Oyunculuk Sanatında Doğaçlama*, (İstanbul: Mitos Yay., 2004), 25.
376 Ernst Mach, *The Analysis of Sensation*, Almanca 1.bs. aslından çev. C.M. Williams (New York: Dover Publications, 1959), 3.
377 a.y.
378 Ernst Mach, *Knowledge and Error*, Almanca aslından çev. Thomas J. McCormack, 5.bs (Dordrecht-Holland: D. Reidel Publishing Company, 1926), 361.
379 a.y.
380 Bailey, *Doğaçlama*, 12.
381 Bertinetto, *Musical Ontology*, 97.
382 a.y.

özgürce yapma yeteneği anlamına gelir.[383] Doğaçlamanın *geri döndürülemez* doğası, onun bittikten sonra düzeltilmesine olanak tanımaz. Düzeltme gibi bir olanak olmadığı için, yaratıcı süreç içinde yapılacağı düşünülen her düzeltme, sürecin ve ürünün bir parçası olarak yine biricik kalacaktır. Bu özelliği, onun *duruma uygunluğun*u sağlar. Söz konusu, burada ve şimdi meydana gelen ve gerçekleşirken yok olan bir süreçtir. Onu tekil kılan da budur. İki özdeş doğaçlama yoktur ve olamaz. İki veya daha fazla doğaçlama olayının kimliği mantıksal olarak reddedilir. Çünkü somut uzamsal koşulları varlıklarının bir parçasıdır. Kopyalar, taklitler, tekrarlar tanım gereği doğaçlama değildir.[384]

David Davies, tüm bu özelliklerin alt kümesi olarak saf doğaçlamadan ve doğaçlamacı yorumdan bahseder. Saf doğaçlama Davies's göre "her şeyi o anda icat eden, icracı bir eylemdir."[385] Doğaçlamacı yorumlama ise, "aksine, caz müzisyenlerinin (tekrarlanan harmonik değişiklikler üzerinde çalma biçimlerine örnek teşkil eden bir arka plan üzerinde, bir şarkı, bir dizi akor, her türlü talimat, estetik kabuller, sanatsal gelenekler, teknik kurallar gibi.) oluşturduğu bir performans olayıdır.[386] Davies'in müzikal doğaçlama açısından yaptığı bu bölümlendirme makul durmakla birlikte, sanat eserinin ontolojik temelleri açısından olası görünmemektedir. Saf doğaçlama olarak ileri sürülen doğaçlama da doğaçlama yorumlama gibi insan fenomeninden ayrı düşünülemeyeceğinden, doğaçlamalar her zaman bağlamlarda bulunacak, bir şekilde kurallara tabi olacak, özneler arası paylaşılan kabullere dayanacaktır. Hatta, doğaçlamacı, bir anlamda sürecin içinde üretim yaparken kendini de bir yandan ürettiği için, kendisinden bağımsız, doğaçlamacının tinsel varlığından ayrı bir doğaçlama yapılacağını düşünmek zor görünmektedir. Bundan dolayı doğaçlama olarak sadece doğaçlama yorumların olduğunu söylemek ya da saf doğaçlamanın olamayacağını dile getirmek anlaşılabilir bir düşüncedir. Bertinetto'nun da belirttiği gibi:

> Doğaçlamalar asla saf halde olduğu gibi gerçekleşmezler. Her zaman doğaçlamanın gerçekleşeceği bir arka plan vardır. Doğaçlamada önceden var olan formlar ve malzemeler yeni şekillerde işlenir. Açık veya kapalı, bilinçli

[383] a.y.
[384] Davide Sparti, *Il Corpo Sonoro* (Bologna: Il Mulino, 2007), s. 122 akt. Bertinetto, *Musical Ontology,* 94.
[385] David Davies, *Art as a Performance* (Oxford: Blackwell, 2004), 225-229.
[386] Davies, *Art As,* 225-229.

> veya bilinçsiz kurallar, kabuller, talimatlar, yetenek, alışkanlıklar, stiller, örüntüler, zaten bu bağlamsal kısıtlamalar nedeniyle değil, aynı zamanda bunlara karşı ve bunlara rağmen gerçekleşen doğaçlama performans sürecini yönlendirir.[387]

Doğaçlamanın arka plana sahip olması ve yine de özgür bir yaratıcılığa zemin oluşturması hem hazırlık sürecine ihtiyaç duyulması hem de anda oluşturulması, sürpriz ve planlama ögelerini bir arada barındırması hem yapısal olup hem de oluşturulurken yok olması hem yasalılığa, kurallara sahip olup, hem de kendiliğinden olması onu diyalektik bir unsur olarak anlamamız gereğini doğuruyor. Çünkü onun varoluş özellikleri karşıt unsurların çatışmasının sonucudur. Müzikal doğaçlamanın temeli özgür bir yaratıcılık zeminidir, anda oluşur, sürpriz ögeleri ile kendiliğindenlik içindeki bir sürecin ürünüdür. Ancak doğaçlamanın kendisi, tüm bu unsurların yukarıda saydığımız karşıtları ile karşılaştıklarında gerçekleşir ve karşıtlar birbirlerine dönüşerek doğaçlamayı var ederler. Doğaçlama, kural tabanlı ve kural değiştiren bir kombinasyondur.[388] Bu açıdan da karşıtların savaşından ortaya çıkan, an içinde ve akışa tabi olarak oluşan müzikal doğaçlama, Herakleitosçu diyalektik[389] unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde, müzikle tanışan insanın hayatında yorum anında doğaçlamanın var oluş sürecini, insanlığın müzik tarihine aynı perspektiften baktıktan sonra, toplumsal olarak biçim değiştirdikçe, müziklerinin de biçim değiştirdiğini, bu değişim içinde doğaçlamanın nasıl bir alan kapladığını incelemeye çalışacağız.

2.1.2. Müzikal Doğaçlama

Yukarıdaki örneklerden anlaşıldığı kadarıyla, doğaçlama etkinliği, hayatın çeşitli durumlarında karşımıza çıkan, zaman zaman ihtiyaç duyulan bir eylem olduğu gibi, sanatın her alanında yeni yaklaşımlar amacıyla da denenen bir etkinliktir. Ancak hem sözlüklerde hem de kelimenin ilk karşılandığı anda çağrıştırdığı ide genel olarak müzikal anlamı olmaktadır.

---

[387] Bertinetto, "Musical Ontology", 96.
[388] a.g.m., 97.
[389] Herakleitosçu Diyalektik ve Doğaçlama arasındaki benzerlik Çalışmanın 3. Bölümünde detaylı olarak ele alınacaktır.

Müzikal doğaçlama Harvard Müzik Sözlüğünde "performans anında müzik yaratmak"[390] olarak tanımlanır. Yani müzik adına gerçek zamanlı seçimler yapmak ve buna göre hareket ederek bir performans sergilemek, ancak bunun için önceden hazırlanmış yazılı bir çalışmanın olmaması demektir. Öte yandan doğaçlamanın bağıntılı göründüğü kavram zamandır. Çünkü an içinde yapılması gerekir, o anda oluşturulmalıdır ve seyirci ve diğer müzisyenlerin zamanları performansı sergileyen müzisyenin elinde olduğu için, zamansal bir baskı vardır. Kısaca müzisyen, istekleriyle, içinden gelenler, anlatmak istedikleriyle üstelik kendisinin belirleyeceği bir zaman aralığı içinde sanatını icra etmelidir. Hatırlayacak olursak, çalışmamızın birinci bölümünde kültürler arası zaman algılarına ve farklarına değinmiş, bu durumun yaratılan müzikal zaman üzerinde, zihinsel, kültürel ve türsel belirlenimleri olduğunu ifade etmeye çalışmıştık. Zaman, müziği bu bakımlardan belirleken, doğaçlamayı da aynı şekilde belirlemektedir. Bu bakımdan müzikal doğaçlamanın anlamları içinde süreç ve bağlam merkezli tanımlamalarla karşılaşmak mümkündür. Söz gelimi Nettl'a göre doğaçlamanın tanımı hakkında "müzikal bir ifadenin anda yaratılma süreci" ya da "seçimi müzisyenler tarafından o anda gerçekleşen müzik ögelerinin seçimine bağlı olan süreci" şeklinde bir görüş birliği vardır. Yine Nettl'ın aktarımına göre bir başka tanım da "doğaçlama performans gösteren müzisyenler ile az ya da çok sabit olabilen bir müzik modeli arasındaki yaratıcı etkileşim süreci"[391] şeklindedir.

Bu tanımlar aynı zamanda doğaçlamanın *yoktan var etmek olmadığını* anlatan içeriklere sahiptirler. Doğaçlamalar bir anda, sıfırdan ortaya çıkmazlar. Onların arka planda bir hikayeleri, bir çerçeveleri vardır." *Performans anında*, *gerçek zamanlı, an*'*da* müzik yaratmak, yoktan var etmek ya da *creatio ex nihilo* demek değildir."[392] Müzisyenlerin an içindeki gerçek zamanlı seçimlerine bağlı olması, bir küme içinden seçim yapıldığını gösterir ve bu, doğaçlamanın dönüştürmek olduğunu ve döngüsel bir sürece tabi olduğunu ima eder. Bu nedenle doğaçlama;

> Belirli tarihsel yatkınlıklarla etkileşime girmek ve bunları dönüştürmek veya daha az zamana dayalı bir formülasyonla, mevcut yapılar ve kurallarla ilişki kurmak, kabul etmek, reddetmek, sahiplenmek veya önceki seçimleri ve kararları temel almak olarak

[390] Apel, *Harvard*, 404.
[391] Bruno Nettle ve Melinda Russell, ed., *In the Course of Performance: Studies in The World of Musical Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 11.
[392] Marcel Cobussen, *The Field of Musical Improvisation* (Leiden University Press, 2017), 37.

anlaşılabilir.[393]

Bu tanımını göz önüne aldığımızda, doğaçlamanın maddi, teknik, türsel, kültürel ve toplumsal belirli kısıtlama ve kuralları olduğunu görüyoruz. Gerard Béhague'ya göre: "Doğaçlamada müzisyenler, belirli bir kültüre uygun üslup normları ve kuralları içindeki öğeleri seçme konusunda göreceli bir özgürlüğe sahiptirler."[394] Önceden var olan formlar, malzemeler, bilgiler, doğaçlamacı tarafından yeni şekillere dönüştürülür ve doğaçlamacının kültürel, toplumsal, öznel içsel ek unsurlarının yardımıyla oluşur. Açık ya da kapalı, bilinçli ya da bilinçsiz kurallar, kabuller, talimatlar, yetenekler, alışkanlıklar, stiller, örüntüler, zaten bu bağlamsal kısıtlamalar nedeniyle değil, aynı zamanda bunlara karşı ve bunlara rağmen gerçekleşen doğaçlama performans sürecini yönlendirir.[395] Kendi kendine inşa edilen özgürce, kendiliğinden olan doğaçlama, kendisini "yöneten" ve aynı zamanda "icra ederken, icat eden" ve tam tersi "besleyen" bu mevcut ve hazır ve harici bağlam çerçevesinde kendisini gösterir.[396]

2.1.3. Arkaik Toplumlarda Doğaçlama Müzik

Doğaçlama kelimesinin kapsadığı alan ilk insanın ilk anından itibaren onun kararlarına eşlik edecek denli geniştir. Bu alan yaşantımız içinde sürekli bizimle birlikte, eylem, güdü ve duygularımızın gölgesindedir. Aniden muhatap kaldığınız bir soruya cevap verirken, o gün ne yiyeceğinize karar vermek için buzdolabını açtığınızda, ilk kez gittiğiniz bir adresi bulmaya çalışırken kaybolduğunuzu anladığınız o anda ve daha birçok örnekle gündelik yaşantımızın içindedir. Bu çalışmanın konusu dar anlamda müzikal doğaçlama olmasının yanında, insanoğlunun hem heran ses ve müzikle iç içe, hem de eylemsel olarak doğaçlama ile baş başa olduğu göz önüne alındığında, müzikal doğaçlamanın tarihin ilk zamanlarından itibaren bizimle birlikte olduğunu söylemek yanlış olmaz. Müzik, Howard Goodall'ın deyişiyle "sessizliğin bozkırlarında" her ne kadar "nadide ve cılız bir fısıltıdan" ibaret olsa bile, o zamanlarda da vardı ve doğanın

[393] a.y.
[394] Gerard Béhague, "Improvisation in Latin American Musics", *Music Educator's Journal* 66, S.5 (1980): 118.
[395] Alessendro Bertinetto, "İmprovisation and Artistic Creativity", *Proceeding of the European Society for Aesthetics* 3, (2011): 6.
[396] a.g.m., 7.

akışına tabi olarak, mimetik bir gözlemle, doğaçlama ile (yani irticali olarak) yollarını bulmaya çalışan insanların hayatla olan mistik bağıydı.

İnsan ve müzik arasındaki bağ mistikti çünkü insan, doğanın içinde hayatta kalabilmek için ona üstünlük sağlamasını öğrenmek zorunda olduğunu biliyor ve bunu doğayı değiştirerek yapacağını düşünüyordu. Değiştirme işi için, doğa üzerinde büyü gücünü kullanmayı tasarlıyor, sesi ve müziği büyünün bir aracı olarak görüyordu. Ancak Gordon Childe'nin iddia ettiği gibi, insan "doğuştan bir içgüdüyle bilmez araç yapıp kullanmasını. Bunu deneyip yanılmayla öğrenmek zorundadır."[397] Gordon'un insanın deneye yanıla öğreneceğini söylediği araçlar, onu insan yapan etmenler olarak, doğadakinin benzerini yapmakla başlayan ve benzerlerini yapmaya devam ettikçe gelişecek bir sürecin temel parçaları olacaktır. Fischer'in deyimiyle, bir şeyin benzerini yapmak insana o şey üzerinde güç kazandırır.[398] İnsanlar, bir sesli varolanlar kümesi olan evren içinde işittikleri birtakım seslerin benzerini oluşturarak, doğanın içinde tanımadığı, bilmediği var olanlara yakınlaşıyorlar, hatta amaçları olduğu gibi, doğa üzerinde güç kazanıyorlardı. Sadece sesleri değil, hareketleri de benzetmeye çalışan insan, somut araçlar yanında soyut anlatım araçları da geliştiriyordu. Ritmik hareketlerle doğaya benzer bir örüntü geliştiren insan, doğayı bu yolla evcilleştirmeye çalışıyordu. Ritim kavramını açıklarken söz ettiğimiz gibi, insan ritim duygusunu beyninde hazır buldu ve iki ayağının üzerine kalkması bile ritim duygusunun etkisiyle oldu. İnsan bedeni sadece hareket açısından ve iki ayak üzerinde dik durabilmesi için değil, şarkı söyleyebilme araçlarını da bedeninde hazır buldu. Bilim insanlarının yaptıkları araştırmalar neticesinde anlıyoruz ki, yaklaşık bir milyon yıl önce, Neandertallerin ve Modern İnsanın ortak atası, bizim gibi "şarkı söylemek" için vokal anatomiye sahipti ancak bu bağlamda neler yaptıklarını bilmek şimdilik imkânsız.[399] Fakat sadece bu bilgi bile, müziğin insanların ilk ortaya çıktığı zamandan beri bizimle birlikte olduğunu düşünmemiz için yeterli.

---

[397]Gordon Childe, *The Story of Tools,* akt: Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, (İstanbul: Sözcükler Yay., 2012), 32.

[398] Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, 45.

[399] Jeremy Montagu "How Music and Instruments Began: A Brief Overview of the Origin and Entire Development of Music, from Its Earliest Stages.", *Frontiers in Sociology* 2, S.8, (2017): 2. https://doi.org/10.3389/fsoc.2017.00008.

Müzik önceleri insan hayatında büyü amacıyla vardı. Büyünün amacı, 'değiştirmek ve artık doğanın bilinmeyen bir şey olmaktan çıkmasını' sağlamaktı. Bir diğer deyişle insanlar, doğada hayatta kalabilmek ve ondan korunmak amacıyla müziğin büyüselliğinden yararlanma fikriyle doluydular. Arkaik toplum dönemlerinden itibaren doğum, güç kazanma, savaşa eşlik etme, hasta şifalandırma (efsun), başarıyı ve kazancı sağlama, ölüm gibi amaçlarla insan kendini adeta müziğin ahengiyle kuşatarak korumaya almıştı. Gök gürültüsünde doğaüstü güçlerin simgesini, fırtınanın uğultusunda kötü ruhların sesini, denizin sakin görüntüsünde ya da patlamasında tanrıların iyiliğini ya da öfkesini bulur,[400] ve duygularını, içgüdülerini ve kutsal güçlere inancını anlatmak için "hemen o anda, kendiliğinden" düzenlenen seslerden yararlanırdı. Seslerin benzerlerini oluşturma ve ritmik hareketlerle seslere eşlik etme amacı ilk zamanlarda tamamen insanın doğa karşısındaki pratik ihtiyaçlarından kaynaklansa da zaman içinde bu eylem *dine, bilime ve sanata* dönüştü. Bu yüzden büyüsel kullanım amacından sonra, müziğin ilk olarak din içinde kullanılması şaşırtıcı olmasa gerek. Doğrusu büyü amacının içinde de net tanımlanamayan bir dini amaç hissedilmekle birlikte, din kurumunun ortaya çıkışıyla müzik ve din ilişkisi resmiyet kazanmıştır denilebilir.

Müzikal doğaçlama her ne kadar, bir sanat kavramı olarak karşımızda dursa da aslında an içinde ortaya konulan, akışa ve oluşa tabi, sürecin kendisinin ürün olarak ortada olduğu, notaya bağlı kalmaksızın, performans esnasında duygusal ve bilişsel birçok etkenin işe karışmasıyla yapılan müzik olarak doğaçlama, sanatın Sanat olarak ele alınmaya başlandığı zamanlardan çok önce insan hayatındaydı. Öyle ki, kelimenin esas anlamıyla notalama ve besteleme bir eylem olarak ele alınana kadar 'doğaçlama', müzik yapma eyleminin bilinen bir numaralı yöntemi olmuştur. Bu bakımdan, hangi amaçla olursa olsun, insanlık müzik yapmaya başladığı andan itibaren yaptıkları şey müzikal doğaçlamadır.

Hem müzikal doğaçlamanın özü itibariyle hem de dönemin şartları gereği ses belgeleri bulunmadığından, eski çağlarda müziğin pratikte nasıl tınladığını, seslendirmenin nasıl olduğunu bilebilmemiz olanaklı değildir. Bu yüzden, eski çağların müziğini gerçeğe yakın bir tarzda tanımak için iki yol vardır: Kulak geleneği ve müzik

[400] Selanik, *Müzik Sanatı*, 20.

yazılarının, müzik belgelerinin analizleri.[401] Bu bakımdan anılan dönemlere ait bilgilerimiz tek tek müzik eserlerine değil, *müzik kültürüne* dairdir. Bununla birlikte, elimizde mevcut olsalar bile tek tek müzik eserlerinin analizlerini yapmak, daha çok teknik bir uğraş olacağından, müzik felsefesine katkı yapmak amacıyla çalışılan bu tez için, müzik kültürüne dair bilgilerimiz üzerinden fikir yürütmek uygun görünmektedir. Finkelstein'ın ifade ettiği gibi:

> […] Müzik yapıtlarının anlamlarını kavramak için, insanların nasıl yaşamış olduklarını, emeğini sarf edenlerle üretim araçlarına sahip olanlar arasında ne gibi ayrımlar bulunduğunu, müziğin hangi toplumsal sınıfa hizmet ettiğini, dünya görüşünün, insan, toplum ve doğaya ilişkin görüşlerinin ne olduğunu soruşturmamız gerekir. […] [402]

Ve müzikal doğaçlama söz konusu olduğunda, arkaik dönemlerle birlikte belirli kültürel farklılıklar toplulukları temsil etmeye başlayana ve bu durum tınılara yansıyana kadar birçok ulus, şarkılarını kulaktan kulağa, babadan oğula, ustadan çırağa aktararak saklamıştır. Örneğin, "Merkezi Afrika Cumhuriyeti müziği, genelde sözlü aktarım geleneğine bağlı olarak, kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa iletilen büyü amaçlı bir müzik kültürünü temsil eder."[403]

2.1.4. Köleci Toplumlarda Doğaçlama Müzik

İlksel kabileler halinde yaşama kültürü oluşturan toplulukların ardından, insanlık köleci toplumları oluşturdu. Tapınak ya da saray olarak addedilen yapıların etrafına kümelenen evler ve iş yerleri ile, bu topluluklar bir bakıma ilk siteleri meydana getirdiler. Köleci toplumlar, "M.Ö. 3000'lerden başlayan eski Mısır, Mezopotamya, Hint toplumlarını, eski Yunan kent devletlerini (polis), İskender İmparatorluğunu ve son olarak da Roma İmparatorluğunu kapsar."[404] Bu toplumlar uzman zanaatkarların ortaya çıkmasına olanak sağladı. Çoğunun köle olduğu bu zanaatkarlar arasında müzisyenler çoğunluktaydı. Matematik bilgisi arttıkça, müzik aletlerinin gelişimleri de aynı oranda arttı ve gelişen müzik aletini hem yapan hem çalan uzman zanaatkarlar,

---

401 Selanik, *Müzik Sanatı*, 23.
402 Finkelstein, *Müzik Neyi*, 16.
403 Say, *Müzik Tarihi*, 26.
404 Finkelstein, *Müzik Neyi*, 23.

çoğu köle olarak bir efendiye sahip olduklarından, sadece efendilerine müzik icra ediyorlardı. Bir başka ifadeyle, köle sahibi olanlara kral, imparator, firavun gibi isimler veriliyor ya da ancak bir soylunun köle sahibi olabileceğine ve bu durumun da insan üstü yarı tanrı bir özellik olduğuna inanılıyordu. Müzisyen köleler soylu sahipleri ya da kralları adına düzenlenen ayinlerde kısıtlı bir dinleyici kitlesi önünde müzik yapıyorlardı. Müziğin bu dönemde hala büyü amacıyla kullanıldığı düşünülmekle birlikte, ilkel topluluklarda bilinmeyene duyulan korkunun bir tezahürü olarak ve doğayı kontrol altına almaya çalışmak için büyü yapılmasından ziyade, müzik, yapılan büyüsel törenler ve ayinler, tanrısal görülen ve soyluluk atfedilen köle sahiplerinin güçlerinin ve ünvanlarının daha ulaşılmaz kılınması için kullanılıyordu.

Böyle bir ortam, çalgıcı ve şarkıcıları birlikte çalıp söylemeye teşvik ediyor ve çok sesli bir müzik oluşuyordu. Sidney Finkelstein'ın dönemin müziğine dair aktardığına göre;

> […] Müzisyenlerin tümü birden aynı geleneksel ezgiyle başlıyorlardı. Buna karşılık her biri kendi sesinin ya da çalgısının özelliklerine bağlı olarak ezgi üzerinden farklı doğaçlamalar geliştiriyorlardı. Bunun sonucu da hala doğaçlamalı olan ve orta çağın o son derece düzenlenmiş müziğinden çok farklı olarak, karmaşıklaşmış ve iç içe örülmüş bir müzik ortaya çıkıyordu […] [405]

İlksel kabile müziklerinin kulaktan kulağa aktarılarak sonraki nesillere ve kurulan diğer topluluklara miras kalmasının sağlandığı geleneksel ezgiler müzikal doğaçlamaya kaynaklık ediyordu. Antik dönemlerde de anlaşılan o ki, müzik yapmanın bilinen en sağlıklı yolu doğaçlama yapmaktı. İlksel kabilelerden tek farkları ise, onların doğanın seslerini imgeleştirerek ortaya koydukları müzikal doğaçlama yöntemleri, burada onlardan arta kalan ezgilerin üzerine işlenmesine dönüşmüştü.

2.1.5. Antik Dönem Nota Yazımına Dair Arayışlar

Nota kavramı, müzisyenlerin kullandığı müzik işaret formülleri ve konuşulan heceler, kelimeler ve deyimlerle müziği öğretme ve ezberletme ve kayıt altına alma sistemi

[405] a.g.e., 24.

olarak açıklanabilir.[406] Müzikal mirasın kalıcılığını arttırmak, bu konuda bir gelenek oluşturmak amacıyla temelde kullanılan araç, günlük hayatı sürdüren iletişimin temeli olan dil üzerinden kurgulanmıştır. Bu açıdan, müziğin yazıya dökülme çabasının okur yazar toplumlarda gelişen bir olgu olduğu söylenebilir.[407] Çünkü müzik bir anlamda toplumsal müzikal duygu ve düşüncelerin somutlaştırılması olarak görülmüş ve konuşulan dilin melodik ikizi olarak düşünülmüştür. Bu bakımdan nota sistemleri ancak dil için bir yazının oluşmasından sonra ortaya çıkmış ve yazının özelliklerini ve unsurlarını kullanmışlardır.

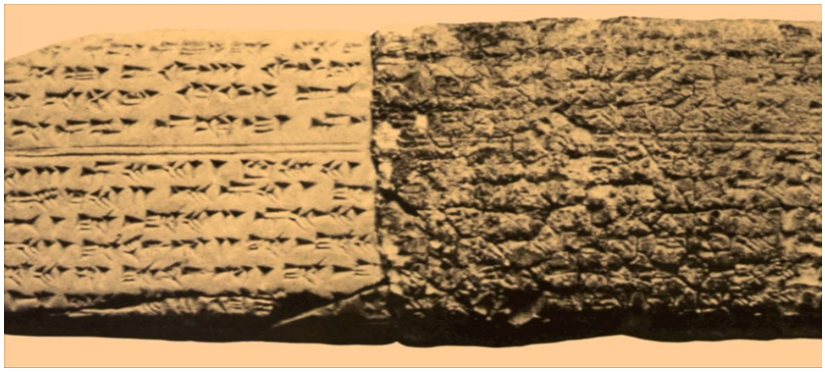
Nota yazısı kullanımının temelde iki ana nedeni olduğu söylenebilir. Bunlardan birincisi, müzisyenin hafızasına yardımcı olmasıdır. Aksi halde elde edebileceğinden ve gerçekleştirebileceğinden çok daha büyük bir repertuara sahip olmasına yardım eder. Müzisyenin temelde bildiği ancak tam olarak hatırladığından emin olamadığı durumlarda, hatırlamasına yardım eder. Ona, doğaçlama için bir çerçeve sağlayabilir[408].

İkinci ana neden ise, müzik icrasında iletişim ihtiyacını düzenlemesidir. Nota yazısı müziği uzun süre ilk yazıldığı haliyle muhafaza eder ve icracıya besteciyle iletişim halinde olmanın en keskin yolunu sunar. Bu şu demektir ki, bestecinin o müzik eserinde neyi ifade etmek ve neyi ortaya koymak istediğini anlamanın belirleyici unsuru nota yazısıdır. Özellikle birden çok icracının seslendirmesi gereken bir müzikal eserde, tüm icracıların bestenin doğru akışı için iletişim halinde olmaları gerekmektedir. Bu noktada işitsel yollarla elde edilemeyecek kadar karmaşık bir etkileşimi mümkün kılan nota yazısıdır. Orkestra şefini performans sırasında belirli tepkiler elde etmesi için bir dizi mekansal sembolle donatır, müziği inceleme ve analiz için bir metin olarak sunar. Öğrenciye hiçbir icranın mümkün olmadığı durumlarda onu zihninde canlandırmanın yollarını sunar ve teorisyene müzikal ya da akustik yasaları gösterebileceği bir kaynak olarak hizmet eder.[409] Nota yazısına olan bu ikinci ihtiyaç, özellikle Batı Müziğinde, çokseslilığin ve orkestra gibi birden fazla icracının

[406] Stanley Sadie, ed., "Notation", *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 13, 2.bs.(London: MacMillan Publishers Limited, 1980), 334.
[407] a.y.
[408] a.y.
[409] a.y.

yer aldığı toplulukların seslendirdiği müzikal eserlerin gelişmesi ile ortaya çıkmıştır ve bu sürecin yaklaşık 19. yy'ın sonlarını bulduğu söylenebilir. [410]

Nota yazısının tarihsel gelişimine bakıldığında, dört gelişim aşaması belirlenmiştir. Bunlar kısaca, Cheironomik işaretler, Neumalar, Solmileme ve Metrik nota yazılarıdır.[411] Bunlardan ilk iki tanesi Antik dönemde yazı dilini kullanan hemen hemen her kültürde görülmektedir. Antik dönemde toplumların, dillerini yazıya aktarma yolunu bulmalarıyla beraber, müzikleri için de belirli yazılar geliştirdiklerini görüyoruz. Söz gelimi Sümerlerin yazıyı bulduktan hemen sonra müzik yazısı için de çalışmalara başladıkları kaynaklarda yer almaktadır.[412] (Bkz Şekil 5) Ortadoğu coğrafyasında Sümerlerin yanısıra Babiller, Mısırlılar hatta İbraniler gibi Sami kavimlerde, müzik yazılarına dair çalışmalar olduğu gözlenmekle birlikte, İslamiyet öncesi Türklerde olduğu gibi, Antik Çin gibi uzak doğu kültürlerinde de M.Ö. 2000'lı yıllarda nota yazıları örneklerinin ortaya çıktığı düşünülmektedir. [413] Batı'da ise, Mısırlılardan Yunanlara aktarılan nota yazısının, önce Girit ve İyonya'da sonra Yunanistan'da kullanıldığı tahmin edilmektedir.[414]



Şekil 5: 3400 yıllık olduğu düşünülen Sümer müzik yazısı tableti[415]

[410] New Grove Dictionary, "Notation", 334.
[411] History ve Music Notation, "Notation", son erişim Temmuz, 2022, https://www.musicacodex.com/history-of-music-notation/.
[412] Ahmet Şahin Ak, *Türk Musikîsi Tarihi (*Ankara: Akçağ Yay., 2002), 22.
[413] History ve Music Notation, "Notation", 335.
[414] Ak, *Türk Musikisi*, 22.
[415] Open Culture, "The Oldest Song In the World", son erişim Temmuz, 2022, https://www.openculture.com/2014/07/the-oldest-song-in-the-world.html.
Sümerlerin olduğu düşünülen ve günümüz Suriye topraklarında bulunan bu tablet, ritmik tahminler ve notaların günümüz nota sistemine dönüştürülmesi ile bir dinleti haline getirilmiştir.Dönemin çalgılarının kullanılamadığı ve ritim anlayışlarının tahminden öte geçemediği bu uyarlamanın hakkında

Sözü edilen toplulukların müzik yazılarının en erken örnekleri Cheironomik yazılar denilen, müzikal yönü tayin eden el hareketlerinden oluşmaktaydı. Bu hareketler arasında, kimi zaman "koro yönetmeninin el ve ayak hareketlerini gösteren resimler" kimi zaman da "çalgıyı çalan parmakların konumunu gösteren yönergeler"[416] yer alıyordu. (Bkz: Şekil 6)

Şekil 6: Antik Mısır müziğinde cheironomik geleneği betimleyen mezar resmi[417]

İlk örneklerinin Antik Mısır'a dayandığı cheironomik işaretler, zaman içinde toplumların kendi alfabelerinden türetilmiş, alfabe notaları ya da bir diğer deyişle *neuma*lar olarak adlandırılan nota yazılarına dönüşmüşlerdir. Bu konuda Müzik bilimci Schlötterer, cheironomik sembollerden neumalara dönüşü; antik dönemlerde koroların yönetilmesinde bugünkü gibi sadece anlatım ve tempo değil, ezginin iniş çıkışlarının da gösterilmesi gerektiğinden, şefin eliyle yaptığı iniş çıkışları gösteren

ileri okuma önerisi:
https://web.archive.org/web/20170714082239/http://www.bellaromamusic.com/kilmersmith/kilmerint.html

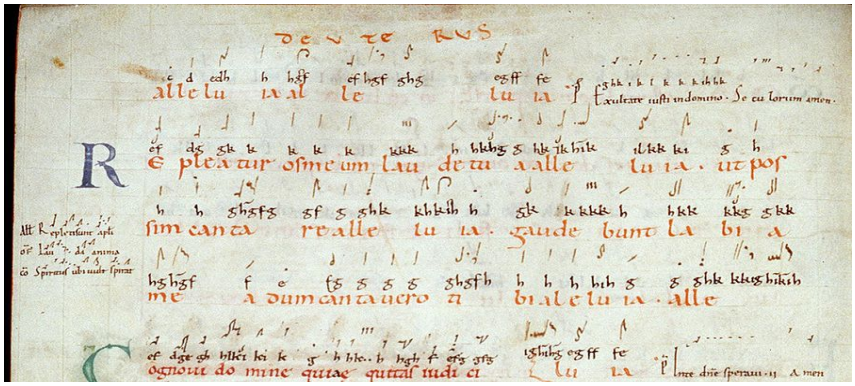
𝄞 **Dinleme Önerisi: The Oldest Song in the World**
https://youtu.be/Brvy4BbK2ZQ [Son Erişim: Temmuz 2022] Öte yandan bu notaların günümüz yorumlanmasına dair bir çok çelişkili yaklaşım olduğundan, Aydın'da bulunan dünyanın en eski ikinci notalarının yorumunu içeren bu parça da değerlendirmeye değer, daha net veriler ortaya koymaktadır.

𝄞 **Dinleme Önerisi: Epitaph of Seikilos**
https://www.youtube.com/watch?v=X3ys7QyEVT4 [Son Erişim: Temmuz 2022]

[416] Finkelstein, *Müzik Neyi*, 24.

[417] Musica Codex, "Notation", son erişim Temmuz 2022, https://www.musicacodex.com/history-of-music-notation/.

hareketlerin, koro şarkıcıları tarafından sözlerin üzerine resmedilmesi ile gerçekleşmiş olabileceğini şeklinde açıklıyor.[418] (Bkz. Şekil 7)



Şekil 7: İlahi sözlerin üzerinde not edilen, Neuma örneği[419]

Öte yandan, Türklerde de nota yazım çalışmalarının çok eski zamanlara dayandığı bilinmektedir. Şamani, İslami ve Laik dönem olmak üzere üç farklı dönemde incelenen Türk müzik tarihi içinde, Antik dönemlere denk gelen Şamani müzik yapma geleneği, diğer Antik kültürlerde olduğu gibi doğaçlama ve görenek esasına dayanıyor, kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa aktarılarak ve *motif* olarak adlandırılan ezgilerin sürekli yinelenmesiyle meydana geliyordu. Hunlar ve Göktürkler döneminde göreneğe dayalı ve doğaçlama yoluyla yapılan müziğin, Uygur Türkleri Döneminde hem doğaçlama yoluyla hem sınırlı da olsa "yazıya dayalı müzik yapma" olarak gelişim sergilediği görülüyor. Anılan dönemde, "yalnızca ustanın ağzından-elinden işitip görerek değil, aynı zamanda yazıp okuyarak da müzik yapma yöntemi öğrenilip uygulanıyordu."[420] Müzik yazısı olarak benimsenen şekiller, diğer antik kültürlerden farklı olmayan kullanım amacına sahip neumalardı. Kendi alfabelerinden esinlenerek geliştirdikleri şekiller ile, yeni bir bestenin aktarılmasında bestenin hem anlaşılmasını hem de orjinaline sadık kalınmasını sağlıyordu.[421] Ayalgu adı verilen bu müzik yazım sisteminin, Uygur müziğinin etkilediği Çin, Hint, İran, Arap gibi çeşitli topluluklara

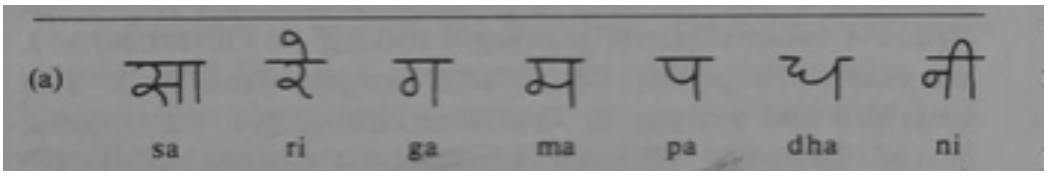
[418] akt. Kamer Güngör. "Nota Yazısının Tarihsel Gelişimi". *Sahne ve Müzik* 1, S.1 (2015): 85.
[419] Chasing the Chords, "Notation", son erişim Temmuz 2022, https://brianjump.net/2015/08/29/the-origin-of-notation/.
[420] Nuriye Hidayet Ekrem, "Dunhuang Müzik Notaları" *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi* 9, S. 1 (Mart 2012): 102.
[421] Uçan, *Geçmişten Günümüze*, 33.

ulaştığı ve bu toplulukların müzik yazım çalışmalarını etkiledikleri düşünülmektedir.[422] Örneğin: Nuriye Hidayet Ekrem, Dunhuang Müzik Notaları adlı makalesinde, Türk müziğinin ve nota yazımının Çin müzik kültüründeki etkisi hakkında şunları dile getirmektedir:

> Mogao Mağaraları'nda (17. Mağara) bulunan Dunhuang Müzik Notaları, Türk müziği tarihine ışık tutacak önemli belgeleri ihtiva etmektedir. Çünkü, bu notalar, Göktürk ve Uygur dönemi Orta Asya kökenli müzik notaları olup, Göktürk Prensesi Asena ile birlikte Çin sarayına gelen Sujibo 蘇抵婆 (Kuçalı), Sao Mioda 曹妙達 (Kuçalı) ve Pei Shenfu 裴神符 (Kaşgarlı) gibi müzik teorisyenlerinin, bestecilerinin ve çalgıcılarının Çin sarayında bestelediği ve öğrettiği notalardır. Ayrıca, Çin kaynaklarında adı geçen, ancak notaları kaybolan eserlerin notaları olması açısından da son derece önemli belgelerdir.[423]

Dunguang müzik notalarında Kuçi nota sistemi kullandıldığı ve İslamiyet'in kabulüyle birlikte Kındi'nin geliştirdiği Ebced nota sistemine de kaynaklık ve temel oluşturduğu düşünülmektedir[424]. Ekrem'in aktardığına göre, 1900'lü yıllara kadar varlığı bilinmeyen Dunhuang müzik notalarının, Göktürk ve Uygur dönemi Orta Asya müziğine ait 20 nota karakteri barındırmaktadır[425].

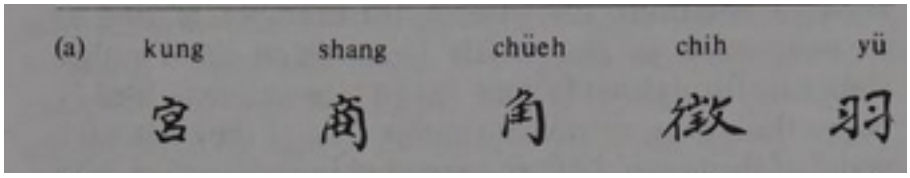
Antik dönemde hemen hemen tüm uygarlıklarda ezgilerin unutulmaması ve aktarım sırasında orjinaline sadık kalınma başarısının arttılması amacıyla, her toplumun kendi alfabesinden esinle üretilmiş müzik anlatım işaretleri mevcuttu. Söz gelimi Hint notaları, Sanskriçeden uyarlanarak şu şekilde gösterilirler:



Şekil 8: Hint Nota isim ve şekilleri[426]

Bir diğer örnekte ise, Çin alfabesinden uyarlanan çin notaları şekil ve isimleri şöyledir:

[422] Vural, *İslamiyetten Önce*, 228.
[423] Ekrem, "Dunhuang", 102.
[424] a.g.m., 103.
[425] a.g.m., 104
[426] History ve Music Notation, "Notation", 337.



Şekil 9: Çin Nota isim ve şekilleri[427]

Buradan hareketle, müzik yazımı ve nota çalışmalarının, alfabesi olan her topluluğun akıl ettiği ve sahip olduğu kültürel bir öge olduğu söylenebilir. Toparlayacak olursak: Tarih öncesi çağlardan nota yazımının müzik için vazgeçilmez olduğu dönemlere kadar, insanlığın müziğini yaratmak ve aktarmak için doğaçlama etkinliğini doğal ve tek yol olarak kullandığını ve sonrasında, doğaçlama müzik yapma geleneğinin her kültürde varlığını sürdürdüğünü ifade edebiliriz. Bu olgu günümüz müziğine kadar geçerliliğini korumaktadır. Ancak her kültürün hem doğaçlama etkinliğine yaklaşımı hem de ona verdikleri değer ve yer farklılık göstermektedir. Doğaçlamanın, bazı kültürlerde merkezde yer aldığını, bazı kültürlerde neredeyse katı kurallara sıkıştırılmış ve oldukça sınırlandırılmış ve hatta kenarda bırakıldığını görüyoruz. Söz gelimi, Asya ve Afrika toplulukları müzikal doğaçlamaya bir mirasa sahip çıkar gibi sahip çıkmış, günümüze kadar hassasiyetle taşımış ve çoğunlukla müzik kültürlerinde bu geleneğe geniş yer ayırmışlardır. Yine, İlk çağ müziğinin karakteristik özelliği olan geleneksel doğaçlamayı günümüzde hala sürdüren bir müzik anlayışına sahip olan Hintliler, müziklerini *raga ve tala* denilen yüzlerce makam ve usulden oluşan, tamamen doğaçlama tekniğiyle yaratırlar.[428] Bir başka örnek olarak İbrani müziğin kantoryal şarkıları verilebilir. Asya halkları arasında tümüyle destanlardan oluşan zengin bir şiirsel-müziksel doğaçlama geleneği hala varlığını sürdürür. Yine Arap kültüründen, İslam medeniyetinden etkilenmiş olan İspanyol halklarının doğaçlama kültüre dayalı Flamenkoları, doğaçlama üzerinden ilkçağ müziğinin karakterini yansıtacak tarzda devam etmektedir. Doğaçlama temeline dayanan Blues ve Caz müziğin Afro-Amerikalı müzisyenlerin omuzlarında yükseldiğini söyleyebiliriz. Topraklarının büyük çoğunluğu Asya'da olan Türk toplulukları da geleneksel doğaçlamaya yer vermekte, hatta Kırgız Türklerinde geleneksel doğaçlama, bir yaşam tarzı olarak anılmaktadır. Türk ve Arap müziklerinin ortak özelliği olan Taksim, Halk

[427] History ve Music Notation, "Notation", 338.
[428] Bu konuda daha geniş bilgi için Bkz: Tezimizin 2. Bölümünün 15. maddesi.

müziğinde yol gösterme, açılış ve halk müziğinin kökenini oluşturan Aşık Atışması, Deyiş, Koşma gibi türleri geleneksel doğaçlamanın örneği olarak Türk toplumlarında yer almakta ve geleneğe bağlılık devam etmektedir. Anılan müzik türlerinin yanında Batı kültürü ve özellikle Avrupa kıtasını temsil eden Batı Klasik Müziğinde geleneksel doğaçlama kilise ilahilerinde bırakılmış ve müzikal doğaçlama etkinliği *süsleme* adını alan bir yöntem biçiminde net sınırlar içine alınarak hapsedilmiştir. Ornimentation kelimesinin Latince *ornare* kökünden gelen ve dilimizde süsleme kelimesi ile karşıladığımız bu yöntem, düzenleme, tamamlama, tahkim etme anlamlarını da içermektedir. Ornimentation, müzikten mimariye, hemen her sanat dalında imlediği uygulamalarla kendini göstermektedir. Bu uygulamanın, müzikal anlayış içinde kendisine, dönemin varlık ve zaman kavrayışına uygun olarak hem düzenlemek maksadıyla hem de ihtişam katmak açısından bezemek maksadıyla yer bulduğunu söyleyebiliriz.

Tüm bunlar göz önüne alındığında, sorulması gereken soru, doğaçlamanın geleneksel çizgisinden ayrılmadan, müzik sistemlerinin içinde geniş varlığını sürdürerek devam etmesine önem veren Doğu medeniyetlerinin müzik kültürü ile, doğaçlamanın hem kabuk değiştirerek bir süsleme şeklini aldığı, hem de sınırlandırıldığı Batı medeniyetlerinin müzik kültürü arasındaki kırılmaya neyin sebep olduğudur. Müziklerinde geleneksel doğaçlamaya geniş yer veren kültürlerin, notasyon sistemlerinin olmadığına dair yaygın kanı, tüm alfabeye sahip medeniyetlerin kendilerine özgü ve benzer işlevlere sahip notalama sistemleri olduğu günümüzde geçerliliğini yitirmiş görünüyor. Bu konuda Curt Sachs'ın sözleri dikkate değerdir:

> […] Notasyonsuz müzik sadece yazısız toplumlara özgü değil. Pek çok eski notasyon sadece rahiplerce, rahipler ve kantorlar için oluşturulmuştu. Hatta bunların bir kısmı gizliydi. Dinsel müzikte, kutsal geleneklerin şimdiki ve gelecekte nesillerce çiğnenmemesi için, notasyonun belli bir yeri vardı. Fakat dünyevi müzik özgür buluşa ve hafızaya dayanıyordu. Hem Batı uygarlığında hem de Doğu uygarlıklarında böyleydi bu… […][429]

O halde, yukardaki soruya, tezimizin ilk bölümünde sözünü ettiğimiz kültürel *diyalektik yansımanın* bir benzerini müzikal doğaçlama tarihi içinde de görmenin mümkün olduğu cevabı verilebilir. Müzik, hemen hemen tüm kültürlerde güç simgesi

[429]Curt Sachs, *Müziğin Kaynakları*, akt. Bailey, *Doğaçlama*, 26.

olarak görülüyor, yüce ve kutsal olduğu düşünüldüğünden, müzik yapma işi toplulukların din adamlarına, bilge kişilerine veriliyordu. Kısacası sese, söze hâkimiyet olarak görülen müzik hem dinin hem de devletin hizmetinde kullanılıyordu. Toplumların alfabelerinden üretilen notasyon sistemleri, dini ve devleti temsil eden müzikler için önem taşımakla birlikte, bürokrasinin elinde, tek sesliliğin bir temsili olarak bulunuyordu. Amacı önceleri büyüsel işlevle koruma ve sağaltım olan müzik, sonraları devlet ve din adamlarının yüceliğini halka hatırlatma görevini üstleniyordu. Avrupada nota sistemi üzerine çalışmaların ivme kazanmasının bile başlıca sebebi olarak ilahilerin korolara zamandan tasarruf sağlayacak bir hız ve yetkinlikle öğretme amacı olduğu görülüyor. Zaman içinde müziğin işlevi değişse, bir zanaat olmaktan çıkıp bir sanat formuna verilen ad olsa bile, gücü temsil etme özelliği değişmiyor. Toplumsal dinamikler değiştikçe, gücü elinde bulunduran kitleler değişiyor, bu durum müzik hakkında söz sahibi olan kitlelerin değişmesine neden oluyor. Ve müzikteki gelişim ve değişimin yönü de toplumsa dinamiklerce belirlenir görünüyor. Bu çıkarımlardan: Doğu kültürlerindeki doğaçlama geleneği ile Batı kültürlerindeki doğaçlama geleneğine yaklaşımın değişmesindeki kilit noktanın, toplumsal dinamiklerdeki değişimin türü ve miktarı olduğu sonucuna varıyoruz.

Özellikle Batı toplumunda Kilise, Derebeyleri, Aristokratlar ve zaman içinde ortaya çıkan Burjuva sınıfları, toplumsal gücü eline geçirdikçe, sanatı kendi beğenileri üzerinden belirlemeyi adet ediniyorlardı. Bu durum çok sesliliğin gelişmesine, çok sesliliğin baskısıyla notalama sistemlerinin gelişmesine ve geleneksel doğaçlamadan uzaklaşılmasının yanı sıra, kural ve beğenilere sıkı sıkıya bağlı kalınmasına neden oluyordu. Doğu toplumlarında ise Avrupa benzeri bir sınıf ayrımının olmaması ya da çok katı olması, çok sesliliğin oluşmasına engel olmuş, bu durum müziğin de bürokratik sınırlar içinde kalmasına ve geleneksel olarak doğaçlama yöntemiyle devam etmesine sebep olmuştur. Marxçı bir bakış açısıyla söylenirse, özel mülkiyet fikrinin gelişmediği, tüm mülkiyetin devlette olduğu Doğu toplumlarında, birey ve devlet arasındaki ilişki de bu olgu üzerinden ilerler. Kişi topluma bağlı olduğundan, toplumun sesi de tek sesli ve durağandır.[430] Öte yandan, doğu toplumlarının katı gelenekçiliği ve dini olarak geleneksel doğaçlamanın kabul görmesi, bu türden

[430] Karl Marx, *Kapital* 3, çev: Alaattin Bilgi (Ankara: Sol Yay., 1990), 694-695.

uzaklaşılmasına izin vermemiştir. Aslında iki türün de altında yatan şey sanat üzerindeki baskıdır. Doğuda normları zamanında kutsal kabul edilen ustalar belirlemiştir. Meşk adı verilen sözlü aktarım ve iletişim geleneğinin egemen olduğu bu müzik evreninde, usta sadece müziği ve repertuarı çırağına öğretmekle kalmaz, bazı sosyal ve kültürel kodları da aktarırdı.[431] Ustanın öğrencisinden sabır, hürmet, tevazu ve sadakat beklediği böyle bir eğitim ortamında, kısaca itaat esastı. Bu bakımdan geleneğin kurgusunda ortaya konan normların üzerine çıkılmasına, ne ustalar izin vermiş ne de çıraklar bu duruma cesaret etmişlerdir.[432] Bununla birlikte, sanatçıların Doğu kültürlerinde özerk ve üstün bir konumları olmamış, musiki üstadları bu mesleğin erbabı değil, uzmanı olarak görülmüşler, bir başka ifadeyle amatör müzisyenler olarak kabul edilmişlerdir. Dolayısıyla, müziğin eğitimi ve repertuar aktarımının Batı müzik kültürünün aksine profesyonel anlayışın dışında geliştiğini söylemek gerekir.[433]

Batıda ise kilise, gücü derebeyleri, aristokratlar lehine kaybettikçe, toplumsal dinamikler Reform ve Rönesans hareketliliğini getirmiş, Rönesans özellikle Batı sanat ve edebiyat anlayışını yeni bir yöne çevirmiştir.[434] Bu yön "eski yunan sanatına dönmek, dinsel konularda bile insanı merkez olarak almak, dünyayı, dünya gerçeklerini değerlendirmek"[435] olarak tanımlanabilir. Özellikle Ortaçağ'ın birleşmiş toplum algısının yıkılmasına sebep olan Rönesans, bireyi ve bireyciliği ön plana çıkartmıştır.[436] Bu durum da, önce sekülerliği, sekülerlik çok sesliliği, çok seslilik rekabeti, rekabet, eleştiri kültürünü ve müziğin ürün olarak ele alınmasını sağlamış, bu koşullar sanatçılara özerk bir konum sunmuştur. Ancak ürün olan müziğin, üretiminin devam edebilmesi ve sanatçıların emeklerini paraya tahvil edebilmeleri, ekonomik olarak bağımlı olmalarına neden olmuş, her dönem değişen iş verenlerin beğenilerine uymakla ilgili yükümlülükler getirmiştir. Beğenilere göre müzik yaratımı, sanatçıları öncesinde üzerinde çalışılmış ve belirli bir ürün ortaya konmasının beklendiği bir yaratım türüne yöneltmiştir.

---

[431] Cem Behar, *Aşk Olmadan Meşk Olmaz* (İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2019), 82.
[432] a.g.e., 89.
[433] Behar, *Aşk Olmadan Meşk* Olmaz, 74.
[434] Tanilli, *Uygarlık Tarihi*, 82.
[435] a.y.
[436] a.y.

Bu veriler ışığında, müzikal doğaçlama denildiğinde, Batı ve Doğu tarzı olmak üzere iki farklı üsluptan söz etmek gerekir. Çalışmanın bu bölümününde iki farklı türde doğaçlama etkinliğini incelemeye çalışacağız. Batı Tarzı Müzikal Doğaçlamayı anlamak için batı kültürünün klasik müzik sanatı olarak anılan Klasik Müzik Türündeki doğaçlama yöntemlerini inceleyeceğiz. Doğu Tarzı Müzikal Doğaçlamayı anlamak içinse, doğu kültürünü ve geleneksel doğaçlama olarak bilinen doğaçlama yaklaşımının merkezde olduğu Hint müziğini, İspanyol Flamenko müziğini, Jazz müziğini ve Türk- Arap müziklerinde ortak kullanılan Taksim, Vokal Doğaçlama örneği olarak Gazel, Türk Halk müziğinde varlığını sürdüren Aşık Atışmasını inceleyeceğiz.

2.2. BATI KÜLTÜRÜNDE MÜZİKAL DOĞAÇLAMANIN AŞAMALARI

Batılı müzisyen için işitsel öğrenmenin ve doğaçlamanın, notasyon Batı müzik geleneğinin vazgeçilmez bir parçası olana dek önemini koruduğu söylenebilir. Çünkü nota sisteminin, çağlar boyunca besteleri koruması için günümüz şeklini almasının serüveni son derece yavaş olmuştur. Tarihsel olarak bakıldığında, bir öğrencinin kulağı ve şarkı söylemek için sesi, çeşitli enstrümanlar için icra tekniklerini öğrenmeden çok önce eğitilmeye başlandı.[437] Bu yüzden işitsel öğrenmenin, ezberin ve sözlü aktarımın bir sonucu olan geleneksel doğaçlama, Antik Yunan'dan geç Orta çağa hatta erken Rönesansa kadar kullanışlı bir yol olarak görüldü.

Müzisyenlerin resmi olarak eğitim almaları Antik Yunan ve Roma geleneğinde başlamış ve günümüze kadar şekil değiştirerek devam etmiştir. Özellikle Antik Yunan ve Roma imparatorlukları dağıldıktan sonra Batı Avrupa'da müzik, ezberci bellek tarafından korumaya alınmış ve yeni müzik, performans esnasında ve doğaçlama olarak kendiliğinden yaratılmıştır.[438] İlk zamanlarda müzik eğitimi kiliselerde başlayan ve gözleme dayanan bir performans sanatı olarak kabul edilmiştir. Öğretim, öğrencinin müzisyen öğretmeni gözlemlemesi üzerine dayanıyordu ve bu yöntem, Doğu müzik öğretimi kültüründe meşk adını alan sistemin neredeyse aynısıydı. Müzik

[437] Patricia Shehan Campbell, *Lessons From The World: A Cross-Cultural Guide To Music Teaching and Learning* (New York: Schirmer Books, 1991), 22.
[438] R. Wegman ve C. Horsley, "İmprovisation", *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 12*,* ed.S. Sadie, 2.bs. (Londra: MacMillan Publishers, 2002), 99.

öğrenciye öğretmeni tarafından sözlü olarak aktarıldıktan sonra, öğrencinin melodileri sonraki performanslarda ya bozulmamış olarak icra etmesinin ya da yaratıcı doğaçlamaya temel olarak hatırlamasının beklendiği bir eğitim anlayışıydı. Bu anlayış zaman içinde, konservatuar denilen mekanlarda ve müziğin öncelikli olarak teorik sanat şeklinde düşünüldüğü bir sisteme evrilmiştir. Bu evrilmeyle birlikte, müzik okur yazarlığı, bir müzisyenin eğitiminin önemli bir parçası haline geldi ve doğaçlama ve sözlü aktarım geleneği gittikçe daha kontrollü bir müzikal unsur olarak, dar kalıplar içinde, hatları belirli bir müzik pratiği halini aldı. Çünkü çağın ruhu, düzeni dayatmaya başlamıştı ve müzikal düzen bu işin bir parçasıydı. Bu yüzden Batı Klasik Müziğinde doğaçlama, notasyonun gelişimine kadar öncelikli müzik yapmanın bilinen tek yolu olarak tercih edilmiş olsa da nota yazımının yükselmesiyle kendisine sınırlı bir kullanım alanı bulmuştur.

Batı Klasik Müziğinde doğaçlama kullanımını iki tarihsel dönemde incelemek gerekmektedir. Bu dönemlendirmeyi 1600'e kadar olan dönem ve sonrası biçiminde yapabiliriz.[439]

2.2.1. Batı Klasik Müziğinde 1600'e kadar Doğaçlama Kullanımı

Hristiyanlık ve kilise, Antik Yunan ve Roma'dan miras aldıkları müzik kültürünü işlemeye ve dinin kullanımına sunmaya çalıştılar. Gündelik yaşamın olağan akışı içinde, kendine insani bir öge olarak yer bulan ve bundan ötürü akışa tabi bir tür olarak işlenen müzik, Platoncu Apolloncu bir hayat kavrayışının yansısı olarak, halkın din eğitiminin parçası olmakla görevlendirildi. Notasyon her zaman önemli bir eğitim aracı olarak geliştirilmeye çalışıldı ancak, Orta çağ ve Rönesans boyunca notalama gelişim göstermesine ve bir sisteme sahip olma fikri önemsenmesine karşın, geliştirilen sistemler müzikal yapıların çatısı olarak görev aldılar.[440] Bu tarihlerde müzikte doğaçlamanın geleneksel bir karakter çizdiği ve süslemeler ve üslupsal farklılıkların yaratılması için de kullanıldığı söylenebilir. Bu müzik hakkında bilgimiz, yaratıldıktan çok sonra kesin olmayan bir notasyonla yazılan litürjik ilahilerden ibaret olduğu için, bunların yaratılması konusunda herhangi bir doğaçlama tekniği hakkında

[439] Wegman ve Horsleys, "Improvisation", 99.
[440] Campbell, *Lessons From*, 23.

net ve somut veriler ortaya koymak zor görünmektedir. Ancak günümüze ulaşan temel bilginin, erken Hristiyanlık döneminde söylenen ilahilerin Alleluia bölümlerinin son hecelerine vokal doğaçlama olarak melismatik süslemelerin yapılmasıyla oluşan jubilus'lardır.[441]

Aynı dönemlere denk düşen bir diğer doğaçlama örneği olarak, ilahilerin melodi yapılarına saklanan doğaçlama teknikleri gösterilebilir. 𝄞 Örneğin, Antik Yunandan miras kalan modlar, ilahileri aynı veya benzer melodik motifler dağarcığına göre sınıflandırmanın bir yolu olarak kullanılmıştır. Böylece ilahiler doğaçlama pratiği içinde tematik olarak listelenen ögeler halini almışlardır. Bu uygulamanın Doğu müzik kültüründe makamlar ya da Hint ragaları ile benzer bir mantıkta olduğunu söylemek mümkündür.

Koro / Toplu Doğaçlamalar:

Kilise ilahileri denildiğinde özellikle vokal müzik ve korolar başat rolü oynamaktadır. Doğaçlamaya da vokal doğaçlama olarak, bir koro şarkıcısına litürjik bir ilahiyi okuduğu esnada nasıl yeni bir melodi dizesi ekleneceğinin öğretilmesi aşamasında rastlanır.[442] Bu çalışmalara, erken *organum* demeleri olarak bakılmaktadır.[443] Verilen melodiye kusursuz bir biçimde uyan yeni bir melodinin, performans esnasında doğaçlanarak eklenmesi, müzikal bir takım teknik bilgileri gerektiriyordu. Bu nedenle anılan dönemde organum, kontrpuan teorisi ve pratiği üzerine bir takım kılavuzların yazıldığına şahit oluyoruz.[444] Söz gelimi, Hoger'ın Musica Encbiriadis (9.yy.) adlı eserinde organuma ve kontrpuana dair teknik bilgiler verildiği, ana temanın hangi aralıklarla uyumlu olacağının bilgisi ve doğaçlama yaparken hangi aralıkların seçilmesinin melodiyi kusursuz göstereceği üzerine bir takım önerilerin yer aldığı görülmektedir. Bu örnekten anlaşılacağı gibi, belirli estetik kriterlerin öneri olarak ortaya konulduğu ve dönemin inanışlarına göre bir takım aralıkların yasak ya da kutsal

---

[441] Wegman ve Horsleys, "Improvisation", 99.

𝄞 **Dinleme Önerisi: Dominicia in Albis- Alleluia, In die (Gregorian Chant** https://youtu.be/9FUCZl9dytM [Son Erişim: Ağustos 2022]

[442] Wegman ve Horsleys, "Improvisation", 99.

[443] **Bkz:** Çalışmanın **M.T.S**. Bölümü

[444] Wegman ve Horsleys, "Improvisation", 99.

kabul edilmesiyle, doğaçlamanın yavaş yavaş düzenleme altına alındığı gözlenmektedir.

Dönemin müziğindeki doğaçlama örneklerinden biri *kontrpuandır.* Bu terim Latince kökenlidir ve noktaya karşı nokta anlamına gelmektedir. Batıda tek sesli müzikten, çok sesli müziğe geçiş olarak kabul edilen kontrpuan, bir anlamda ezgiye ezgiyle yanıt verme tekniğidir. Zaman beraberliğinden yararlanarak ezgileri üst üste getirme sanatı olarak düşünülebilecek olan bu teknik, verilen bir ezgiye belirli kurallar çerçevesinde doğaçlama yaparak koşut bir ezgi ile eşlik etmek demektir. 14.yy öncesine kadar performans anında, verilmiş bir melodiye birer ölçü eklemekle yaratılırlardı. Ancak 14. yy ile birlikte performans anında doğaçlama olarak müziğe eklenebilecek tüm yenilik ve formların, yazıya geçirilmesi fikri filizlenmeye başladı. Ancak bu fikir, bir kaç yüzyıl daha geri planda kalacak, yorum anında doğaçlama yapmak, müziğin temel unsuru olarak makbul görülmeye devam edecekti.

Doğaçlamanın vokal sesler için yaratılan besteye eklenmesi gerektiğine dair temel örneğin, Du Fay ya da Binchois gibi Burgonyalı bestecilerin yaptıkları *fauxbourdonlar*[445] olduğu söylenebilir. Fauxbourdon, fransızca faux ve bourdon kelimelerinden oluşan false-burdon anlamına gelen yanlış bas demektir ve temelde ana melodiden türetilen iki paralel melodi ile birlikte, üçlü bir ilahi okuma şeklidir.[446] Bu okuma, homofonik ve paralel armonilerle dini metnin ön plana çıkarılması amacıyla yapılır. En basit formu; temelde bir ana ezginin (cantus firmus) olduğu ve diğer iki eşlikçi müzisyenin ana ezginin notalarının üçlü ve altılı aralıklarıyla şarkıya eşlik ederek kısıtlı bir doğaçlama imkanı yakaladığı halidir.

---

[445] Wegman ve Horsleys, "Improvisation", 99.

𝄞 **Dinleme Önerisi: Guilliaume Dufay- Ave Maris Stella**
https://youtu.be/6mcxEtyEUw4 [Son Erişim Ağustos 2022]

[446] Brian Trowell, "Faburden" *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6, ed.S. Sadie, 2.bs. (London: MacMillan Publishers, 1980), 350.

Şekil 10: Guilliaume Dufay- Ave Maris Stella[447]

Yukarıdaki notalar incelendiğinde, orta portedeki notaların ana melodi, üst ve alttaki notaların ise, ana melodiye eşlik eden diğer iki ezgiye ait olduğu görülmektedir. Orta melodinin üç aralık üstünden başlayan ilk sıra ile, ilk sıranın altı aralık üstünden başlayan üçüncü sıranın ana ezgiye hem eşlik etmek hem de monotonluktan kurtularak kadans yaratmak için yapıldığı söylenebilir.[448]

Öte yandan bu çabalar, müzikte tek seslilikten çok sesliliğe geçişin ayak sesleri olarak da anlaşılabilir. Hristiyanlığın ve teslis inancının etkisiyle, doğrudan üçseslilik üzerinden çok sesliliği yaşamaya başlayan Batı Klasik Müziğinin çok sesliliği modal müziğe dayanmaktaydı.[449]

2.2.2. Modal Müzikten Atonal Müziğe Metrik[450] Doğaçlama Ve Örnekleri

16.yy'la birlikte, Batı Klasik Müziğinde doğaçlama örnekleri gittikçe daha kontrollü, daha metrik bir hal almıştı. Batı müziğinde doğaçlama pratiğinin notaya verilen önemle kıyaslandığında zaten merkezde yer almadığını görüyoruz, ancak zaman içinde sahip olduğu konum daha da daralıyor ve ölçülere sıkıştırılıyordu. Bu tarihlerden sonra Batı klasik müziğinde doğaçlamanın kendisine iki farklı şekilde yer bulduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan ilki, doğaçlama stilinde yazılmış bestelerdi. Söz gelimi *füg*, *prelüde, fantasia* türü eserler, doğaçlama stilinde yazılarak bestelenmekteydi. 16.yy'a kadar melodilere yorum anında eklenen parçalardan söz etmiştik ve bu pratik doğaçlamanın tanımına kısıtlı da olsa uygunluk gösteriyordu.

[447]**Görsel Kaynak:** Guilliaume Dufay- Ave Maris Stella https://youtu.be/6mcxEtyEUw4 [Son Erişim Ağustos 2022], dk: 0.39 (görsel)
[448] Trowell, "Faburden", 353.
[449] Say, *Müzik Tarihi*, 55.
[450] Metrik tanımlaması bize aittir.

Ancak hem doğaçlama hem de beste olarak iki *zıt* kavramın nasıl yan yana gelebildiği çelişkili görünmektedir. Aslında burada anlatılmak istenen ve doğaçlama beste yapmakla kast edilen, *serbest esinle* beste yapmaktır.

Klasik Batı müziğinde, her dönemin kendine has özelliklerini barındıran belirli kalıp armoniler bulunmaktadır. Bu kalıplar bir armoni havuzu oluşturarak, dönemin bestecilerinin kullanımında olurlar. Sanatta, bütün esinlenmeleri sadece kendi içinden alan ve ortaya çıkaran sanatçılarının sayılarının çok az olduğu, bestecilerin partisyonları iyi çalışarak, içlerine sindirdikleri ve eser hakkında geniş bilgi sahibi olmaya dikkat ettikleri bilinir.[451] Söz gelimi Handel ileri yaşlarına kadar büyük bestelerin motiflerini, bölümlerini, bazen eserin tümünü kopya ederek, kendi bestelerine ham madde olarak kullanmıştır. Hatta öyle ki Handel'in, doğaçlama çalışmaları için, pek çok Alman bestecinin eserlerini kopya ettiği, bas şifrelerini ve teknik yapıyı, üslubu, biçim bilgisini çalıştığı ve kendi bestelerinde geliştirdiği bilinmektedir.[452] Bu durum hemen hemen bütün bestecilerin ortak özelliği olarak karşımıza çıkar. Öyle ki, Handel'in partisyonlarının da Mozart'ın çalışma masasının başköşesinde olduğu söylenmektedir.[453] Buradan hareketle denilebilir ki, Mozart gibi deha olarak görülen besteciler de döneminin eserleriyle görece daha az öne çıkmış diğer bestecileri de aynı havuzdan beslenerek belirli kalıplar üzerinden besteler üretirler. Aynı havuzdan beslenen besteciler arasındaki ayrım, beslendiği havuzdan ne kadar farklı ve yaratıcı şekilde yararlanabildiği üzerinden şekil bulur. Örneğin Füg, hem taklit sanatının kurallarını sıkı sıkıya takip eden, hem de kontropuan denilen ilk doğaçlama örneklerinden yararlanılarak bestelenen müzikal bir yapıt olarak, armoni kalıpları kullanılmak suretiyle oluşturulmaktadır. İcat eden J.S. Bach olmamakla birlikte, en ustalıklı kullanımını onun müziğinde kazanmıştır. Füg, Fransızca Fugue olarak Latince Fuga sözcüğünden evrilmiştir.[454] Kaçış, kaçmak anlamlarına gelen bu sözcük, müzik sanatına müzikal temaların birbirini kovalaması üzerine inşa edilen bir formu tanımlıyor. Bu form, sergi, gelişme, dönüş ve sonuç bölümlerinden oluşur. Sergi bölümünde ortaya konan bir temaya, gelişme bölümünde kontropuan tekniklerinin de

[451] Pamir, *Müzikte Yaratıcının Gücü*, 1.
[452] a.g.e., 2.
[453] a.y.
[454]Türkçe Etimoloji Sözlüğü, "Füg", son erişim Kasım, 2022, https://www.etimolojiturkce.com/kelime/f%C3%BCg.

kullanımıyla bir yanıt biçimiyle gelişen füg, verilen ana temanın alt sesleri üzerinden hatırlatılmasıyla tekrar ana temaya dönülmesi üzerinden son bulur.[455] 𝄞

Bu durumda doğaçlama beste yapmak, serbest esinle, armoni havuzundan herhangi bir kalıp kullanmadan yapılan besteleri işaret eder. Aslında bu tarz, yine kağıda geçirilen, üzerinde çalışılan, notaları belirli ve kuralları daha net olan, besteleme sürecinden farklı olmayan bir durumdur. Burada kullanılan doğaçlama kelimesi, beste yapmak için şart görülen geleneksel kalıpların dışında hareket edilmesini işaret eder.

Batı Klasik müziğinde, ikinci tür doğaçlama ise, yorumlama anında yapılan uygulama şeklinde, performans olarak doğaçlamadır ve bu çalışmanın dikkati anılan ikinci tür doğaçlama üzerinedir. Bu tür doğaçlama örneklerinde, notasyonda olmayıp, uygulama anında ortaya konan, ancak partisyonda yerleri ve zamanları belli, farklı yorumlama, bir diğer deyişle süsleme tarzları yer almaktadır.

Öte yandan Batı Klasik Müziği söz konusu olduğunda doğaçlama müzik, bazı dönemlerde el üstünde tutulup geleneğin bir parçası olarak önemsenmişken, bazı dönemlerde itibar edilemez bir unsur olarak göz ardı edilmiştir. Ancak doğaçlama pratiğinin, nota sisteminin gelişme gösterdiği noktadan itibaren, metrik bir karakterin içinde sunulduğu, düzene tabi tutularak kontrol edilmek istendiği anlaşılmaktadır.

Süslemeler: (Ornamentation)

Batı klasik müziğinde doğaçlama, düzene uygun olarak, ölçülü ve kontrollü bir şekilde işlenmektedir. Doğaçlamaların müzikte kendini ifade ettikleri alanlar ise süsleme (ornamentation) adını alırlar. Ahmet Say'ın müzik sözlüğünde bu kavram, "dekoratif amaçlarla ana ezgiye eklenen ögeler" [456] olarak tanımlanır. Uygulamada nasıl bir yol izlenmesi konusunda farklı fikirler olsa da süslemeler yaklaşık olarak 14. yy'dan itibaren Batı Klasik Müziğinde kullanılmaya başlanmıştır. Ancak Barok dönemde en görkemli zamanlarını yaşadıklarını söylemek gerekir. Barok dönemin temel özelliğini

[455] Uğur Ekren, *Felsefenin Perspektifinden J.S. Bach ve Richard Wagner'in Sanatı* (İstanbul: Sentez Yay., 2016), 53-58.

𝄞 **Dinleme Önerisi: Bach- Fuga en Do menor BWV 847 (Maurizio Pollini)**
https://www.youtube.com/watch?v=OxWGby417Ck

[456] Say, *Müzik Sözlüğü*, 496.

oluşturan süsleme, sadece müzikte değil bir çok sanatta uygulanmış ve çağın ihtişamını yansıtmanın yöntemi olarak ele alınmıştır.

Süslemeler genel olarak icra edilen eserin tek bir satırına süslü pasajların eklenmesi yoluyla yapılır.[457] Eklendiği notaların değerinden alınarak yapılan süslemeler, zaman zaman belirli sembollerle gösterilir. Süsleme figürlerin uygulamada nasıl olması gerektiği konusunda farklı fikirler olmakla birlikte, her melodik aralığa ve nota uzunluğuna uyan, o zamanın müziğinde yaygın olarak bulunan, sayısız melodik kalıbın içinden, solistin süslemek istediği diziye doğrudan aktarma yolu, en tercih edilen yöntem olarak gözlenmiştir.

Süslemeleri planlı ve rastgele olarak iki ana çizgide ele alan Alman besteci ve flutist Johann Joachim Quantz'ın (1697- 1773) bu tercihi, genel olarak müzik alanında benimsenmiş ve genel kabul görmüştür. Süslemelerin planlı olanları için belirli semboller ya da figürler kullanılır ve *tril, mordan* gibi isimlerle anılırlar. Rastgele yapılan süslemeler ise, yorumlama anında temel ezginin ses aralarına eklenen melodik figürlerdir ve doğaçlama olarak uygulanırlar. Planlı süsleme örneklerinden bir kaçı şu şekildedir:

Şekil 11: (Mordan)

Şekil 12: (Kısa Tril)

[457] K. Kreitner, "Ornaments", *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 18, ed., S. Sadie, 2.bs. (London: MacMillan Publishers Limited, 2002), 708.

Şekil 13: (Uzun Tril)[458]

Bu süslemeleri kullanabilmek, armoninin yapısına hakim olmayı gerektirir[459]. Besteciler tarafından notalama sırasında açıkça belirlenen bu semboller, oldukça sade ve basit süslemeler arasından seçilmiştir. Klasik dönemde özellikle bestenin bütünlüğünü koruma fikri güçlendiğinden, süslemelerin muhakkak notalamada olmasına özen gösterilmiş, eserde bulunmayan süslemelerden uzak durulması bir gereklilik olarak görülmüş hatta bazı orkestra şefleri tarafından yasaklanmıştır.[460] Eserin bütünlüğünün korunması amacıyla rastgele süslemelerin planlı süsleme olarak ele alınması tercihi oldukça önemsenmiş, rastgele süsleme tercih edilerek, doğaçlama yapılması özellikle Romantik dönemde, besteciye ve eserine saygısızlık boyutunda karşılanmış ve sanata yapılan bir hakaret olarak düşünülmüştür.

Rastgele Süsleme Örneği: Diminution[461]

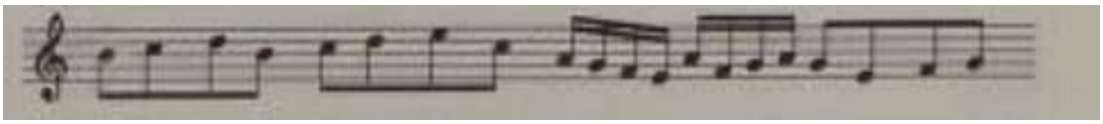
Rastgele süsleme çizgisinde ele alabileceğimiz ve 16. yy ile 17. yy'ın ortalarına kadar oldukça çok kullanılan bir süsleme tarzı olan *diminution,* kısa değerli notaların uzun değerli notalarla yer değiştirdiği bir melodik figürdür.[462] Bu süsleme türü gerek solo müzikte gerekse çok sesli müzikte hem yazılı hem de doğaçlama olarak uygulanmaktadır.[463] Doğaçlama süslemeler, ezginin ses aralıklarını süsleyerek, notayı bir sonraki notaya aktaran ve sesler arası bağlantı kurmayı amaçlayan uygulamalardır ve özellikle eşlikli solo partilerde tercih edilir. Her ne kadar rastgele süsleme

[458] "Temel Nota Bilgisi", son erişim Ağustos, 2021, https://www.baglamaci.com/baglama-icrasi/temel-nota-bilgisi/temel-nota-bilgisi-3.html. (Şekil 11-12-13 için ortak kaynak).
[459] Lawson ve Stowell, s.70.
[460] Robert Levin, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 12, 2.bs. Sadie, 2.bs. (London: MacMillan Publishers Limited, 2002), 114.
[461] **Bkz :** Çalışmanın **M.T.S**. Bölümü
[462] Massimiliano Guido, ed., *Studies in Historical Improvisation: From Cantare Super Librum to Partimenti* (London and New York: Routledge, 2017), 48.
[463] Randel, s.243.

kullanılarak yapılan doğaçlama yönteminin sembolü yoksa da besteci-teorisyenlerin kaleme aldığı üç temel aktarma düzeni vardır.

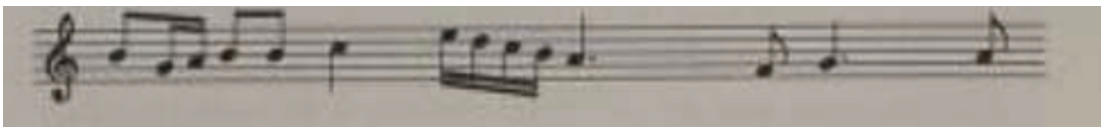
Şekil 14: (Süslenmek istenen notalar / yalın ezgi)[464]

Bunlardan birincisi, süslenmek istenen notaların perdesinde başlayıp bitmesi ve hemen bir sonraki notaya geçmesi şeklindedir. (Bkz: Şekil 15)



Şekil 15: Dimunition örneği / Birinci süsleme örneği

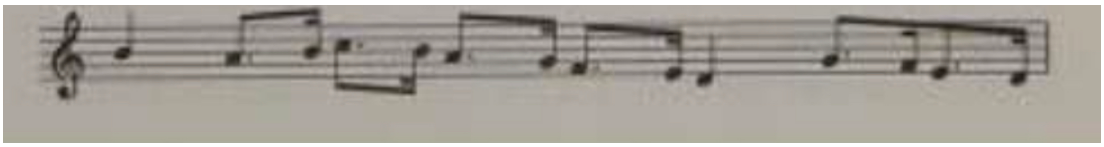
Ikinci yöntem, orijinal nota ile başlayıp, süsleme ile devam ettikten ve ilerledikten sonra, bağlama hareketiyle sıradaki notaya geçmek şeklindedir. (Bkz: Şekil 16)



Şekil 16: Dimunition örneği/ İkinci süsleme örneği

[464] Imogene Horsley, "Improvisation", *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 9, ed. S. Sadie, 2.bs. (London: MacMillan Publishers Limited, 1980), 4. (Şekil 14-15-16-17 ortak kaynak.)

Üçüncü yöntem ise daha serbest bir stildedir. Süslemede orijinal dizenin daha uzun bir versiyonunu kapsayan veya ana melodi notalardan birine dokunmayan bir desenle süsleme olarak açıklanabilir. [465] (Bkz: Şekil 17)



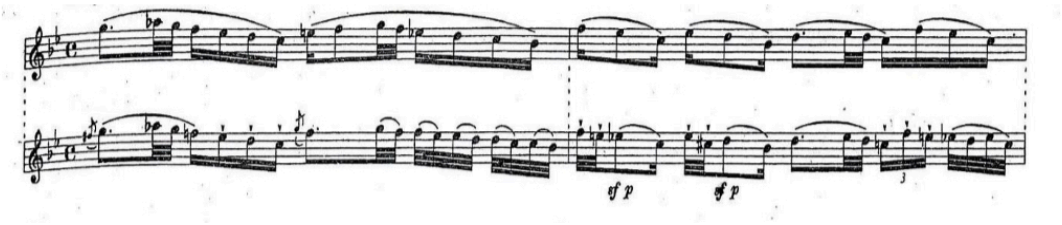
Şekil 17: Dimunition örneği/ Üçüncü süsleme örneği

Şekillerde de görüldüğü gibi, temelde süslenmek istenen yalın ezgiye ait notalara dokunulmamış, ancak yalın motifin ses aralarında, nota değerleri kadar sürelerde süslemeler yapılmış, farklı melodik figürler kullanılmıştır. Süslemelerin bu tarzı Avrupa klasik müziğinde İtalyan, Fransız ya da Alman müziğinde kullanılıyordu. Bununla birlikte, Alman ve Fransız besteciler, Barok dönemin sonuna kadar tercih ettikleri süslemelerin çoğunu notaya almışlar ve planlı süslemeyi kullanmışlardır. İtalyan besteciler ise, özellikle sonat ve konçertolarda doğaçlama süslemeyi hala tercih etmektedirler.[466] İtalyan kaynaklarda sıklıkla yer alan ve İtalyan tipi doğaçlama süslemelere oldukça uyum sağlayan belirgin yapı ise, *viyola bastarda* adındaki, bestelerin hızlı pasajları rahat ve kıvrak bir incelikle çalabilen ve Francesco Rognoni tarafından "doğaçlama süslemelerin kraliçesi" olarak anılan enstrümandır. Onun için "viyola bastarda polifonik bir besteyi model alır, parçanın yapısı etrafında gezinerek, bazen bir sesi, bazen başka bir sesi süsler bazen de tamamen yeni bir ses yaratır."[467] diyen Rognoni, bastarda olarak anılmasını, ne bas ne de tenor bir enstrüman olmamasından ve önce tiz, sonra pes sonra da en tiz perdelerde gezilebilmesinden dolayı olduğunu belirtir.[468] Yorumcuların bu çalgı ile çok fazla doğaçlama süsleme

[465] Horsley, "Improvisations", 34.
[466] G. Garden, "Dimunition", *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 4, ed.S. Sadie, 2.bs. (London: MacMillan Publishers Limited, 1980), 352.
[467]Francesco Ragnoni, *Selva da Varii Passagi*, çev. Sion M. Honea, https://www.uco.edu/cfad/files/music/rognoni-selva.pdf, [Son Erişim Tarihi: Eylül 2021], 14.
[468] Ragnoni, *Selva da Varii*, 14.

yaptıklarının altını çizen Rognoni, onlara süslemelerin altı sekanstan fazla olmaması gerektiği önerisinde bulunarak, aksi halde pasajların tatsız ve sıkıcı olacağını söyler.[469]

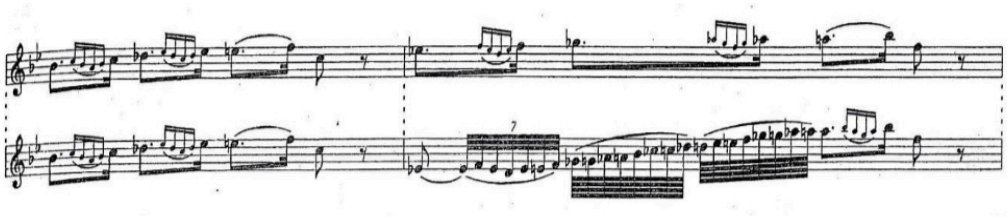
Planlanarak yapılan süslemelerin yanında, zaman içinde rastgele olarak tanımlanan, yorum anında doğaçlama olarak yapılan süslemeler de besteciler tarafından notalamada kaleme alınmaya başlandı. Özellikle Klasik dönemde notada yazmayan bir şeyi çalmak, besteciye ve esere yapılan bir saygısızlık olarak algılandığında, besteciler 1790'larda doğaçlama olarak yapılan yorum anındaki süsleme alanlarına el koymuşlar ve bunları tematik tekrarlar halinde kendileri bestelere eklemiş ve ayrıntılı süslemeleri kendileri yazmışlardı. Robert Levin'in The New Grove Müzik Sözlüğünde dile getirdiğine göre, doğaçlama enstrümantal süslemelerin *locus classicusu* özellikle yavaş hareketlerde ve rondolarda ana temanın yeniden ifade edilmesiydi. Bestecilerin bu yeniden ifadelendirmeleri her zaman not etmedikleri ancak *De Capo* işaretleri ile belirttikleri gözlenmekteydi. Bu açıdan eserlerin yorumlara açık basımlarından önce besteciler, ana temaların süslenmesine ve bunun notalamada açıkça belirtilmesine gayret ettiler.[470] Söz gelimi Mozart'ın el yazısı ile yazdığı ve kısa notlarda geçiştirdiği eserinin, basıma hazırlanma aşamasındaki edisyon farklılıkları aşağıda ve yukarıda gözlenmektedir.



Şekil: 18 W. A. Mozart Piyano Sonatı F K332 / 300k 2. Bölüm Adagio[471] (El Yazması)

Şekil: 19 W. A. Mozart Piyano Sonatı F K332 / 300k 2. Bölüm Adagio (Basım İçin Yapılan Edisyon)

[469] a.y.
[470] Levin, *The New Grove,* 113.
[471] a.y. (Şekil 18-19 için ortak kaynak.)



Bu ayrıntılı çalışmalar sadece Mozart'a değil, dönemin tüm bestecilerine ait bir anlayış ve üslup olarak kabul görmüştür. Örneğin Beethoven da aynı şekilde sürekli düzenlemeler yapmış ve süslenmesini istediği yerleri ayrıntılı olarak bestelerinde göstermiştir. Orta çağda tamamen korolara verilen, yorum anında doğaçtan süsleme ve eşlikli şarkılar (discant) icra etme anlayışı, zaman içinde yerini planlı süslemelere ve yorum anındaki süsleme eğilimlerinin bile işaretler ve ölçüler içinde belirli yerlere bağlanarak sınırlar içine alınmasını sağlayan anlayışa bıraktı. Hatta bu dönemde süslemelerin doğaçlama özelliğinden tamamen kopartılarak, bestenin içine yerleştirildiği görülmektedir. Bu tutumun zaman içinde bestecilere ve eserlerine yüklenen anlamın ve eserlerin bütünlüğünü koruma düşüncesinin ağır basmasının bir nedeni olduğu söylenebilir. Özellikle Klasik Dönemde müziğin biçim değiştirmesi ve toplumsal olarak farklı kimliklere bürünmesi, her çalgıya ayrı bir işlev ve görev yüklenmesi, üstelik çalgı topluluklarının giderek gelişmesi ve arttırılması, hiçbir çalgının diğerlerinin sistemini bozacak şekilde yorum anında süsleme yapamamasına neden olmuş görünmektedir. Topluluktaki çalgıcıların hem kendi pasajlarını hem de tüm eseri takip edebilmesi için, müziğin her anının notaya geçirilmesi önem kazanmış, bu uyumu bozacak her türlü girişim, müzikten yavaş yavaş dışlanmıştır. Artık yorum anındaki doğaçlama bile bestecinin kontrolünde herkesin hangi notalar ile hangi ölçüler arasında yapılacağının bilindiği birer somut nesneye dönüştürülmüşlerdir. Orta Çağdan Klasik Döneme çok seslilik özellikle 9. Yy'dan itibaren varlığını arttırdıkça, müzikteki her unsurun sesinin çıkmasına özen gösterildikçe, bireysel ve an içindeki doğaçlama yorumlar varlığını tamamen yitirmiştir.

Basso Continuo (Sürekli Bas)

Vural Sözer'in Müzik Terimleri Sözlüğünde "çok sesli müzikte, armoniyi oluşturan bas'ın, kimi zaman doğaçlamalarla, melodiye sürekli eşlik etmesi"[472] şeklinde açıklanan sürekli bas, 1600'lerden sonra Avrupa'da yaklaşık iki yüzyıl kullanılan bir eşlik uygulaması olarak kabul görmüştür. Akor çalmak için uygun tüm çalgıların icracılarından, dönemin armoni kurallarına uygun olarak bas ezgisinde doğaçlama akorlar oluşturması beklenirdi. Oluşturulan akorlar da temel ezgiye eşlik etmesi için düzenlenirdi. Sürekli bas, çalgılara ya da vokale eşlik etme ihtiyacıyla ortaya çıktığından, genelde bir metni, bir notası olmaz ve doğaçlama yoldan yapılırdı. Sürekli Bas'ın Monteverdi'den miras kaldığını öne süren H. Goodall, bunun ayrıca zamandan tasarruf amacı da taşıdığını belirtir. Kullanımının hem akorların düzenlenişi hem de armoninin kulağa gelişini değiştirmeye başladığını söyler ve ekler "üstüne üstlük müzisyenlere de doğaçlama yapmalarına fırsat veren hayli geniş bir sanatsal özgürlük sundu."[473] Sürekli basın, armoni içinde melodiye sürekli bir akış sağladığı göz önüne alındığında, Herakleitosçu bir diyalektik temele yaslandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü Artık Orta Çağ'ın bittiği ve o çağa özgü Apollonist-Platonist varlık anlayışının da yerini (Barok üslub örneğinde olduğu gibi) döne döne sarmal biçimde akan bir varlık anlayışına bıraktığı gözlenmektedir. İşte sürekli bas bu varlık anlayışının müzikteki ifadesi olarak anlaşılabilir. Tözsel bir işlevi olduğunu var sayabileceğimiz Sürekli Bas, Herakleitos'un ateşi gibi adeta değişimin müzikal temsili olan doğaçlama pratiğinin taşıyıcı unsuru görevini görmekteydi. **Öte yandan, 1600'lerden sonra John Locke ile başlayan empirist-impressionist obje kavrayışı da dönemin paradigmasını, başka bir deyişle çağın ruhunu belirlemekteydi. Bu ruhla birlikte, dış deneyle algılanan objelerin iç deneyin becerisi ölçüsünde onları operasyona tabi tutması fikri tartışılmaya başlanmıştı. Ana temanın arkasında eşlik eden ve yorum anında doğaçlanan sürekli bas, müzisyenin dış deneyimle armoniden aldığı algının, iç deneyle müzikal becerisi ölçüsünde dışarı yansıtması, operasyona tabi tutması olarak anlaşılabilecek bir örgü yaratılması demekti. Ve bu deneyci kavrayışa eklemlenen impressionist görüşle birlikte, sürekli bas bir bakıma sadece ana temanın ve armoninin değil, arkada müziğe akış sağlayan ikinci bir ruhun da varlığını görünür kılma çabasıydı. Bu açıdan ilk zamanlarda**

[472] Sözer, *Müzik Terimleri*, 32.
[473] Goodall, *Müziğin Öyküsü*, 95-6.

sürekli basın müzisyenlere hayli özgür bir doğaçlama alanı tanıması bu çağın var ettiği ve tesadüf olmayan bir durumdu.[474]

Ancak zaman içinde çağın paradigması düzeni dayatma konusunda ısrarcı oldukça, sürekli bas sınırlanmaya başlandı. Besteciler, müzisyenlere yüzlerce olası kombinasyon içinden sürekli bas icracılarına yararlanmaları için bir kaç akor dizisi sundular ve bas çizgisine armonik değişimleri belirtmek adına belirli akor rakamları eklediler. *Şifreli / Rakamlı Bas* (figured bass) adını alan bu uygulama 18. yy'ın sonlarına kadar kullanılan ve doğaçlamanın ana pratik olarak merkezde olduğu caz müziğini anımsatan bir sistemdir. Aşağıdaki resim Bach'ın eserlerinde kullanılan şifreli bas kullanımına bir örnek teşkil etmektedir.

Şekil 20: Johann Sebastian Bach, BWV 478[475]

Sürekli bas söz konusu olduğunda, armoni her zaman bas nota ile sayılar ve arızaların bir birleşimi olarak gösterilirdi ve çalgıcı, eşliğini bu şifreden yola çıkarak yaratırdı. Bu konuda J. D. Heinichen "Sürekli bas çalmak, verilmiş bir bas üzerinde komple armoninin diğer bileşenlerini doğaçlamaktan başka nedir ki"[476] diyerek akorların

[474]Akademik teamül uyarınca kalın karakterli harf kullanımı istisnai durumlar dışında kabul edimemektedir. Ancak bu paragrafın- danışman onayıyla- istisnai bir içerik teşkil ettiği kanısındayız.
[475]https://imslp.org/wiki/Komm%2C_s%C3%BC%C3%9Fer_Tod%2C_BWV_478_(Bach%2C_Johann_Sebastian).
[476] akt. Bailey, *Doğaçlama,* 42

kuramsal olmadığını, gerçek bas üzerinde kurulup düzenlendiğini belirtmektedir. Öte yandan sürekli bas uygulaması, sadece akor çalmak da olmamalıdır. Eşlikçiye akorlar üzerinden doğaçlama yapma imkanı tanırken, akor aralarında süsleme yapma imkanı da tanır. Yine Heinichen bu konu şunları söylemiştir:

> […] Süslemeli süreki bas sanatı, hiçbir zaman sadece akor çalmak değildir, aynı zamanda her partide şurada ve ya burada süslemeler kullanmaktır. (Özellikle sağ elin, çoğu zaman serbest kalan dış kısmıyla) Böylece dört partide kolaylıkla, hatta yeri geldiğinde beş ve altı partili eşliklerde de uygulanabilen bu yolla eşliğe daha bir zerafet kazandırmaktır […][477]

Heinichen, süslemelerin ve sürekli basın kurallardan çok pratiğe ve tercihe dayandığına inanmaktadır. Ancak Heinichen'in aksine, 1607 yılında yayınladığı ve her tür enstrüman için bas çalma, sürekli bas yöntemlerini anlattığı eserinde[478] Agostino Agazzari birtakım kuralları ortaya koymaktadır:

> [...] Başka şeylerden bahsettikten sonra, şimdi basso continuo'nun nasıl çalınacağını tartışıyoruz. Bu nedenle, [onu] iyi çalmak isteyen kişinin üç şeyin bilgisine ihtiyacı olduğunu söylüyorum: birincisi, kontrpuan bilgisi veya en azından güvenli bir şekilde şarkı söyleyebilmek ve ölçü ve zamanlamayı anlayabilmek, tüm nota anahtarlarını okuyabilmek, uyumsuzlukları doğru bir şekilde çözebilme ve majör üçlü ya da minör altılı arasındaki farkları ve buna benzer şeyleri bilmelidir ve ayırt edebilmelidir. [479]

Sadece akor çalmak olmayan, sürekli bas çalan bir yorumcudan gerekli yerlere süslemeler de yapması ve eşliğe zerafet katması beklenen eşlik, hem Heinichen'in dediği gibi pratik ve tercihe dayandığı, hem de Agarrazi'nin dediği gibi müzik hakkında kapsamlı bilgiye sahip olması gereken bir müzisyenden beklenmektedir. Üstelik notasyonda ayrıntılı bir şekilde yazılmadığı için, tamamen uygulama esnasında doğaçlama yapmayı gerektirmektedir. Barok dönemin içinde doğaçlama alanını süsleme ile başat olarak kaplayan sürekli bas uygulamasının doğaçlama ile olan yakın ilişkisi hakkında ve sürekli bas çalan eşlikçinin, gruptaki diğer unsurlar üzerindeki etkisini, tanınmış bir klavsenci olan Lionel Salter, Bailey ile yaptığı sohbetinde şu şekilde açıklıyor:

> […] Sürekli bas çalgıcısı çoğu zaman grubun şefi gibidir. O diğer insanlara bir ritmik mahmuz atmalıdır. Bu, olan biteni birleştirmenin bir yoludur. Besteci sadece bas

[477] akt. Bailey, *Doğaçlama,* 44.
[478] Eser için Bkz: *Del Sonare sopra'l Basso con Ogni Sorta di Strumenti,* Siena 1607 (Bologna: Forni, 1985).
[479] Guido, *Studies in Historical Improvisation*, 117.

> çizgisini yazar. Armoniler ya ima edilmiştir ya da şifre tarzında rakamlarla belirtilir. Klavye çalgısı ise bundan müziksel olarak anlamlı bir parti yaratmalıdır. Sanıyorum insanların sürekli bas çalışı hakkında tamamen yanlış izlenim edindikleri yer de burası. O, ne sizin bir klavye çalgıcısı olarak ne kadar akıllı olduğunuza dair gösteriş yapacağınız bir yerdir, ne de sadece bir akor dizisi. O topluluğun bir parçasıdır ve genel üsluba uygun olmalıdır- dokuya uymalıdır ve gruptaki diğer insanlar için bir uyaran görevi yapmalıdır. İki yönlü bir şeydir o: Kemancılar ve gruptaki diğer yaylı saz çalanlar klavsenciyi bir şeyler yaratmaya teşvik ederler, aynı şey klavsenci için de geçerlidir. Klavsenci farklı bir şeyler düşünebilir ve sonra diğerleri onu izler. […][480]

Bu ifadelerden anlaşıldığı gibi, yorumlama doğaçlamanın özellikle Barok dönemde kendini gösterebildiği alan olan sürekli bas uygulaması, akorlar üzerinden ilerler. Akorların artık yatay değil dikey bir armoni yarattığı göz önüne alındığında, Barok dönemin mimarisi olarak dikkat çeken diyagonal sütun ve oval kubbe yapıları (Bkz: Viyana Karlskirche'nin diyagonal sütunları) da akorlar üzerinde ilerleyen Sürekli Bas pratiğinin görsel yansımalarıdır denilebilir.

Şekil 21: Karlskirche / Viyana [481]

Doğaçlamanın süsleme olarak ses aralıklarına yerleştiği, eşlikçi olarak akorlara yerleştiği türlerinin yanında, bir eserin ya da bölümün *sonuna doğru* solistin virtüözitesini gösterebildiği, doğaçlama yapabildiği yer olarak Cadenza vardır.

---

[480] akt. Bailey, *Doğaçlama*, 41.
[481] https://www.sanatinyolculugu.com/karlskirche-kilisesi/

Kadans (Cadenza)

Cadenza ya da Kadans terimiyle, "bir eserin ya da bölümün sonuna doğru solistin virtüözitesini gösterebildiği, doğaçlama yapabildiği yer" kastedilmektedir.[482] Avrupa Klasik Müziğinde bu kavrama ilk kez 1500'li yıllarda rastlanır. 18.yy'dan önce kesin bir tanımının yapılmadığı bilinen kavramın, pratik kullanımı ise oldukça eskiye dayanmaktadır. Rush'un ifadesine göre, kadans kullanımının 13.yy. başlarında icracıların kendi enstrüman yeteneklerini göstermeleri açısından elverişli olduğundan heyecan verici bulunmuş, klasik dönemde zirve yapmış ancak yorumcuların dehasına bırakılan unsurlar zaman içinde müzikten arındırılarak bestecinin kontrolü elinde tutması beklenen dönemlerde, besteciler eserlerinin kadans kısımlarını bile kendileri bestelemişlerdir.[483] Kadans'ın zirve dönemi Klasik (1750- 1800) Dönemdir. 18. Yy aydınlanma çağıyla birlikte, daha önceki Humanizm akımının meyvelerinin toplandığı ve Tanrı merkezli dünya kavrayışının yerini temelli insan merkezli bir dünya anlayışına bıraktığı dönemdir. Daha öncesinde edebiyatın Humanist kanonlarında sıklıkla gözlemlenmeye başlanan bireyin "solo" olarak öne çıkması, yer yer müzikte de belirginlik kazanmaktadır. Ezeli ve ebedi bir varlık olarak Tanrı merkezli dünya kavrayışı ve kutsal metin konulu edebiyat anlayışı, yerini çoktan beri Don Kişot veya Hamlet gibi ölümlülerin "solo" hikâyelerine bırakmıştır. Zamanın ruhu gereği, solist artık bir 'ben' olarak vardır ve virtüözlüğünü göstererek, müzikteki varlığının altını çizebilecektir. Bu dönem felsefede Immanuel Kant'ın "estetik yargı" kavramı tartışılmakta, duyuları doğrudan etkileyen "hoş" kavramının bireysel beğeni üzerine yaptığı çağrışıma dikkat çekilmektedir.[484] Bu açıdan Kadans bölümleri, bestecinin yorumcuya bıraktığı, yorumcu da isterse seslendirdiği eserin tematik malzemesini de kullanarak bireysel ve kişisel müzikal fikirlerini besteye doğaçlama yöntemiyle

[482] Eva Badura-Skoda, "Cadenza", *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 4, ed. S. Sadie, 2.bs. (London: Macmillan Publishers Limited, 2002), 783.
[483] Philip Eugene Rush, "A String Player's Guide to Improvisation in Western Art Music", (Doktora Tezi, The Florida State University School of Music, 2004), 20.
[484] Ömer Naci Soykan, "Müzik Estetiği Betimleyici- Eleştirel Bir Hazırlık", *Cogito* 30(İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2002): 264.

ekleyebildiği bölümler olarak gerçekleşir.[485] Orkestranın bu noktada sessiz kalması gerekirdi. Solist, kadans bölümünü doğaçladıktan sonra tril[486] ile orkestraya sona yaklaştığını haber verir ve eser herkesin seslendireceği (tutti) bölümüne bağlanır.

2.2.3. Doğaçlamada Kısıtlayıcı Eğilimler

Avrupa tarihsel süreci içinde toplumsal olarak birçok evreden geçmiş, bu durum müzik özelinde de yansımasını bulmuştur. Zamansal tanımların ve kavrayışların değişmesi bile müziğin zamansal olarak belirlenimci yönde şekil değiştirmesine, modal müzikten tonal ve atonal müziklere evrilerek kullandığı materyale, kurgulanan kurallara, sanatın alıcılarının ve statülerinin bile değişmesine ve sorgulanmasına neden olmuştur. Bu durum, müzik sanatı içinde doğaçlama özelinde de gözlenmektedir. Her toplumsal olayla birlikte filizlenen ve köklenen yeni fikirler, yeni fikirlerle gelişen yeni koşullar müzik üzerindeki algıyı da değişime sürüklemiştir.

Avrupa müziğinin yorumcuları kilise topluluklarından zaman içinde soyluların hamilik ettiği profesyonel müzisyenlere, oradan da orta sınıfın ulaşabildiği konservatuar ve konser salonlarına geçiş yapmıştır. Moore'a göre 19. Yy'la birlikte klasik müzik halka daha fazla ulaşmış ve demokratikleşmiştir.[487] Çünkü Avrupa Kapitalizmi artık Adam Smith'in özgürlükçü demokrasi anlayışı etrafında şekillenmeye başlamıştı. Süreci, toplumsal dönüşüm örneği olarak ifade eden 1688 İngiliz Devrimi (The Glorious Revolution), 1789 Fransız Devrimi ve Nihayet Prusya merkezli 1848 devrimler silsilesi monarşilerin ve feodal üretim süreçlerinin tasfiye edilmesine neden olmuştu. Burjuva sınıf eliyle şekillenen bu dönem, özgürlükçü demokrasinin en yoğun yaşandığı dönem olarak tarih sayfalarına geçecekti. Bu dönemde Paris, Viyana, Berlin gibi metropollerde halk tiyatroları, halk opera ve halk konser salonları birbiri ardına açılıyordu. Birey kavramı netleşiyor, yurttaş olarak yasa önünde eşit şekilde varolabilmek önem kazanıyordu.[488] Müzisyenler, hamilerin zevklerine göre çalmaktan ve eser üretmekten, müzisyen kimlikleriyle halk önüne

[485] Guido, *Studies in Historical Improvisation,* 50.
[486] **Bkz**.Süslemeler, Ornamentation Başlığı.
[487] R. Moore, "The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 23, S.1. (1992), 68-9.
[488] Oktay Taftalı, *Ben Merkezci İnsan ve Kaybolan Gerçeklik*, https://www.youtube.com/watch?v=Kvn81_bFptw]

çıkan sanatçılar noktasına kaydıklarında, "müzik diğer sanatlar karşısında bir farklılık değil, aynı zamanda bir ayrıcalık da kazanmıştı."[489] Ve bu durum müzikte bestecilerin tercih ve beste düzenleri konusunda daha baskın rol oynamalarına neden oldu. Artık kendi estetik anlayışlarını ana eksende tutuyor, icracı ve solistlerin doğaçlama yapmak için serbest bırakıldıkları beste içi alanları azaltıyor hatta yok ediyorlardı. Öyle ki süslemeler bile Barok dönemin bir mirası olarak eserlerde yer alıyor, ancak doğaçlama özellikleri gittikçe bitiriliyordu. Besteciler kendi estetik normlarını baskın ve belirleyici tutmak yolunu tercih ettikleri için, yorum anında doğaçlama yapılmasına sıcak bakmıyorlardı. Bu tutum zaman içinde yorumcu ve icracının da kendisini riskli bir konuma sokmak istememesine, işini zorlaştırarak yorum anında doğaçlama yapma girişimine kalkışmamasına neden olmuştur. Lionel Salter'a göre "Modern kayıt teknikleriyle ve yayın imkânlarıyla hepimiz öyle şartlandık ki […] Kayıt yüzünden hepimiz önceden saptanmış mükemmel şeyler çalmaya zorlanıyoruz. Bu yüzden şans elemanı göz ardı ediliyor."[490] Thurston Dart ise, eserlerdeki doğaçlama alanlarının bestecinin yönetimine bırakılması ve yorumcuya yeni fikirler ileri sürmesi açısından söz hakkı tanınmaması konusunda "gözün adına kulak feda edilmiştir."[491] demektedir. Çeşitli süsleme boyutunda da olsa en parlak dönemini 18.yy'da yaşayan yorumlama anında doğaçlama, 19.yy'la birlikte bir hayli azalmaya başlamıştır. Dahası, konser sırasında doğaçlama yorum tercihi yapan solist müzisyenler için "artistik bir küstahlık" eleştirileri yapılmış, doğaçlama yapılmaması beklentisi konusunda genel görüşün olumsuz olduğu giderek netlik kazanmıştır.[492]

Bir dönem Kilise'nin öncülüğünde ve gözetiminde yükselen müzikal gelişmeler, notasyon temelleri sonrasında özellikle Rönesans ile salt müzik ağırlıklı olarak seküler bir boyut kazanmıştır. Litürjiden ayrı bir yolda ilerleyen müzik, toplumsal olayların ve ekonomik gücün el değiştirmesi ile, zevkine ve fikrine önem verilen topluluklar ve kişiler de değişmiş, bu değişimler seküler müziği belirli aşamalardan geçirmiştir. Aşamalardan geçerken müzik, teknik olarak, estetik ölçüt, kanon, beğeni, müziğe yaklaşım olarak dönüşmüş, müzikal esneklik zaman içinde azalmış, bireysellik

[489] Enrico Fubini, *Müzikte Estetik*, çev: Fırat Genç (Ankara: Dost Kitabevi, 2003), 107.
[490] akt. Bailey, *Doğaçlama*, 48.
[491] akt. R.S. Kossen, "An Investigation of the Benefits of Improvisation for Classical Musicians" *Western Australian Academy of Performing Arts* (2013): 17.
[492] akt. Kossen, "An Investigation", 9.

arttıkça bestecilerin zevk ve kişisel tercihleri daha ön plana çıkmıştır. Doğaçlamanın azalması, hatta zaman zaman tercih edenlerin eleştirilmesi, bu toplumsal dönüşümlerin müzikteki yansımaları olarak gözlenmiştir denilebilir. Öte yandan Kilise müzikal kanonlar üzerindeki söz hakkını ve ekonomik desteğini kaybetse de dini repertuar bakımından hâkimiyetindeki müzik kullanımı devam etmiş ve önerilen sadelik ve değişmez kurallılık korunan bir unsur olmuştur. Söz gelimi kiliselerde ilk zamanlardan beri var olan org doğaçlaması geleneği korunarak devam ettirilmiştir. Bailey bu durumu "kilise orgcusundan, bulunduğu çalışma şartlarında bir tür uyumun ve pratik buluş yeteneğinin beklenmesi"[493] olarak açıklamaktadır. Kilisede şartlar, genelde müzisyenden müzik yaratmasının zorunluluk olmasına yönelik oluşturulduğundan söz eden Bailey, doğaçlama yapılmasının olağan karşılandığını ve bunun orgcunun müzisyenliğinin kabul edilmiş ayrılmaz bir parçası olarak görüldüğünü dile getirir.[494]

2.3. DOĞU KÜLTÜRÜNDE MÜZİKAL DOĞAÇLAMA
(Geleneksel Doğaçlama)

Müzikal doğaçlamadan söz ederken, onu metrik olarak ve geleneksel olarak iki ana çizgide ele almıştık. Avrupa kültürel müzik mirası ve Batı Klasik Müziği içinde gözlemlendiğinde, müzik her arkaik kültürde olduğu gibi geleneksel doğaçlama ile başlayıp sonrasında çeşitli dönüşümler geçirerek, zaman içinde azalmıştı. Ancak diyalektik bir oluş içinde süregeldiğini ileri sürdüğümüz dünya müziğinin diğer tarafını odaklandığımızda, Doğu müziğinin müzikal mirasları içinde doğaçlamanın geleneksel biçimde günümüze kadar devam ettiğini gözlemlediğimizi ileri sürebiliriz. Ortadoğu uygarlıklarında Türk Müziği, Arap Müziği ve İran Müziğinde, Hint uygarlığından Hint klasik müziğinde, Çin uygarlığında Çin klasik müziğinde örneklerle inceleyeceğimiz doğaçlamanın, geleneksel tarzının korunduğunu ve

[493] Bailey, *Doğaçlama*, 53.
[494] a.y.

günümüze kadar bu tarzla devam edildiğini ortaya koymaya ve bunların nedenlerini irdelemeye çalışacağız.

2.3.1. Türk Müziğinde Doğaçlama: Taksim ve Gazel Örnekleri

Klasik Türk Müziği'nin temel özelliklerinden birini Müzikolog Cem Behar şu sözlerle ifade eder: "Beş yüz yıllık Klasik Türk Müziği geleneğinin çok çarpıcı bir özelliği vardır: yazısızlık. Yüzyıllardır binlerce güfte mecmuası yazılmış ya da basılmış, fakat aşağı yukarı bu yüzyılın başlarına dek müziğin kendisi yazılmamış, notaya dökülmemiştir."[495] Bu zaman dilimi içinde her ne kadar birçok nota yazımı geliştirilmiş, İslamiyete geçiş öncesinde Türklerin daha Uygurlar zamanında bir nota sistemleri olduğu bilinse bile, geliştirilen nota sistemleri istenen etkiyi yaratamamış ve Klasik Türk Musikisi, sözel (meşk) eğitimiyle ve icrasıyla 19.yy'ın ikinci yarısına kadar süregelmiştir. İlginçtir ki, yazıyı işleyişinde bir araç olarak kullanmak konusunda son derece tutucu olan Klasik Türk Musikisi, meşk kelimesini, yazı sanatı olarak kabaca tasvir edeceğimiz hat sanatından ödünç almıştır.[496] Meşk kelimesinin anlamı yazı örneği, yazı karalaması olmakla birlikte, musiki içinde bu kelime, tıpkı hat sanatı eğitiminde olduğu gibi, toplumsal repertuarı, üstadların eserlerini yeni kuşaklara nakletmek olarak anlam kazanmıştır. Hat sanatında eski eserlerin öğrenilmesi için sürekli tekrar edilmesi, bir nevi karalamalarla doğruya ulaşması olarak kullanılan meşk, musiki söz konusu olduğunda eski eserleri tekrar ve tekrar çalışmak yoluyla hafızaya almak, kulak geleneğiyle, sözel yolla öğrenmek demek olmuştur. Notaya rağbet edilmemesinin sebeplerinden en temeli de sanırız musikiyle uğraşacak kişilerde aranan en baskın özelliğin hiçbir haksızlığa olanak tanımayacak kadar özel olmasında aranmalıdır. Bu özellik hafıza kuvvetidir. Behar'a göre bu özellik, musikişinaslığın açık ve demokratik bir alan olmasını sağlamıştır[497]. Behar'ın ifadesine göre "bu yüzden müzisyenler arasında padişah ya da paşalardan çok, "basmacızade", "suyolcuzade" gibi tanımlanan kişilere daha sıkça rastlanırdı[498]."

[495] Behar, *Türk Musikisi Üzerine*, 19.
[496] a.g.e., 33.
[497] a.g.e., 30-1.
[498] a.y.

Hafızanın bu denli önemli olduğu Klasik Türk Musikisinde, hem meşk sisteminin nota yazımını tamamen dışlayarak notasız bir eğitim sistemi kurması, hem de makamsal özelliği, ona belirli özgürlük alanları kazandırmaktadır.

Makam denilen olgu, mekân ve zaman unsurlarıyla belirlenir. "Ses evrenindeki mekân dizilerinin örgütlenişi, hiyerarşisi, göreli önem ve ağırlıkları vurgulanmaları, makamın kimliğini belirler."[499] Bu noktada devreye zaman unsuruna uygulanan kuralların çeşitliliği girer ve bunların arasında görece en özgür olanı Taksimdir. Temelinde doğaçlama olan Taksim, değişik çalgıların değişik nağme, süsleme, mızrap vuruşları, yay teknikleri gibi buluşlara açık ve teşvik edici bir müzik formudur. Müzisyenin usüle ve bestelenmiş esere bağlı kalmadan, makamların melodik yapısını doğaçlama olarak ortaya koyduğu bir müzikal etkinliktir. Bestekâr ve müzik teorisyeni Suphi Ezgi'ye göre taksim şöyle ifade edilmiştir:

> […] Taksim ya sazende ya da hanende tarafından irticalen (doğaçtan) yapılan ezgilere verilmiş bir isimdir. Pek kuvvetle zannettiğime göre taksim denilen ölçüsüz lahin (*melodi*), bugün olduğu gibi eskiden beri musiki bilmeyen köylü ve şehirli halk arasında bir gazelin usulsüz olarak terennüm edilmesi adetinden doğmuştur. Taksim isminin o tarzda bir lahne ne zamandan itibaren verildiğini henüz tespit edemedik. Şehirlerde muktedir musikiciler tarafından yapılan bir taksim dikkat kulağı ile dinlenip tahlil edildiğinde, onun da ölçülü olduğu belirir. Şu kadar ki taksimde muhtelif ölçüler ve düzenlemeler çok serbest bir halde birbirine karıştırılmıştır. Taksimler her makamdan terennüm edilir, evvela başlangıç, sonra meyan ve nihayette kalmak üzere üç devreye ayrılabilir. Meyanda yakın makamlara geçkiler yapılır. Taksimlerde hareket kendisinden evvel veya sonra çalınacak veya okunacak eserlere göre orta ağır veya yürük olur. Taksim fasla başlamazdan evvel bir saz tarafından icra edilip sonra peşreve girilir, bazen fasıl ortasında bir saz ve yahut bir hanende tarafından bir gazelle beraber okunur.[500]

Bu ifadesinde Ezgi her ne kadar Taksim isminin bu müzik formuna ne zaman verildiğinin henüz bilinmediğini söylese de geleneğin oldukça köklü olduğu bilinmektedir. Müzikolog ve Udi Onur Akdoğu bu konuda şunları aktarmaktadır:

> […] Bir müzik terimi olarak Taksim terimine ilk kez 15. yüzyılda yazarı bilinmeyen bir söz dergisinde rastlanmaktadır. "Nevbet-i Mürettep" adını taşıyan bu dergide, nevbet-i mürettep olarak adlandırılan (ard arda sıralanarak icra edilen değişik türdeki eserle, şimdiki fasıl icrası gibi) türe ait eserlerin sözleri verilmiş olup, "taksim" adını taşıyan bölümünde ise, sözler, özellikle

[499] a.g.e., 66.
[500] Suphi Ezgi, *Nazari, Ameli Turk Musikisi* 3 (İstanbul: Bankalar Basımevi), 53.

> hecelere ayrılarak yazılmıştır. 9.yüzyıldan, 15. yüzyıla kadar taksim anlamında kullanıldığı çok güçlü olan nehavt, nehavt eylemek ya da makam göstermek terimlerine zaman zaman rastlanmaktadır."[501]

9. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan Taksim formunda, müzisyenin müzik bilgisini, özgür iradesini ve kişiliği icra anında ortaya koyması beklenir. Müziğin icra anında yaratılması yani doğaçlama yapılması o denli önem verilen bir unsurdur ki, Kantemiroğlu'nun İran müziğinde ortaya konan Taksim yöntemini küçümseyerek, müzikten saymadığı bile söylenmektedir. Bunun nedeni İran Taksiminin önceden bestelenerek, çıraklara dahi öğretilmesi ve doğaçlama unsurunun, an içindeki yaratım özelliğinin yok edilmesidir. İran Taksimi için Kantemiroğlu'nun ifadelerini Cem Behar şöyle aktarmaktadır; "bu tip besteler, müzisyenin ilmini beyan ederler ancak taksim müzisyenin gücünü ortaya çıkarır. Öyle ki, o andaki ilmi kuvvetiyle, yeni, saf, kendine mahsus bir nağme icad eder."[502] Bu ifadeden anlaşılacağı üzere, makbul olan, müzisyenin hem müzikal bilgisini hem an içindeki duygularıyla müzikal kuvvetini ortaya koyan, icra anında, doğaçlama yaparak ortaya çıkarılan ve çalınan Taksimdir. Özgürlük ögesinin müzikte ancak bu şekilde yer bulduğu düşünülür ve buna son derece önem verilir. Hatta öyle ki, taksim sırasında sazendenin bazı kuralları çiğnemesine, "uyuşmaz kabul edilen makamları yan yana kullanmasına bile müsaade edilir."[503] Çünkü burada ortaya konulması beklenen ve ona alan tanınan unsur müzisyenin kişiliğidir, duygularıdır ve an içindeki iradesine, müzikal kabiliyetine saygı duyulur.

Birtakım kuralların çiğnenmesine izin verilmesi demek, kuralsız olması anlamına gelmemektedir. Taksimdeki kurallar, özellikle sözlü eserlerde "güfte ve güfte taksimatıyla genellikle usul ve icra örgüsünün temel çerçevesini oluştururlardı."[504] Söz gelimi usulün kaçması affedilmez bir hata olarak kabul edilmektedir. Çünkü Klasik Türk Müziği makamsal temellerde usullere göre icra edilir ve her ikisi de önem verilen olgulardır. Taksim formu da bu özelliklerden ayrı tutulamaz. Müzisyenin tüm müzikal kurallar çerçevesinde, an içinde yeni bir müzik yaratması beklenir. Altı çizilmesi gereken bir diğer nokta da taksimin süresinin müzisyen tarafından belirlenmesi

[501] Onur Akdoğu, *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır*? (İzmir: İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri, 1989), 1.
[502] akt. Behar, Türk Musikisi Üzerine, 78.
[503] a.g.e., 79.
[504] Behar, Türk Musikisi Üzerine, 77.

özgürlüdür. Tanrıkorur'a göre "İrticali (icra edildiği anda doğan) sözünden, önceden bestelenmiş (bilinen), bir eser olmadığı kolayca anlaşılan bu kompozisyonun melodik kuruluşu ve ritmi gibi süresi de yaratıcı sanatkârların yetkisindedir." Klasik Batı Müziğindeki emsalleri ile karşılaştırıldığında, icranın süresinin müzisyene bırakılması, müzisyene zamansal anlamda bir hâkimiyet kazandırmakta, bu durum müzikal anlamda farklı anlayışları ortaya koymaktadır.

Bir taksim icrasını nitelikli kılan unsurların başında, icra eden müzisyenin Klasik Türk Müziğindeki makamları ve usülleri iyi bilmesi gelir. Makam kısaca "dizilerin, seyir adı verilen ve bestecilerin mutlaka uymak zorunda oldukları ezgi dolaşım kuralları içinde kullanılmasından doğan, Türk Musikisinde temel bir müzik kavramıdır."[505] Makamın iskeletini oluşturan diziler, seyir ile hareket kazanan yapılardır. Ortak çeşnilerle geçiş yapılan farklı diziler arasında bir yol ile kurulan dizilerin[506] müzisyen tarafından iyi kavranması ve farklı tatlarla zenginleştirilecek diğer dizilere de hâkim olunması ve gerektiğinde seyir hareketinin genişletilebilmesi, müzisyenin birikimine işaret eden özelliklerdendir. Bu birikime sahip olan icracı, Türk Musikisinin kendisinden beklediği doğaçlama derinliğini yakalayabilir ve melodik zenginliğe katkı sağlayabilir. Bu formun kendi içinde çeşitli türleri olduğu söylenebilir. Söz gelimi Klasik Geleneksel Taksim, Özgür Taksim, Giriş Taksimi, Ara Taksim ve Geçiş Taksimi gibi çeşitleri sıralanabilir.

Geleneksel Taksim

Müzisyen geleneksel taksim icralarında genelde zemin, nakarat, meyan ve nakarat bölümlerini tercih ederek, icrasını bu yapı üzerinde inşa eder. Zemin bölümünde müzisyen seçtiği makama girer ve dinleyiciyi nasıl bir seyir beklediğine dair müzikal yolla bilgilendirir. Bir anlamda aklındaki temayı paylaşır. Nakarat bölümü ise, makam için tasarlanan melodik yapının ortaya konduğu bölümdür. Meyan bölümü ise, müzisyenin ilmini konuşturduğu, temanın ve hasarının dinleyiciye verildikten sonra

[505] Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi* (İstanbul: Dergâh Yay., 2003), 166.

𝄞 **Dinleme Önerisi:** Cüneyd Kosal ve Necdet Yaşar (25 Ocak 1963)
https://www.youtube.com/watch?v=_X1Eo1EtZII

[506] Nail Yavuzoğlu, *Türk Makam Müziği ve Yeni Notasyon* (İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2013), 93.

yaratımın hayata geçtiği bölümdür denilebilir. Yeni bir açılışı, yeni bir hareketi ifade eder. Bu noktada seyir tamamen müzisyenin o andaki duygu durumuna, dinleyici ile neyi paylaşmak istediğine bağlı olarak değişiklik gösterir. Farklı makamlara geçerek genel heyecanı arttırabileceği gibi, virtüözlüğünü ortaya koyacağı yüksek becerilerini de sergileyebilir. Son nakarat bölümünde ilk nakarat bölümündeki melodik yapı hatırlatılarak, taksim sonlandırılır. Geleneksel Taksimde makamsal yapı, uygun ritim ve ezgisel motiflerle korunur. Ritm unsuru önemlidir ve uyumun devam ettirilmesi gelenekseldir[507].

Özgür Taksim

Özgür taksimin temel özelliği ifade ve formun sürekli değişmesidir. Söz gelimi makam seyrine uyulmaz ya da geleneksel taksimin ritme verdiği önem burada verilmez. Ancak bu durum kuralsız, duraksız çalındığı anlamına da gelmemelidir. Makamı oluşturan durak- güçlü ögeleri dikkate alınır. Yine geleneksel taksimdeki gibi bölümler mevcuttur, ancak bölümlerin sınırları keskin değildir.

Giriş Taksimi

Adından da anlaşılacağı gibi kendisinden sonra gelecek olan icraya, seslendirilecek makama dinleyici hazırlamak amacıyla yapılan taksimdir. Taksimden sonraki eserin giriş özelliği göz önüne alınarak, makamına uygun bir zemin bölümü sunumuyla ana esere yer gösterilir.[508]

Ara Taksim / Geçiş Taksimi

Fasıl icraları, aynı makam üzerinden birçok eserin sırayla seslendirildiği müzikal etkinliklerdir. Ara taksimler ise, bu makamsal tekliğin müzisyen üzerinden yarattığı eksikliği gidermek amacıyla, müzisyene fasıl makamından başlayarak birkaç makam dolaşma imkânı tanıyan taksimdir.[509] Müzisyen dilediği makamlarda kendi

[507]İslam Ansiklopedisi, "Taksim", son erişim Ağustos, 2020, https://islamansiklopedisi.org.tr/taksim--musiki
[508] a.y.
[509] İslam Ansiklopedisi, "Taksim", son erişim Ağustos, 2020, https://islamansiklopedisi.org.tr/taksim--musiki.

virtüözlüğünü gösterecek şekilde dolaştıktan sonra, programın kaldığı yerden devam edebilmesi için fasıl makamına geri döner. Ara taksim müzisyenin yeteneği boyutunda fasılı canlandıran ve taze bir hava getiren güce sahip olabilmektedir.

Taksim enstrüman icracılarının ya da Klasik Türk Müziğindeki ismiyle sazendelerin seslendirdiği solo icra doğaçlamalar olarak bilinmektedir. Ancak kültürün ses sanatçılarına da aynı özgür alanı tanıdığı bir form vardır ki bu da Gazel olarak adlandırılmaktadır.

Klasik Türk Müziği Vokal Doğaçlaması: Gazel

Klasik Türk Müziğinde gazel, ses sanatçılarını ya da diğer ismiyle hanendelerin doğaçlama yapmalarına imkân sağlanan bir müzik formu olarak köklü bir geçmişe sahiptir. Başlangıcının net bir tarihlendirmesi yapılamamakla birlikte, Arap şiirine dayandığı düşünülen Gazel, Divan edebiyatının temel bir türü ve nazım biçimidir. Kelimenin etimolojik kökeni de Arapçaya dayanmakta, anlamı "kadınlar için söylenen güzel ve âşıkane söze"[510] karşılık gelmektedir. Gazel'in köken olarak Araplardan Acemlere, Acemlerden de Türklere geçtiği düşünülmektedir. Zamanla sözlü geleneğimizin içinde de kendisine kalıcı bir yer edinen bu müzikal form, insan sesinin sınırlarını zorlayan, doğaçlamadaki yeteneğini geliştiren bir form olarak bilinmektedir. Tanrıkorur Gazel'i, Taksimin sözlü müzikteki karşılığı olarak tanımlar.[511] Ona göre gazel, "bir ses sanatkârının belli bir güfte üzerine yaptığı beste olmakla birlikte, tınısı güzel, genişliği de gazel icra etmeye uygun olacak bir sese ek olarak, son derece detaylı nazariyat, makam ve edebiyat, vezin bilgisi, ayrıca doğaçlama olacağından bestecilik kabiliyeti de gerektiren bir formdur."[512]

Başlarda saz taksiminin sözlü formu olarak tanımlanan gazel, 20.yüzyılla birlikte kendine özgü bir form olarak sınıflandırılmıştır.[513] Bireysel doğaçlamaya dayalı bir sözlü müzik formu olarak anılan Gazel'in, tıpkı Taksimde olduğu gibi kendi içinde icra türleri bulunmaktadır. Söz gelimi, ses sanatçısının gazel tarzında bir şiiri belli bir makamda ancak bir usüle bağlı kalmadan, doğaçlama olarak, o anda içinden geldiği

[510] Z. M. Pakalın, *Osmanlı Tarih Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü* 1 (İstanbul, M.E. Basımevi, 1971), 370.
[511] Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi* (İstanbul: Dergah Yay., 2003), 169.
[512] a.g.e., 49.
[513] Akdoğu, *Taksim Nedir*, 4.

gibi, içene doğan nağmelerle, tekrar edilemez bir biçimde ve yine süresi onun belirlediği ölçülerde olacak şekilde okuması,[514] ses sanatının zirvesi olarak tabir edilen bir gazel çeşididir. Bir başka gazel icrasında ise doğaçlama yapan ses sanatçısına, bir saz sanatçısı doğaçlama yaparak eşlik eder. Saz sanatçısının zaman zaman ses sanatçısına yol göstermesi, sanatçısının nağmelerine sazıyla aralarda cevap vermesi âdettendir. Bir anlamda doğaçlama dialog olarak ilerleyen bu Gazel türünde dinleyicilere saz ve sesin karşılıklı müzikal doğaçlama sohbeti resmedilir.[515]

Saz sanatçısının doğaçlama yapabilmesi için hem müziğin kurallarına hem de sazının en ince noktalarına kadar hâkimiyeti sağlaması gerektiği gibi, ses sanatçısının da enstrümanı olan sesine son derece hâkim olması gerekmektedir. Sesinin sınırlarını ve yapabileceklerini bilmesi, tiz ve pes tonları kontrol edebilmesi gerekmektedir. Gazel'in bir başka özelliği ise, gazel olarak doğaçlanacak güftenin gazel formunda yazılmış şiirlerden seçilmesi gerektiğidir[516]. 𝄞

Gazeli icra eden ses sanatçısına gazelhan denmekte, icra edilecek gazelin tüm özellikleri, gazelhanın o anki zevkine ve anlık duygularına, izlenimlerine bağlı olmaktadır. Doğaçlamanın ister saz ile ister ses ile yapılsın her türlü geleneksel doğaçlamada, müzikal varlığın oluşturulması müzisyenin tinsel varlığının hem genel hatlarına hem de anlık durumuna bağlı olarak şekil bulur. Zira anlık doğaçlama beste yapma becerisi, o andaki ruhsal ve bilişsel duruma bağlı olduğu gibi, tecrübe, kültürel birikim ve tinsel altyapıya da son derece bağlıdır. Ve yine söyleyebiliriz ki, her ne kadar kayıt teknolojisiyle hem saz taksimleri hem de gazeller kayıt altına alınsalar bile, -bu durum doğaçlamanın özüne bir müdahale olarak anlaşılmaktadır- yine de sanatçılar taksimlerin ve gazellerin oluş anında, an içinde ve akışa tabi birer müzikal form olduklarını bilirler ve tekrarlanamaz bu yaratının geçip gittiğinin farkındadırlar. Bundan ötürü hem taksimlerde hem de gazellerde benzer motiflerin ya da bestelere çok yakın doğaçlamaların yapılmasına sıcak bakılmaz ve yeni, motif ve melodi

---

[514] A. Erdoğlular, "Türk Müziğinde Gazel ve Hafız Şehla Osman", (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005), 5-6.
[515] a.y.
[516] B. Aksoy, *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim* (İstanbul: Pan Yay., 2009), 230.

𝄞 **Dinleme Önerisi:** Müşterek Gazel- Alaaddin Yavaşça ve Kani Karaca https://www.youtube.com/watch?v=T_ln0_v3eeU [Son Erişim: Ağustos 2022]

bakımından zengin bir çeşitlilik aranır. Hayatın akışkanlığı içinde yaratılan gazeller de rutinlere, ezberlere ve bilindik bestelere benzememeli, değişim göstermelidir.

2.4.2. Türk Halk Müziği Doğaçlama Örneği: Âşık Müziği

Türk müziğinde geleneksel doğaçlamanın kendini gösterdiği bir başka tür ise Türk Halk Müziğinde yer alan Açış ve Âşık Atışmalarıdır. Âşık kelimesi, Türk Halk Edebiyatındaki saz şairi, halk şairi, ozan kavramlarına denk gelen Arapça kökenli bir kelimedir. Fuad Köprülüye göre halk şairlerinin Âşık adını alması Tekke edebiyatıyla başlamıştır.[517] Bu gelenek için 15. Yüzyıl ortalarına kadar Türkçe Ozan adı kullanılırken, daha sonra İslam tasavvufunun da etkisiyle Âşık adı yaygınlaşmıştır.

İslamiyetten önce Şamanlık geleneğinin etkisinin görüldüğü Âşık müziğinin kökeninde, Oğuz Türklerinin Ozan, Yakut Türklerinin Bahsı, Altay Türklerinin Kam dedikleri kişilerin töreleri vardır.[518] İslamiyet öncesi dönemlerdeki müziğe dayanan Âşıklık geleneği, İslamiyetle birlikte hem anonim halk geleneklerinin hem de tasavvufi tekke geleneğinin harmanlanarak oluşturulmuş biçimidir denilebilir.

Âşıklık geleneğinde âşık denilen saz ve söz sanatçıları, yaşadıkları yörelerin halk müziğinde var olan ezgi kalıplarını kullanarak zenginleştirirken, bir yandan da kendi deyişlerini doğaçlama şeklinde okurlar. Halk müziği sanatçısı ve araştırmacı Mehmet Avni Özbek Âşıklık geleneği hakkında şunları aktarmaktadır:

> Aşıklar halk arasında sevilen ve sayılan insanlardır. Yarı ermiş ve Tanrı vergisine nail olmuş sayılırlar. Onları "Hakk'ın söylettiğine inanılır. Aşıklar, soyut ve kitabi konulardan çok, hayatla ilgili konulara dokunurlar. Sırasında her çeşit öğüt verirler; iyilik, mertlik, yiğitlik telkin ederler. Dini ve tasavvufi konulardan laf edip ibret verici hikayeler anlatırlar. Yani bir dereceye kadar eski Şamanların, ozanların rolünü üstlenmişlerdir.[519]

Türk Halk Müziği içinde önemli bir yeri olduğu görülen Âşıklar halk edebiyatının ve halk müziğinin sözlü aktarımına sahiptirler ve anılan türlerin sürekliliğinin, onların varlığı sayesinde sağlandığı söylenebilir. Bu bakımdan her yörenin Âşık'ı bir

---

[517] Fuad Köprülü, *Türk Saz Şairleri* (Ankara: Evkaf Matbaası, 1962), 34.
[518] H. Zeki Büyükyıldız, *Türk Halk Müziği* (İstanbul: Arı Sanat Yayınevi, 2015), 164.
[519] a.g.e., 165.

𝄞 **Dinleme Önerisi:** Yener Yılmazoğlu-Orhan Üstündağ- Aşık Atışma. https://www.youtube.com/watch?v=BXlqZrkph50 [Son Erişim: Ağustos 2022]

diğerinden farklı yaratımlara sahiptir. Her Âşık kendi yöresinin motiflerini, hikâyelerini ve edebiyatını diğer yörelere taşıyarak, halk müziğinde adeta bal yapan arı görevi görmektedirler. 𝄞 Bununla birlikte, kendi kişisel yaratımları da içlerinde yaşadıkları halkın genel zenginliği olarak kabul edildiğinden, onlar da anonim olarak halk müziğine dâhil edilir. Üretimlerini, doğaçlama olarak saz çalıp, deyişlerini söyleyerek icra anında ortaya koyarlarken, müziklerini o anda anonim olmaktan çıkaran yegâne şey, son mısrada kullandıkları mahlaslarıdır. Mahlas, Âşık'ın halk arasında bilinen takma adıdır.[520]

Türk Halk Müziğinde bilinen anlamda beste yapılmaz. Esas olan o an içinde "gönlün dile gelmesidir."[521] Âşık, gönlünde, aklında iz bırakan olayların izlenimlerini, anda ortaya koyarak, dile ve tele döker. Her türlü insani duygu ve düşüncesini gönül dünyasından ses ve söz dünyasına yansıtır. Halk Müziğinde bir eser yaratma amacıyla, üzerinde düşünülerek notalandırma yoluyla bir beste yapma yoluna gidilmez. Bu yüzdendir ki Âşık geleneğinde ve Türk Halk Müziğinde şarkı söylemeye **türkü yakmak** denir. Herakleitos'un her şeyin dönüştürücüsü olan ateş metaforu gibi, Âşıklık geleneğinde de yaşanan olayların izlenimleri Aşık'ın gönlünde bir ateş yaratarak türkünün yakılmasına, Aşık'ın izlenimlerinin an an akmasına ve yaktığı türkü ile dinleyenlerin de gönüllerine akarak onları da değiştirmesine neden olmaktadır.

2.4.3. Arap Dünyasında Müzikal Doğaçlama: Taksim Ve Tarab Kültürü

Klasik Türk Musikisiyle birçok ortak özellik gösteren Arap müziği, özellikle İran müziği temelinde ve İslam etkisiyle şekillenir. Kültürel ve coğrafi olarak yakınlıkları bulunan Türk, İran, Arap, Mısır kültürleri müzikal anlamda birçok ortak kökene sahip olmakla birlikte, birbirlerinden ayrılan ve kültürel olarak tipik imzalar taşıyan özellikler de barındırmaktadırlar. Ortak özelliklerinin belki de bu çalışma açısından başlıcası her iki kültürün de müzikal anlamda doğaçlama yapmaya oldukça alan tanıması ve elverişli olması denilebilir. Her iki müzik türünün de makamsal olması, çok sayıda usüle sahip olması, belli parçaların birlikte icra edilirken müzisyenlerin

[520] Büyükyıldız, *Türk Halk Müziği*, 167.
[521] a.g.e., 169.

aynı temel ezgiye eşzamanlı olarak farklı yorumlar getirerek heterofoninin yaratılmasına olanak sağlanması ortak özellikler arasında sayılabilir.[522]

Arap müziğiyle Klasik Türk Müziği arasında belki en temel fark ise makamların üzerindeki vurgunun Arap müziğinde daha az ve akışın sınırlarının daha esnek olmasıdır denilebilir.[523] Bu benzerlik ve farlılıkların ötesinde, yakın coğrafyalar olmak bakımından Türk, Arap, İran, Mısır müziği başta olmak üzere, Hint ve Çin müzikleri de dâhil Doğu müziğinin göze çarpan karakteristik özelliğinin "her şeyden önce dinleyiciyle duygusal bir bağ kurmak zorunluluğu" olduğu söylenebilir.[524] Bu zorunluluktan ötürü Batı müzik literatüründe yaygın olan klasik konser ortamı, Doğu müziğinde daha çok etkileşime açık ve duygu yüklü olarak gerçekleşir. Bu fark iki müziğin icra ortamlarını konser kelimesiyle açıklamayı zorlaştırır görünmektedir. Bu yüzden etnomüzikolog Ali Jihad Racy Doğu müziğindeki icraları konser olarak adlandırmamayı tercih edilir bulduğunu ifade etmektedir.[525] Arap kültüründe daha çok tören ya da kutlama anlamına gelen Hafla kelimesi konser programlarına aşağı yukarı karşılık gelen bir kavram olarak kullanılır. Öte yandan Tarab kültürü, her türlü haflada kendini ortaya koyan, olmazsa olmaz bir özellik, icracının da dinleyicinin de müzikten bir nevi beklentisidir.

Tarab Sanatı

Tarab kelime olarak müzik kaynaklı bir esrime hali, büyülenme, estetik coşku ve müziğin uyandırdığı his gibi anlamlara karşılık gelmektedir.[526] Kavramın tanımından da anlaşıldığı gibi, Tarab yani müzik kaynaklı esrime durumu deneyimseldir ve nadiren açık ifadelerle tartışılır. Racy bu özelliğinden dolayı Tarab'ı, din karşısında takınılan mistik hale benzeterek, iki deneyim arasında benzerlik kurulabileceğini iddia etmektedir.[527] Racy Tarab müziğini öğrenmenin dinsel bağlamlarla ilişkili olduğunu

[522] A.J. Racy, Arap Dünyasında Müzik: Tarab Kültürü ve Sanatı, çev: Serdar Aygün (İstanbul: Ayrıntı Yay., 2007), 16.
[523] a.g.e., 17.
[524] a.g.e., 27.
[525] a.g.e., 28. (Dipnot 10.)
[526] a.g.e., 29.
[527] a.g.e., 32.

ileri sürer. Dinsel bağlamlarla ilişkili müzik kavrayışı genel olarak tüm Doğu müziklerinde göze çarpan bir özelliktir. Batı müziğinin kilise kökenleri göz önüne alındığında, dünyadaki hemen hemen her müziğin kökensel olarak dini inançlara dayandığı dahi iddia edilebilir. Ancak doğu dünyası bu gelenekselliğini koruyarak, dinle bağlantısını koparma konusunda isteksiz olmuştur ve bu tercih müziklerinin yapısını etkilemiştir.

Tarab müziğinde de dini bağlantıları bulmak bu açıdan olağandır. Söz gelimi Tarab kültüründe makbul bir müzisyen olmak için ilk etken yetenek ve müzikal eğilimse de yeterli görülmez ve Kur'anı etkili ve ezberden okuması üzerine müzisyen adayı teşvik edilerek eğitilir. Çünkü tecvidin yani ezgili bir şekilde ezberden Kur'an okumanın, makam bilgisinin ve etkili doğaçlama becerilerinin geliştirilmesinde işlev gördüğü düşünülmektedir.[528]

Müzikal bir esrime olan Tarab kültüründe, bu esrimenin yaratılması için birincil kaynaklar doğaçlama türünde icralardır. İcra sırasında doğaçlama olarak yaratılan müzik, yaygın biçimde kullanılan makamları takip eder. Arap geleneğinde doğaçlama, sofistike bir sanat, üstün bir beceri ve yetenek ve esin gerektiren duygulanım ifadesi olarak görülür ve toplumda öncelikli ve kıymetli tutulur. Makamsal bir doğaçlama icrasında, dinleyiciler icraya odaklı görünürler. Nidalarla icraya ve müziğe eşlik edebilir, tepki verebilirler. Bu bakımdan doğaçlamanın duygu yaratmadaki başarısı, onun gerçek müzik olarak nitelendirilmesine neden olmaktadır.

Doğaçlama icralarında dinleyiciyi etkilemek için çeşitli bileşenler kullanılır, bunlar ton, aralık, zaman ve yapıya dair bileşenlerdir. Nettle'a göre bu bileşenlerin kullanım şekli şu şekilde açıklanabilir:

> Genellikle, doğaçlama yapan kişi dinleyicilerinin ilgisini birbirleriyle yakından ilişkili iki şekilde çeker. Birincisi, bildik makamsal malzemenin sanatkarane bir şekilde kullanılması olarak tarif edilebilir. Bu durumda, doğaçlama pratiği icracıya "bir tür, makamın içindekiler listesi" ya da "en azından bir dereceye kadar zorunlu" birtakım malzemeler sunar. Müzik terimleriyle ifade edecek olursak, tipik başlangıç noktaları, üsluplaştırılmış kadans motifleri, daha kısa ve daha uzun cümleleri sıraya koymak için uygun ardışık kalıplar ve bildik genel dizilimler gibi fenomenlerden faydalanma imkânı sağlar. Buna ek olarak

[528] Kristina Nelson, *The Art of Reciting the Qur'an* (Cairo, New York: The American University in Cairo Press, 2001), XXV.

> karakteristik aralık yapıları, vurgu notaları ve olası modülasyon senaryoları bulunur.[529]

Müzisyenin makamları, teknik özellikleri, enstrümanını ileri düzeyde bilmesi, doğaçlama becerisinin üst düzeyde olmasını sağlayabildiği gibi, müzisyenin dinleyici kitlesinin beklentilerini bilmesi, onları tanıması, yine makamsal doğaçlamanın esrime yaratması ve başarılı sayılması için bir diğer etkendir. Kristina Nelson, dinleyicilerin icracıya isteklerini söyleyerek onu program içinde yönlendirdiklerini ifade eder.[530]

Öte yandan icracı, dinleyicilerin istedikleri makamlarda çalmalı, ancak makamsal doğaçlama yaparken fazla ağdalı cümleler kurmamalı, ayrıca önceden kestirilebilir yapılardan kaçınmalıdır. Doğaçlama ne kadar özgür ve farklı olursa, esrimenin o kadar kuvvetli olduğu düşünülmektedir ve bu Tarab gibi önem verilen bir müzikal kültür için gerekli görülmektedir.[531] Racy'nın Arap müzisyen ve teorisyenlerden aktardıklarına göre, onlar için doğaçlamanın yenilik barındırması ne kadar yüksekse, kıymeti de o derece artmaktadır. Racy, bu izlenimlerini şu sözlerle ifade eder:

> Taksim, o anda yaratılmalı ve icracının içinden geldiği gibi doğaçlanmalıdır. Sanatçının içindeki duygusal patlamaları dışavuran, bilgisinin genişliğini gösteren ve icrasını kuşatan atmosferi yansıtan taksim, muhteşem bir etki ve tatmin edici tepkiler üretebilir. […][532]

Esrime yaratmanın kıymetli ve etkili yolunun doğaçlama olduğu düşünülen böyle bir müzikal kültürde, doğaçlama icracısından beklenen, bilinen bir makamın o güne kadar duyulmamış ve bilinmeyen, beklenmeyen bir yönünü icra anında ortaya koymasıdır. Böylelikle yarattığı akışın içine hem kendisini katar hem de dinleyicileri sürükler. Bir nehir gibi çağlayan doğaçlama müziğinin akışına, müziğe eşlik eden ya da onu yaratan herkesin kapılması beklenmektedir. Bir başka ifadeyle **doğaçlamanın akışı, icracının bilinç akışıdır.** İcracı doğaçlama yaparken içsel değerlendirmelerde bulunur. Yüksek hayal gücüne ve güçlü duyumlara sahip doğaçlama icracısı, ilhamı içsel bilinç dünyasından alır ve duyusal patlamalar ile harmanlayarak, öz bilincin derinliklerinden

---

[529] Bruno Nettl, "Thoughts on İmprovisation: A Comparative Approach", *The Musical Quartedly* 60, S.1(1974): 12-13.
[530] Nelson, The Art of Reciting, 43.
[531] Racy, Arap Dünyasında Müzik, 145.
[532] a.y.

türettiği müziği dinleyicilerin duygu dünyasına ekler. Tarab kültüründe amaç, makamsal doğaçlamanın yarattığı duygu akışı ile, mistik yok oluşu yaşamak ve daha yüksek bir maneviyat düzeyine erişmektir.[533] Bu bakımdan Racy'in müziğin, dinsel bağlantılı olduğunu ileri sürdüğü fikirleri oldukça tutarlı görünmektedir. Öte yandan bu sürüklenmenin ne kadar süreceği de tamamen icracının isteğine bırakılmıştır. Bu yüzden makamsal doğaçlama, zamansal açıdan esnektir. Böyle bir esneklik icra süresini müzikal deneyimin kendisiyle bir tutar. Bu yüzden icra, müziktir. Türk müziğindeki kavrayışla tekrar edecek olursak, müzik eylemdir. Bu anlayış, müziğin icra edilmesini ya da esrime etkisine teslim olunmasını kendiliğinden, doğal ve sezgisel bir sürece dönüştürür.

Doğu müziğinde makamsal ya da bir başka ifadeyle geleneksel doğaçlamayı, klasik müziğinin esası sayan diğer bir kültür ise Hint kültürüdür. Hint Müziği de makamlar ve usüller üzerinde yükselen, icracının duygusal ve bilişsel bir akış yaratmasının ve bunu icra anında yaratmasının gerekli görüldüğü ve özellikle beklendiği bir müzik türü olarak, Doğu müziğinin tipik özelliklerini kendinde barındırmaktadır.

2.4.4. Klasik Hint Müziği

Hindistan'ın kadim kaynaklarına göre, ülkenin ve kültürün müzikal geleneği M.Ö. yaklaşık 1200'lere tarihlenen Vedalar'a dayanmaktadır. Özellikle Sama-Veda adı verilen kitap, kutsal törenlerde söylenen ilahi melodilerini içermekte ve dini bir anlamı karşılamaktaydı. Vedik olarak adlandırılan bu ilahilerin, Hint müziğinin kökenini oluşturduğu varsayılabilir. [534] Dinsel bir kökene dayanan Hint Müziği kültürü, bölgenin, önce 11.yy'da Gazneli Mahmud öncülüğündeki müslüman istilalarına[535], sonra 13.yy'da Moğol istilalarına[536] uğraması ile, farklı müzik kültürleriyle etkileşime girmiştir. Bu etkileşim sonucunda müzikal anlamda Kuzey ve Güney Hindistan olarak ayrılmış, müzikleri de Hindustani ve Karnatik olarak farklı isimlerle anılır olmuştur. Hindustani adı verilen ve Kuzey Hindistan müzik stilini işaret eden bu tür, Moğol istilalarıyla, tanıştığı İran kültüründen oldukça etkilenmiştir. Öyle ki günümüzde

[533] a.g.e., 181.
[534] Korhan Kaya, *Hint Felsefesinin Tem*elleri (Ankara: Doğu Batı Yay., 2016), 15- 31-51.
[535] Gordon Johnson, *Hint Dünyası: Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi* 10*,* çev. Müfide Pekin, (İstanbul, İletişim Yay., 1998), 81.
[536] a.g.e.,84.

Hindustani müziği ile, İran, Türk, Arap ve Mısır müziği arasında benzerlikler hala devam etmektedir.[537]

Hindustani müziğinin temel yapısı sözel geleneğe ve sözlü aktarıma dayanır. Bu müzik kültüründe de eğitim sözlü aktarım üzerinden ve Türk müziğinde olduğu gibi usta çırak ilişkisi üzerinden yürümektedir. Shishya adı verilen çıraklar, Guru denilen ustaların birkaç yıl hizmetine girerek, onlardan temel müzik eğitimi alırlar ve müziğe yetenekli olduklarını kanıtlamaya çalışırlar. Üstad seviyesine gelebilmek için sabırla ve yıllarca çalışan bu çırakların, öğrenmeye çalıştıkları Hindustani müzik doğaçlamaya dayanan ve oldukça kapsamlı köklü bir müzik geleneğidir.

Hindustani Müzik Kültürü

Hindustani müziğin standart melodik çerçevesine Raga adı verilir. Renk ya da atmosfer anlamlarına gelen Raga, doğaçlamanın içinde gerçekleştiği müzikal mekândır. Eşzamanlı olarak hem performansın hem de yaratı sisteminin tamamını temsil eder. Türk ya da Arap müziğindeki makam benzeri bir yapı olarak anlaşılabilecek olan unsur, oldukça değişken yapıdadır. Bu değişken yapıya, yine onun kadar değişken olan ritmik çerçeve Tala eşlik eder.[538] Kısaca Hindustani müzikte, müzisyenin içinde çalıştığı çerçeve ve unsurlar değişkendir, son hallerini ancak çalış esnasında alırlar.

Bailey, Raga'nın "çalınana kadar şekillenmemiş" olduğunu söyleyerek, Hint müziğindeki çoğu terim gibi Raga'nın da anlamının net ifadelerle ortaya konmasını engelleyen belirsizlikler olduğunu ileri sürer. Ancak belirsizliklere rağmen yine de bir tanım yapmaktan geri durmaz ve Raga için şu açıklamayı yapar:

> Raga her şeyden önce, özel bir nota grubu olan ve tek başına raganın kimliğini oluşturmayan svaraların çıkıcı ve inici dizisidir. Aynı svaralar birden çok ragada bulunabilir. İşte o durumda farklılığı yaratan, svaraların nasıl işlendiği, onlara nasıl yaklaşıldığı, nasıl sıralanıp gruplandığı ve hangi svaranın vurgulanmak için seçildiğidir.[539]

[537]Bruno Nettle ve Timothy Rommen, ed., *Excursions in World Musi*c, 7.bs. (New York and London: Routledge Published, 2017), 78.
[538] Bailey, *Doğaçlama*, 15.
[539] a.g.e.,18-9.

Batı müziğindeki gibi Oktav'ın yedi parçaya bölündüğü Hint Müziğinde, ondan farklı olarak parçalar eşit değildir. Bu eşit olmayan her parçaya Svara adı[540] verilir. Müzisyenin svaralara olan kişisel yaklaşımı ile müzikal yaratım başlar. Hindustani müzikte hemen hemen sabit hiçbir unsur yoktur. "Her şey bir akış içindedir ve son halini icra sırasında alır."[541] Belki de bu yüzden Hintli müzisyenler Raga çalmaya son derece yavaş başlarlar. Bu bölüme Alap denir. Raganın içindeki ezgisel imkânları, kendi kişisel arayışlarının etkisiyle yavaş yavaş keşfeden müzisyen, Alap'ı ilerleterek enstrümanın alt aralıklarından daha yüksek aralıklara geçerek gerilimi arttıran daha fazla perde ve melodik birim keşfeder. Ritimler gittikçe daha istikrarlı hale gelir, ancak tamamen ölçü de bulunmuş olmaz. Tempo ve heyecan arttıkça, müzisyen melodik perdeler ve Jhala adı verilen bir dizi sabit ezgi eşliğinde, düzenli bir değişime başlar. Çalma hararetli bir heyecan düzeyine ulaştığında, müzisyen hızla skaladan gevşeme noktasına geri iner ve yaratılan bu akış yavaşlar.[542] 𝄞 Yavaşlama anında müziğe davul girer ve Tala çalmaya başlar. Bu değişken ritmik çerçeve, doğaçlama yapacak müzisyene değişken bir döngü yaratır. Böylece müzisyen, keşfettiği raganın özelliklerini kendisiyle birleştirerek, alt notalara geçer ve doğaçlamaya başlayarak akışın yönünü tayin eder. Bunların dışında, değişkenlerin ağır bastığı bu doğaçlama sistemi, sınırsız bireysel varyasyonlara izin verse bile, kendi içinde yapısal sınırları olan, kontrollü bir yaratı sürecidir. Hindustani müzikte ragalar, güçlü ve zayıf notaların hiyerarşisinden, bir dizi tipik melodik figürden ve müzisyenlerin ruh hallerinden, günün saatinden, içinde bulunulan an'dan, büyülü güçlerden ve benzeri müzik dışı çağrışımlardan oluşurlar.[543] Bu müzik türünde, her ne kadar notaların hiyerarşisi varsa da müzikal unsurlar konusunda bir hiyerarşi söz konusu değildir. Süsleme olarak kullanılan bir müzikal malzeme de esas tema kadar önemli ve önceliklidir.

Doğu kültürleri içinde Hint kültüründe de müzisyenin icrası ve dinleyici arasındaki etkileşime önem verilir, karşılıklı etkileşim, performansı ve süresini belirleyen bir unsur olabilir. Bu yüzden bir performansın uzunluğu, zaman kısıtlamalarına ve

---

[540] **Bkz:** Çalışmanın **M.T.S.** Bölümü

[541] Bailey, *Doğaçlama*, 19.

𝄞 Dinleme Önerisi: Raag Ahir Bhairav By Buddhadev Dasgupta **https://www.youtube.com/watch?v=kMdTiyJxTNo** [Son Erişim Ağustos 2022]

[542] Miller ve Shahriai, *World Music*, 68-9.

[543] a.g.e., 66.

müzisyenler tarafından algılanan seyircinin ilgisine bağlı olarak, birkaç dakikadan birkaç saate kadar değişebilir. Müzisyenlerin el becerilerinin, yaratıcılıklarının ve sahnedeki varlıklarının izleyiciler üzerindeki etkileri gözlendiğinde, müzisyenlerin zaman açısından ne denli söz sahibi oldukları daha net anlaşılabilir. Üstelik Hint kültüründe, Ragalar aynı zamanda evrenin düzgün işleyişi üzerinde de etkili görülür. Her Raganın icracıda ve dinleyicide farklı bir ruh hali yarattığına inanılır. Hatta bir süre sonra Raga'nın o topluluktaki herkesin ruhunu tek bir ruha indirgediği düşünülür. Bazı ragaların büyülü güçlere sahip olduğuna ve doğru şekilde icra edildiğinde iyileştici güçleri olduğuna inanılır. Söz gelimi iyi icra edilen bir Raga Dipak ateş yaratabilir. Öte yandan Ragalar da tıpkı Türk müziğindeki makamlar gibi, günün belirli saatlerinde çalınması daha makbul yapılar olarak da öne çıkarlar. Hintliler için bu önemlidir, çünkü onlar, müziğin sesi ile sorunsuz işleyen bir evren arasında karşılıklı bir ilişki olduğuna inanırlar.[544]

2.4.5. Uzak Doğu Klasik Müzik Geleneğinde Doğaçlama

Müzikle, müziğin sesi ile sorunsuz işleyen evren arasında karşılıklı bir ilişki olduğuna inanan diğer bir kültür ise genel olarak Uzak Doğu olarak adlandırabileceğimiz Çin müzik kültürünün etkisinde kalmış olan Güney Asya topluluklarıdır. Çin kültürünün hem müzikal hem de toplumsal olarak temelini oluşturan Konfüçyüs ve Tao felsefeleri, etkileşim halinde bulunduğu Japonya, Vietnam, Güney Kore, Endonezya gibi ülke müziklerinde de etkin bir unsur görevi görmüşlerdir.

Antik Çin Hanedanı ideologları, müziğin doğa, insan ve toplumla yakından ilişkili olduğunu düşünürlerdi. Onlara göre müzik hem doğa hem de toplumsal açıdan önemli bir kültür unsuruydu. Hem ahlaklı ve erdemli olma arayışında müziği kıymetli gören Konfüçyüsçülük, hem de insan ile doğa arasındaki uyum arayışında müziği etkin gören Taoculuk, müziği insan ile doğa arasında köprü olarak görmek üzerine kurulmuş felsefelerdi.[545]

Müzikolog Jin Jie'nin aktardığına göre, geleneksel müziğin gelişmesine ön ayak olan bilgeler akıl dinginliğine önem vermiş, müziği pratik değerlerin kısıtlamalarından

[544] Hazrat Inayat Khan, *The Music of Life* (New Lebanon: Omega Publications, 1988), 346.
[545] Jin Jie, *Çin Müziği*, 54.

kurtarma yolunu seçmişlerdir. Onlar için önemli olan, müziği yaratan yaratıcının duygu ve düşüncelerine odaklanmasını sağlamaktı. Geleneksel Çin müziğinin bir örneği olan Guçin, icra edilirken odak icracının kendi merkezli duygularıdır. Guçin aynı zamanda uzun yıllar özbenliği yetiştirmenin aracı olarak görülen bir müzikal unsurdur.[546]

Tıpkı Arap müziğindeki Tarab kültürü gibi, geleneksel Çin müziğinde de manevi bir özümsenme ve kendinden geçiş / esriklik duygularının yaratılmasına önem verilmektedir. Örneğin Zen müzisyenleri, icra sürecinde öznel düşünceleri ve duygularını nesneye, yani müziğe dönüştürerek özne ve nesne arasında iki yönlü iletişim kurma amacıyla "ya kendilerinin eserlerinin ögesi hayal ettiklerine, ya da zihinlerinin her türlü sınırdan arındırılması için fazlasıyla içtiklerine inanılır."[547] Bu özümsenme çabasının tek amacı özgür âleme ulaşabilme isteğidir.

Zen, Konfüçyüsçülük ve Taouluk müziğin, insan ve doğa arasında bir köprü, bir diğer deyişle evren ve insan arasındaki uyumun sesli temsilcisi olduğuna ve yaratım sürecinde benlikle nesnenin iç içe geçmesi ve özümsenmesine gerek olduğuna inanıyorlardı. Bu inanış, geleneksel Çin müziğinin de temellerini ortaya koymaktadır.

Geleneksel Çin Müziği

İlkçağ zamanlarından bu yana hem düşünsel hem de fiziksel değişime uğrayan geleneksel Çin müziğinin estetik temelleri, Çin felsefesine, doğaya, insana, uyuma, duyguların ve düşüncelerin ifade edilmesine dayanmaktadır. Çin Sanatı kitabının yazarı Lui Qiangong, Çin müziğini tanımlarken şunları söylemektedir:

> […] Çin müziği müzikal sesteki değişime önem verir. […] Armoniyi bir kenara bırakarak, tek bir hat üzerinde zarif bir melodi oluşturur. […] Çin müziği icracının kendisini eğlendirmesine önem verir. […] İcracının hoşça vakit geçirmesini vurguladığı için, duygulara ve incelikli zevkler ile popüler zevkler arasındaki ayrıma önem verir. […] Çin müziğinin, icracının kendisi için çalma özelliği öne çıkar. […] Estetik duygular bakımından Çin müziği derinlikte üstündür.[548]

[546] a.g.e., 63.
[547] a.y.
[548] Liu, Qiangong, *Çin Kültürü Dizi: Çin Sanatı,* çev. Özlem Karadağ (İstanbul: Kaynak Yay., 2018), 123-4.

İcracısının duygu ve düşüncelerini aktarmasına ve müzisyenin müzikten keyif almasına öncelik veren geleneksel Çin müziğinin bu özelliklerinden yararlanarak, onun biçimden ziyade içerik boyutuna önem verdiği söylenebilir. Özellikle sesteki değişimin ön plana çıktığı ve düşünsel boyutun icra üzerinde temellendiği göz önüne alındığında, Çin geleneksel müziğinin doğaçlama üzerine kurulu olduğu dikkati çekmektedir.

Çin müziğinin melodik çizimi olağan dışı renkli, net, kıvrımlı, aynı zamanda ritmiktir. Fakat nota yazımında bu kıvrımlar kaydedilmez. Melodinin ana hatları yani çekirdeği gösterilir. Polifonik bir yapının ya da armoninin olmadığı bu melodi üzerine, sanatçı dilediğince doğaçlama yapar. Müzisyenin doğaçlama yeteneğine bağlı biçimde, büyük bir çeşitlilik gösteren bu yapılar, genel olarak tarihsel olaylarla ilişkilendirilirler. Sanatçının duygu ve düşüncelerinin doğaçlama ile müzikte hissedilmesinin esas olduğu bu gelenekte, lirik şarkılar öne çıkarlar. "Gökyüzünü altında doğadan esinlenen, dağların ve nehirlerin manzarasını gören şarkıcı, gördüklerini doğaçlama şarkıya döker."[549]

Geleneksel Çin müziğinde tek başına müziğin istenen etkiyi yaratmadığına inanıldığından, şiirle yakından ilişkili olarak vokal müzikle eşlikli biçimde icra edilmektedir. Böylece: "vokal ve çalgısal müziğin birleşiminde, […] çalgılar bazen üzerine melodinin serileceği bir fon oluşturur, bazen de bir gölge halinde melodinin çalgısal yansımasını oluşturuyormuş gibi vokali takip eder.[550]"

Geleneksel Çin müziği denildiğinde, sadece tek bir grup ya da kültür düşünülmemelidir. Çin, 56 etnik gruptan oluşan bir ülke olarak, bugün olduğu gibi geçmişte de bu çeşitliliği sürdürüyordu.[551] Her etnik grubun kendi müzikleri, geleneksel Çin müziğinin unsurları içinde sayılmaktadır. Bu unsurlardan önce geleni ise Uygur Türklerinin geleneksel müzikleri olan muqam ya da Türk ve Arap müziğindeki ismiyle makamdır. Uygur müziğine ait olan muqamlar hem Aborjin etnik

[549] Jin Jie, *Çin Müziği*, 95.
[550] akt. Münevver Alkan, "Geleneksel Çin Müziği ve Çalgılarının Karakteristik Özellikleri Üzerine Bir İnceleme, (Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2021), 41.
[551] Qiangong, *Çin Kültürü,* 137.

gruplarının müziğinden hem de İslam kültüründen etkilenmenin bir sonucudur. Quingong'a göre;

> […] Uygurların ataları balıkçılık, avcılık ve hayvancılık yaparak yaşarlarken bakir doğada, dağların arasında ve otlaklarda duyguları ifade eden doğaçlama şarkılar ortaya çıkmıştır. Daha sonra sürekli bütünleşme, değişim ve gelişim sonucu "boyawan" süitleri, makamların ilkel biçimi olarak oluşturuldu […][552]

Hatırlayacağımız gibi geleneksel doğaçlama üzerinde inşa edilen müzik gelenekleri genel olarak makamsal yapıdadır. Daha önce tartıştığımız Türk, Arap, Hint müziklerinde de makamsal yapılar göze çarpmakta, hatta müziğin temelini oluşturmaktaydılar. Doğu müzik geleneğinin ayırıcı bir unsuru olan makamsal yapılar, 16. Yy'da bir parçası kabul edilen Uygur muqamları ile geleneksel Çin müziğinde de görülebilmektedir. Hatta Quingong'un aktarmasına göre "çeşit bakımından Sincian'ın makamları, dünyada en çok çeşidi olan makamlardır ve 2005 yılında Unesco kültür mirası listesine girmişlerdir."[553]

2.4.6. İslam Etkisinde Gelişen Klasik İspanyol Doğaçlaması: Flamenko Örneği

Çalışmamızda kültürleri Doğu ve Batı olarak ayırırken Teoman Duralı'nın medeniyet kavramından hareketle bir epistemoloji belirlemiş, Orta Asya Bozkırlarının Batı ucuna Batı medeniyeti, Doğu ucuna doğu medeniyeti demiştik. Öte yandan Bozkıların batısında kalmasına rağmen, doğu kültürüyle yüksek etkileşim göstermesinden ve İslam kültürünün baskın bir üst kimlik oluşturmasından dolayı, Orta Doğu ve Türk bölgelerini de Doğu kültürünün çatısı altına yerleştirmiştik. Türk bölgelerinin yarattığı istisnanın bir benzerini İspanya'da bulduğumuzu söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle İslamiyetin yükselmesi ve hızla yayılması sonucunda Arap istilalarına (M.S. 632-1000) maruz kalan İspanya toprakları[554] "kökü Doğu'da olan"[555] bir kültürün gelişmesine ev sahipliği yapmıştır. Batı medeniyeti 16. Yy'da yaşanacak reform ve rönesans hareketlerinin sonucu, geleneklere bağlılığı yıkarak, sezgisel akıl yürütmeden saf deneysel ve gözlemsel akıl yürütmeye doğru yol alırken, İspanya da

[552] a.g.e.,138.
[553] a.y.
[554] McNeill, *Dünya*, 205.
[555] Tanilli, *Uygarlık Tarihi*, 83.

üstünde yaşadığı anakaranın geçirdiği değişimlerden pay almış olmasına karşın, Doğu'ya yakınsanan kökleri, ona geleneksel doğaçlamayı kültüründe yaşatması için imkan tanımıştı. Ve işte İslam kültürü etkisinde ortaya çıkan müzikal bir yapının adı olarak Flamenko, Doğu kültürüne özgü geleneksel doğaçlamayı yaşatan bir örnek olarak, çalışmamızın bu bölümünün inceleme konusudur.

Flamenko 𝄞

Flamenko denildiğinde akla gelen ilk yöre Endülüs bölgesidir. Hatta Endülüs Flamenkosu olarak da anılan bu sanat için, Bailey şunları ifade etmektedir:

> Flamenko'nun beşiği olan Endülüs, tıpkı Kuzey Hindistan gibi, topraklarından geçen veya onlara yerleşen halkların etkileri ve kültürel kalıntılarıyla oluşmuş bir müzikal geçmişe sahiptir. Endülüs de aynı şekilde, yüzyıllarca Magribilerin egemenliği altındaydı- Kordoba bir zamanlar batı İslam Dünyasının başşehriydi.[556]

İslamiyetin etkisiyle Orta Doğu ritimlerinin ağırlık kazandığı bu bölgenin Flamenko etkisi açısından bir diğer öge ise Çingenelerdir. 15. yy.'da bölgeye gelen Çingene kabilelerinin kültürel folklorları ve şiirsel bir ritmik yapıya sahip İslam etkisindeki müzikal kültürün işbirliğinden, Endülüs Flamenkosu denen, geleneksel Flamenko doğmuş oluyordu.[557] Öte yandan tüm bu tarihsel anlatının, farazi anlatılar olduğunu da belirtmek gerekmektedir. Çünkü yazılı kaynakların azlığı, flamenkoyu güvenilir belgelerle tarihselleştirmeyi olanaksız kılmaktadır. Ancak "flamenko performansları kültürlerin yapıtaşlarını"[558] oluşturduklarından onu tanımaya çalışmak için yazılı belgelere, tarihsel bir döküman ihtiyacı dışında ihtiyaç yok gibidir. Çünkü flamenko da diğer geleneksel doğaçlama örnekleri gibi, tekrarlanamaz, zamanda dondurulamaz ve somut nesnelliğe indirgenemez birer müzikal yapıdır. William Washabaugh'un da ifade ettiği gibi;

> Flamenko gerçekliğini daima kendisini performansta var eden, mütemadiyen doğan bir gerçekliktir. Bir sonraki her performans, öncekilerin tümünü yeniden yapılandırır. Bir melodi veya şarkı sözü ya da ritim, daha önceki sanatçılardan miras kalmış gibi

---

𝄞 **Dinleme Önerisi: Fiesta Gitana- Bailaoras / Bailaores** https://www.youtube.com/watch?v=eAcjgh2ofQ8

[556] Bailey, *Doğaçlama*, 30

[557] Bailey, *Doğaçlama*, 30.

[558] William Washabaugh, *Flamenko: Tutku, Politika ve Popüler Kültür*, çev. Haluk Orhon (İstanbul: Ayrıntı Yay., 2006), 12.

> gözükse de, her icra edilişte değişime uğrar. Üretildiği ve seslendirildiği her yeni bağlamda ve bu bağlam aracılığıyla yeniden yaratılır.[559]

An'da ve icra anında yaratılan ve bu özelliğiyle geleneksel, Doğu müzik kültürüne dahil ettiğimiz flamenko, iki zıt toplumsal deneyimin an içindeki birliklerinden meydana gelir. Washabaugh'a göre bu iki zıt toplumsal deneyim, "kasvetli şarkılar ve ışıltılı danslardır."[560] Bu iki zıt duygu, Endülüs kültüründeki toplumsal ruhun döngüsel çalkantılarına işaret eder ve flamenko ile bu duygular yeniden yaratılır. Flamenko'da şarkıcı, dansçı ve onlara icrada eşlik eden gitarist, icra seyrindeki tercihlerini birbirlerine eş güdümlü olarak ortaya koyarlar. Şarkıcılar, söyledikleri *copla*ları performans anında seçerler. Uygun akor ve ritimler de gitarist tarafından ona göre yine icra anında seçilir. Dansçının da an'da karar verilerek icra edilen şarkıya ve ritme karşılık yapacağı hareketler, yine an'ın yarattığı enerjinin bir ateşi olarak izleyenlere sunulur. "Böylece dansçılar, müzikal elementlerin anlık bir kombinasyonu sonucunda, düzenli performansa özgü bir ritim duygusu (groove) belirlerler."[561] Koordinasyon ve senkronizasyonun flamenko performansında pek çok farklı boyutunu görmek mümkün olduğundan, flamenko sanatçılarının hem kendi kişisel icralarında hem de grubun diğer unsurlarıyla ortak icralarında gösterdikleri odaklanma ile, kişisel ve bütünsel akışlarını yaratmayı başarırlar. Bu konuda Flamenko şarkıcısı Jose Menese'nin duygularını Washabaugh şu ifadelerle aktarır:

> Ünlü şarkıcı Jose Menese, şarkı söylerken içe dönmesinin bir sonucu olarak "ağzından" bilinçli benliği iptal olmuşçasına "beklenmedik şeylerin çıktığını" söylerken, kayboluşa benzer bir şey tanımlar. Akabinde şarkının yaşattıklarıyla "harap olur, yıkılır, tam anlamıyla bitkin düşer."[562]

Bu kayboluş tasvirini, bir akış deneyimine benzetmek, an içinde sanatçının kendini akışa bırakarak hem kişisel hem üretimsel bir dönüşümü yaşaması şeklinde yorumlamak mümkün görünmektedir. Performansa başlarkenki ruhsal durumu, performansın yarattığı akışta olma haliyle onu yormuş, perişan ederek dönüştürmüştür. Öte yandan Grande de bu kayboluş haline bizim gibi yaklaşır. Ona

[559] a.g.e., 13.
[560] a.g.e., 27.
[561] a.g.e., 47.
[562] Washabaugh, *Flamenko*, 48.

göre "kayboluş, insanı bir akış deneyimine, yani benliğin birinin faaliyetinde tamamen kaybolmasına hazırladığına"[563] dikkat çeker.

Flamenko, her ne kadar son yüzyılda bir standarda oturtulmaya çalışılsa da halk müziği olarak doğaçlama yoluyla yapılan ve notasyondan ziyade sözlü olarak aktarılan bir yapıya sahiptir.[564] Ancak doğaçlama geleneğinde standarda oturtma çabaları sadece notasyon üzerindeki teknik analizleri kolaylaştırır. Oysa şarkıcı, dansçı ve gitaristin an'ın akışı içinde oluşturmaya, duyusal bir unsurun da etkisiyle karar verdikleri performansın teknik analizi, flamenkoyu ve doğaçlama performansı anlamamızı sağlamaz.[565] Çünkü "insan her şeyin ölçüsüdür" ve "insanın duyuları son derece güvenilmez ve ön yargılıdır. Bambaşka bir müziğin içine […] Batılı geleneğin vurgulu ritimlerini bir çırpıda yerleştiriveririz ve bu yüzden bu tür doğrulanmamış basımların belgesel değeri o kadar azdır ki."[566]

Bununla birlikte, her geleneksel müzikal doğaçlama yapıda olduğu gibi, flamenkonun da bir çerçevesi vardır. Notaya alınarak oluşturulabilecek bir standart olmasa bile, müzisyene ortak bir sezgi ve akıl sunabilecek bir çerçeve doğaçlamanın bu türünde de mevcuttur. Bu çerçeveye Üslup denir. Müzisyenin içinde çalıştığı Üslup, diğer geleneksel doğaçlama türlerinde olduğu gibi burada da değişkendir. Son halini ancak çalış esnasında alır. Compas denilen ritmik birimleri olmasına ve belli aksanlara sahip olmasına karşın, flamenkoda tüm unsurların kullanımı büyük ölçüde değişiklik gösterir ve müzisyenin kişisel temsillerinin bir parçasını oluşturur.[567] Bundan ötürü her geleneksel doğaçlama müzik eserinde olduğu gibi, flamenkoda da yaşayan, gelişen, canlı bir öz vardır ve hem sanatçının hem dinleyenin katkısıyla bu öz sürekli değişim ve gelişim içinde yeni baştan yaratılır.

2.4.7. Kökleri Doğuda, Gövdesi Batıda Büyüyen Doğaçlama Ağacı: Caz

Flamenko gibi coğrafi olarak bozkıların batısında doğmasına karşın, kökleriyle doğu kültürlerine ait olan bir diğer geleneksel doğaçlama türü ise Caz'dır. Varlığı 20.yy'da

[563] akt. Washabaugh, *Flamenko*, 50.
[564] a.g.e., 94.
[565] Bailey, *Doğaçlama*, 33.
[566] a.y.
[567] Bailey, *Doğaçlama*, 31.

batı müziğinde müzikal doğaçlamanın yeniden dirilişi demek olan caz, canlılığını ve diriliğini, temel özelliği olan an içinde müzik yaratmaya borçludur.[568]

Dünyaca bilinen bir müzik türü olarak Caz, Amerikalı görünmesine karşın; Afrika ile bağları hemen hissedilen bileşenlere sahiptir. Özellikle 19.yy'da köklerinden ve topraklarından koparılan Afrikalı insanların köle olarak Amerikaya getirilmesiyle başlayan süreçte, özgün kültürlerini unutmamak için yarattıkları Caz müziği, onların özlemlerini, hayallerini, acılarını ve geleneklerini resmeden birer fotoğraf olarak müzik kültürüne katılmıştır.[569]

Genel olarak "performansın somut bir zaman-mekansal olay anlamında özel bir biçimde estetik takdirin merkezinde durduğu bir"[570] müzikal oluşu anlatan Caz müziği, ismini bir hipoteze göre Melenke dilindeki *dolu dolu yaşamak* anlamına gelen *jesi* kelimesinden, bir başka hipoteze göre de Güney Amerikada *jackase* olarak tabir edilen müziğin *jass* olarak kısaltılmasından almıştır.[571] Ne varki, ileri sürülen hiç bir hipotez kesin kanıtlar öne süremediğinden, kelimenin kökenine dair net bilgiler bulunmamaktadır. Öte yandan İngilizce argoda canlandırmak, önem kazandırmak anlamına gelen *Jasm* kelimesinin türe ismini verdiği de makul teorilerden biri gibi durmaktadır.[572]

Caz performansları, her doğaçlama müzik eseri gibi, icra ediliş anlarına bağlıdırlar. Bu açıdan doğaçlama müzisyeninin caz sırasında yaptığı her şey doğaçlamanın bir parçası olarak müzikal sonuca etki eder ve sonuca işlenir. Söz gelimi cazda hata denilen şey, muğlaktır ve icra edilenin hata mı yoksa bir tercih mi olduğu, eğer enstrümana yönelik teknik bir yanlıştan bahsedilmiyorsa, karar vermesi zor bir konumdadır.[573] Çünkü caz, diğer doğaçlamalar gibi, müzisyenin kişiliğini müzik aracılığıyla doğrudan dinleyiciye anlattığı bir müzikal yapıdır. Bu bakımdan diğer tüm geleneksel doğaçlama icralarında olduğu gibi, cazda da "birey ile topluluk arasındaki esaslı bir ayrılığın bulunmadığı"[574] söylenebilir. Hatta öyle ki Daniel Martin Feige'nin tabiriyle, "caz dediğimiz müzikal

[568] Feride Çiçekoğlu, der. ve çev., *Caz: Hüznün Müziği* (Ankara: Kalem Yay., 1985), 12.
[569] L. Manson ve C. Bellest, *Caz* (Ankara: Dost Kitabevi Yay.,), 10.
[570] Daniel Martin Feige, *Caz Felsefesi*, çev. Necati Açа, 2.bs. (Ankara: Dost Kitabevi Yay., 2019), 17.
[571] Manson ve Bellest, *Caz,* 19.
[572] Çiçekoğlu, çev., *Hüznün Müziği*, 50.
[573] Feige, *Caz Felsefesi*, 71.
[574] a.g.e., 80.

söyleşi, müzikal şahsiyet dediğimiz bireyin dışında cereyan ediyor değildir."[575] Ve yine Feige'nin ifadesiyle, başarıyla altından kalkılan her caz performansı "kotarılan bir yaşam tarzının estetik minyatürleridir."[576] Bu yüzden caz icrasında müzisyenin kişiliğine özgü tercihler, an içinde ortaya koyduğu müzikte kendini gösterdiği gibi, bu tercihler onun yaşama pratiklerinden kaynakladığı için, hata kavramı da her geleneksel doğaçlamada olduğu gibi caz içinde de son derece sislidir.

Her doğaçlamada olduğu gibi, caz müziğinin de epistemolojik bir çerçevesi vardır. Bu çerçeve caz ritimlerinin enstrümantel düzen içinde yeni bir müzikal parametreye göre organize edilmesi anlamına gelir ve bu parametre cazın ilk çıkış zamanlarında ortaya konan ritimsel kanonları karşılayan swingdir.[577] Manson ve Bellest'e göre caz, "en yüksek noktasında bir arayıştır ve bu da swingin dışavurumudur."[578]

Öte yandan Caz'ın ritmik parametresi olarak tanımladığımız bu çerçeve, karşıtların birleşmesinden meydana gelen bir diyalektik de yaratır. "Gerilim ve gevşeme, yoğunlaşma ve rahatlama, acı ve eğlence, arzu ve iç sıkıntısı"[579] ile yoğrularak var olan bu ritmik salınım, müzikal tüm karşıtları an içinde oluşa tabi tutan bir akış yaratarak caz müziğine mekan sağlar.

Afrikanın özü olarak kabul edilen ritimleri yaşatarak var olan caz, kendi içinde bu ritimlere yeni renkler ekleyerek ilerler ve bir çok farklı isim ve tarzla anılır. Söz gelimi Afrika müziğinin dini bir geleneği olan trompet, Protestanlıkla tanışan bu insanların, dini ilahileri kendi tarzlarıyla yorumlamalarıyla, kiliseye girdi. Ek olarak, Afrika müziğinde ikinci ve dördüncü ölçülerde el çırpılması geleneği ve ilahilere ritmik yoğunluk sağlayan koro katılımı, dini şarkılara yorum olarak eklemlenir ve böylece caz formu *gospel (spirituel)* adıyla yeni bir tür doğar. 𝄞 Caz'ın dini müziği olarak düşünebileceğimiz Spirituel karşısında, Caz'ın din dışı türü olarak da Blues'u görebiliriz. Caz müziğinin etken maddesi diyebileceğimiz Blues, temelini Afrika ritimlerinden alsa da, sadece Afrikalı insanların kültürel ritimleriyle oluşturdukları müzikal yapılar değil, Batı müziğinden ödünç alınan akorların da kullandıldığı füzyon

[575] a.g.e., 103.
[576] a.g.e., 104.
[577] Manson ve Bellest, *Caz,* 19.
[578] a.y.
[579] a.g.e., 15.

bir türdür. Hatta bu birleşimin içinde Afrika ritim esintileri, Batı akorları, Amerika ilahileri, halk şarkıları, ve solo şarkılara eşlik eden Arap esintileri taşıyan İspanyol gitarı da yer alır.[580] Tüm bunlar Afrikalı insanların köleleştirilmek suretiyle gördükleri muamelelere karşı yaktıkları ağıtları oluşturur. İşte bu ağıtların ilk örneklerinden biri olan Blues, geleneksel doğaçlamanın yer aldığı tüm kültürlerde olduğu gibi, "modal melodilerden, dini ilahilere yapılan yeni dokunuşlardan, Afrikalı kölelerin söylediği solo ve koronun birbirini yankıladığı şarkılar ya da *holler* [581] şarkılarından harmanlanmıştır." [582] Amerikan iç savaşının ardından doğan Blues, başta ağıt ve yakınma olarak vokal tarzda iken, sonraları enstrümantal tarza da kapı aralayarak, bugün caz dediğimiz genel türü yaratmıştır.

Zaman içinde caz müzisyenleri, kendi stillerini yaratarak, caz'a bugün tanımlaması oldukça zor karakterini vermişlerdir. Bir dönem doğaçlamaya oldukça az alan tanınan çalışmalar yapılırken, BeBop gibi türlerde caz ruhunu koruyucu sınırlara kadar genişleterek, kişisel doğaçlamaya her zamankinden daha fazla alan tanınmasına önem veriliyordu.[583] Vokal ve enstrümantel çeşitleriyle, ilk blues örneklerinden itibaren yaklaşık iki yüz yılı geçkin bir tarihi olan caz müziği, Afrika kültürünün geniş ritmik salınımları içinde yazılan ve Avrupa müziğinden gelen zıt dalgalarla çarpışarak büyüyen bir müzik türüdür. Hem an içinde, icra anındaki doğaçlama karakteriyle, hem de iki zıt dalganın çarpışmasının yarattığı daha büyük bir dalga olarak, dünya müzik kültürüne girmesiyle, Herakleitos-Dyonisosçu dünya kavrayışının müzikal anahtarı gibi görünmektedir. Afrika kültürünün hala canlı bir örneği olarak var olan caz, doğu müzik kültürünün temel özelliklerinden olan duygu ve sezgisel aklın ağır bastığı ve bunu *konuşan aletlerle*[584] ortaya koyduğu yapısıyla, köklere olan özlemin dışa vurumunun sembolik sesidir.

---

[580] Goodall, *Müziğin Öyküsü*, 272.
[581] **Bkz**: Çalışmanın **M.T.S.** Bölümü

𝄞 D**inleme Önerisi 10:** "Oh Happy Day" Edwin Hawkins "Oh Happy Day" Edwin Hawkins-Anthony Brown w/ FBCG Combined Choir **https://youtu.be/olQrCfkvbGw**
[582] Goodall, *Müziğin Öyküsü*, 272.
[583] Manson ve Bellest, *Caz*, 123.
[584]Çiçekoğlu, çev., *Hüznün Müziği*, 7. Afrikalılar **Davul** için Konuşan Aletler tanımını kullanmaktadırlar.

2.5. MÜZİKAL DOĞAÇLAMANIN DOĞU BATI DİYALEKTİĞİ

Bu bölüme kadar, müzik sanatının kültürel bir öge olduğunu, kültürel olgusunu sağlayanın ise, yine kültürel bir kavram olan zaman kavrayışı ve müzikal zaman kavrayışına kattıkları olduğunu savunduğumuz düşüncelerimizi dile getirmeye çalıştık. Bununla birlikte, kültürel olarak dünya müzik anlayışını temelde iki ana gruba ayırdığımızı, bu ayrımı Teoman Duralı'nın medeniyetler ayrımına dayanarak yaptığımızı ve ayrıca Doğu ve Batı müzikal kültürü tanımlarından yola çıktığımızı belirtmek gerekiyor. Söz konusu ayrım, her iki alanda da aklı temel alırken, akıldan anlaşılan kavrayışın deneysel, metrik olması ve sezgiye dayanması ve duygudan bağımsız düşünülememesi farklarını ortaya koymaktaydı. Ve yine bu ayrım kendini en net, müzikal bir yapı yaratan doğaçlama müzikte sergilemekteydi.

Buraya kadar müzikte doğaçlama anlayışının Batı müzik tarzında ve Doğu müzik tarzlarında nasıl ele alındığını açıklamaya çalıştık. Her iki türde de kendine yer bulan doğaçlama etkinliği, özellikle aklın duygudan arındırılmasıyla, pür bir düzen içine hapsedilmesi olarak algılanan batı kültürünün müziğinde, aynı mantıkla yer bulmuş, düzenli, metrik, ölçüler arasına hapsedilen ve icracıya kendi kişisel izlenimlerini ortaya koyması ve duygularını müziğe yansıtması için alan tanınmayan bir şekilde kullanılmıştır. Batı tipi doğaçlama başlığında açıklamaya çalıştığımız gibi, küçük süslemeler, besteci tarafından net olarak ortaya konmuş notanın, bir alt ve bir üstünü mikro aralıklarla çalmak suretiyle melodik renklendirmeler tarzında ele alınmıştır.

Öte yandan Doğu müzik kültürü, Doğu kültüründe aklın, duygu ve sezgiden arındırılmadan, daha üst bir aklın varlığını yadsımadan kavranması gibi, doğaçlamaya çok daha geniş bir alan tanımış ve müzisyene, kendi duygu ve izlenimlerini icra anında ortaya koyması için hem zaman, hem de imkan vermiştir. Bu açıdan Doğu müzik kültürünü açıklamak için ele aldığımız her medeniyette, gözlemlediğimiz şey, müzikal alt yapı içinde ortak olan epistemolojik bir çerçeve, müzikal yapının icra anında perfomans ile bir tutulduğu, izleyicinin varlığı ve etkileşimiyle müzisyenin izlenimlerden oluşan sezgisel dünyasına, ruh durumuna katkı yapabildiği, bir nevi oluş anına tanıklık ettiği bir anlayıştır. Genel olarak her şeyin an içinde karara bağlandığı ve ortaya konduğu, bir nevi oluşu an içinde mümkün kılınan ve tüm karşıtlıkların

performansın içinde eridiği ve yeni bir şey oluşturduğu bir akışla karşılaştığımız Doğu tipi doğaçlama, makro bir alanda yer almaktadır.

Bu iki tarz, bir diyalektik doğurarak, birbirlerinin müzikal anlamda tez ve antitezlerini oluşturmaktadırlar. Bu çalışmanın amacı müzikal türlerden birini diğerinden üstün tutmak ya da eleştirel bir bakış açısıyla eksiklikler üzerine odaklanmak değil, durum analizi yaparak, son zamanların müzikoloji içinde güncel bir meselesi olan dünya müzik kültürü anlayışının bir diyalektik üzerinde yükseldiğini göstermeye çalışmaktır. Bu bakımdan, kültürler arasında bir ayrım yapmayacak ve diyalektik kavramının içinde kurgulandığı tez, antitez kavramlarını müzik türlerine ayrıca atfetmeyeceğiz.

Çalışmamızın temel nesnesi olan müzikal doğaçlama, icra ediliş anlarına bağlı birer yapıdır. Yani, Feige'nin ifadesiyle, doğaçlamayı doğaçlama olarak anlayabilmek istiyorsak, onun icra ediliş anıyla arasındaki o özel bağıntıyı görmemiz gerekmektedir.[585] Böyle bir durumda, Doğu ile Batı müzikal doğaçlama anlayışı arasındaki temel farklılık da ortaya çıkmaktadır. Doğu müziğinde doğaçlamanın geniş yer alması, Batı sanat müziğinin temel özelliği olan "müzik eseri konseptinin" baskınlığına bir karşıt oluşturmaktadır. Feige'nin ifadesiyle, Doğu kültürü doğaçlama anlayışı üzerine düşünmek için, Batı müzik geleneği üzerinde karşıt düşünmek gerekmektedir.[586] Bir bakıma bunun tersi de makuldur. Yani Batı müziği doğaçlama anlayışı üzerine düşünmek için de Doğu müziği geleneğine karşıt düşünmek gerekir. Öte yandan bu bakış açısına itiraz edilebilecek bir nokta akla gelebilir: bu iki müzik kültürünü birbirleriyle kıyaslamak, acaba yanlış kıstaslara göre ölçmek anlamına mı gelmektedir? Bu itiraza hemen şu açıklama yapılabilir: Eğer Doğu müzik kültürünü ve doğaçlama yaklaşımlarını Batı ölçüleri ve müzikal kuralları üzerinden inceleyerek bir sonuca varmış olsaydık ve hatta Batı müzikal temsil kanonlarını genel geçer kanonlar olarak kabul edip, bu kıstas üzerinden bir değerlendirme yapsaydık, söz konusu itiraz kabul görebilirdi. Ancak bu çalışmada, birbirlerine karşıt olarak değerlendirilen bu iki müzikal kültür, kendi tarihçeleri ve kuralları üzerinden sadece anlaşılmaya çalışılmış ve kültürel özerk kanonları birbirilerinin dünya kavrayışlarına uygulanmaya girişilmemiştir.

---

[585] Feige, *Caz Felsefesi*, 18.
[586] a.y.

Doğaçlama, Doğu müzik kültüründe yukarıda bir çok örnekle açıklamaya çalıştığımız gibi esaslı bir yer teşkil ettiği halde, Batı müziğinde çoğunlukla beste eserler çalınır. Özellikle 18.yy'la birlikte eser anlayışı, beste kavramını kuvvetlendirmiş, bu da Batı müziğinin kıstaslarını büyük oranda baskılamıştır. Bu bakımdan Doğu kültüründe doğaçlama yapılır, Batı kültüründe beste yapılır denilebilir.[587] Bir başka ifadeyle, Doğu kültüründe doğaçlama performans esastır, Batı kültüründe ise, eserin performansı esastır. Bu durum kendi içinde bir karşıtlık yaratmaktadır. Bir noktaya açıklık getirmek gerekiyor: doğaçlama performans ile eser performansı arasında "kategorik açıdan bir fark bulunmamaktadır."[588] Özünde her ikisi de müzikal bir icradır. Ancak asıl fark bu özde yatmaktadır. Çünkü, Doğu tipi doğaçlama müzikte, müzisyenin karakteri, duyguları, ruh durumu, aklın sezgisel türü müziğin merkezinde yer almaktadır. Oysa Batı tipi doğaçlama müzikte, bu unsurları göremediğimiz gibi, bestecinin eser merkezli tutumu, icracıların kişisel seslerini geri plana atar görünmektedir. İcracılara duygusal bir katkı, hatta akılsal bir katkı sanşı bile tanınmaz ve sadece enstrümanının icracısı olması beklenir. Yani kısaca Batı müziğinde icracı bir *techne* icra eder. Bu yüzden duygusu, sezgisel aklı ortaya konan Batı müziğinde bestecinin kendisi, Doğu müziğinde hem besteci hem de icracı olan müzisyenin kendisidir. Dolayısıyla, Doğu müziğinde açıkça ortaya konan, Batı müziğinde örtük olarak var edilir.[589]

Beste ile doğaçlama arasındaki temel farkın yaratış süreciyle ilgili olduğunu anımsamak gerekiyor. Bestenin ürünü eser, doğaçlamanın ürünü ise performanstır ve bu aynı zamanda esere denk düşmektedir. Doğaçlama meydana getirilişi, yani oluşu, şimdiki zamanı anlatırken, beste ise meydana getirilmiş olanı, geçmiş zamanı temsil eder. Bu yüzden doğaçlama şimdiki zamana, an'a yapılan duygusal bir atıftır. Besteler yapıları gereği somuttur ve icra ile maddesel bir somutluk daha kazanırlar. Ancak doğaçlamanın tüm varlığı an'lıktır. Var olurken yok olurlar ve somutlaştıkları anda soyutlaşarak zamana karışırlar. **Bundan ötürü, aynı doğaçlamadan iki tane olamaz. Tıpkı, Herakleitos'un aynı nehirde iki kez yıkanılmaz sözü gibi.**

[587] Feige, *Caz Felsefesi*, 23.
[588] a.g.e., 24.
[589] a.g.e., 25.

Batı müzik kültüründe bestenin temel kavram olduğunu söylemiştik. Doğaçlama yaklaşımları da bestenin içinde metrik bir yer açmadan ibaretti. Beste, icra anında neler olacağını önceden hazırlayarak, peşinen ortaya koyar. Hangi notaların çalışmasını istediğini beyan eden besteci, icracıya çalınacak notaların sürelerini de aktararak, kendi kişisel zaman anlayışını beste aracılığıyla icracı müzisyenlere benimsetir. Öte yandan besteci, besteleme süresince eserin bitip bitmediğine karar verene kadar, bir çok kere silip yeniden başlayabilir ya da düzenlemeler yapabilir. Yapılan değişiklikler, sonuca etki etse bile sonucun bir parçası olmazlar.[590] Hatta Philip Alperson'a göre eser olarak ortaya çıkan son metinler, nadiren ilk başladıklarına benzerler.[591] Ancak Doğu kültürünün temeli olan doğaçlamada ise an'da yapılan her şey hem müziği hem sonucu o anda etkiler. Bu yüzden doğuda müzik bireysel değil, kollektiftir. Çünkü sadece müzisyenin izole edilmiş kavrayışlarından beslenmez. Müzisyen dinleyicilerle birlikte eseri o anda dinler ve dolayısıyla an'da yarattığı müziği dinlediği noktada, yaratım sürecine bir de dinleyici olarak katkı sağlar ve hiç bir müzikal dinleme "biyolojik ya da nörofizylojik düzlemde ve dinlemenin tarihi- kültürel özelliğinden bağımsız olarak, adeta saf bir şekilde yeniden inşa edilebilecek bir süreç değildir."[592] Bu bakımdan, anda yaratılan bir müzikal yapı için müzisyenin kendini dinlemesi bile kültürel bir öge olarak doğaçlamanın yapısına katılır ve eserin sonucuna etki eder. Kaldı ki, izleyici karşısında icra edilen bir performansa etki alanının sadece müzisyenle sınırlı kalmayacağını, daha geniş olacağını belirtmek gerekir.

Kronolojik olarak Batı müziğinde doğaçlama, nota yazısının ve eser paradigmasının baskın unsur olduğu 17.yy'ın sonlarına kadar, tıpkı Doğu müziğindeki doğaçlama anlayışıyla koşutluk oluşturacak şekilde müziğin merkezinde yer alır. Antik Yunan'dan Roma'ya, Roma'dan Hristiyanlıkla Kiliseye devredilen modal müzik geleneği, kendisini hep doğaçlama müzik yapma anlayışıyla yanyana götürür. Bundan ötürü, Doğu tipi doğaçlama müzik geleneğinin Batı müziğinde de görüldüğünü söylemek ve bunun Kilise müziklerinde örneklendiğini iddia etmek olasıdır. Kilise müziğindeki doğaçlama tarzının, Doğu müziği pratiklerine oldukça benzer özellikleri vardır. Her ikisi de temel armonik akışların ve melodilerin üzerine doğaçlama

[590] Feige, *Caz Felsefesi*, 70.
[591] Philip Alperson, "On Musical Improvisation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1984): 17-29.
[592] Feige, *Caz Felsefesi*, 56.

yapılması, bir nevi doğaçlamanın epistemolojik çerçeve üzerinde an'a tabi bir müzikal oluş yaratması şeklinde açıklanabilir. Öte yandan yine Avrupa Rönesans döneminde de, günümüz nota anlayışıyla çalınan bestelerin azlığı göze çarpmaktadır.[593]

İkinci Bölümün Özeti

Çalışmamızın ikinci bölümünde, birinci bölümünde açıklamaya çalıştığımız müzikal zamanın yarattığı doğu batı diyalektiğinin en belirgin örneği olduğunu düşündüğümüz müzikal doğaçlama fenomeninin açıklamaya ve örneklendirmeye çalıştık. Doğaçlama kavramının etimolojik kökeni üzerinden ilerlediğimiz kavram araştırmamızda, öncelikle doğaçlama etkinliğinin yer aldığı müzik harici sanat dallarından bahsetmeye çalıştık. İkinci adım olarak müzik sanatında doğaçlama etkinliğinin ilk çağlardan itibaren yeri ve özüne dair görüşleri aktarmaya çalıştığımız bu bölümde, batı ve doğu olarak ayırdığımız müzikal kültür çevrelerinde müzikal doğaçlamanın da benzer bir kök ve yaklaşımla başladığını ancak batı kültürünün geçirdiği toplumsal aşamaların müzikal zaman anlayışını katı bir determenizm içine sokmasıyla, müziğin de belirlenimci bir tavırla doğaçlamadan nasıl uzaklaştığını anlatmayı amaçladık.

Özellikle Rönesansla birlikte, kilise ve dini müzikten uzaklaşan Batı kültüründe, doğaçlama müzik, müzik sanatının temel unsuru olma çizgisinden yavaş yavaş koparılarak, 19.yy'a gelindiğindeyse tamamen yok sayılmaktadır. Bu minvalde, Batı kültüründe doğaçlama müzik örnekleri de "süsleme" başlığı altında, küçük ses oyunları ya da armonik bileşenlerin değiştirilmesine yönelik ince farkları kapsamaktadır. Çalışmamızda birkaç temel örneği alarak, bu farkların neler olduğunu ve doğaçlama olarak ne şekilde yer aldığını anlamaya ve örneklendirmeye çalıştık.

Öte yandan Doğu müzik kültüründe, İster Ortadoğu olarak ele aldığımız Türk, Arap ya da İran kültüründe örnekler olsun, ister Çin ya da Hint kültürüne dair örnekler olsun, genel olarak müzikte olduğu gibi doğaçlama müzikte de daha geleneksel bir yol ve yaklaşım benimsendiğini göstermeyi amaçladığımız çalışmamızda, coğrafya olarak batı kültürüne ait olmasına karşın, kökensel olarak doğu kültürünün birer unsuru olarak değerlendirebileceğimiz İspanyol Flamenko ve Caz müzik örneklerine de Doğu Kültürünün içinde yer verdik.

[593] Feige, *Caz Felsefesi*, 23.

Genel olarak müzikal olduğu kadar doğaçlama yaklaşımında da bir diyalektiğin yaratıldığını ortaya koymaya çalıştığımız tezimizde, ister batı kültüründen örnekler, ister doğu kültüründen örnekler olsun, ister makam üzerine kurulu usullerden oluşan ve bunun dışında her bileşenin an'da yaratıldığı ve akışa tabi olduğu bir müzikal seçki olsun, ister icracıya sağlanan kısıtlı an ve ölçüde ona tanınan birkaç nota ya da armonik bileşen oyunu olsun, doğaçlama bir var olan olarak, Herakleitos'un düşüncelerine paralellik gösteren bir obje anlayışının müzikal yansıması olarak değerlendirilebilir. Biz de bu anlamda, çalışmamızın üçüncü bölümünü bu konuya ayırarak, Herakleitos'un düşünceleri ile Müzikal Doğaçlama arasında koşutluk olduğunu iddia ediyor ve iddiamızı temellendirecek görüşleri açıkça sermeyi ve savlamayı amaçlıyoruz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MÜZİKAL DOĞAÇLAMADA DİYALEKTİK VE HERAKLEİTOS DÜŞÜNCESİ

Müzikal doğaçlama metrik ya da geleneksel hangi kültürde hangi şekilde icra edilirse edilsin, kendine has diyalektik doğasının değişmediğini söylemek olasıdır. Gerek Batı tarzı metrik doğaçlama gerekse Doğu tarzı geleneksel doğaçlama, her ikisi de an içinde gerçekleşen ve akışa tabi, karşıtların çatışmasından meydana gelen ve icra sırasında "oluşurken yok olan" bir öze sahiptir. Bu özün, yukarıda ikinci bölümün başında tanımını verdiğimiz öz olduğunu hatırlatmak isteriz. Doğaçlamanın bu diyalektik yapısı, Herakleitos'un diyalektiği ve varlık öğretisinin müzikal bir nesnesi gibidir. Bu bölümde Herakleitos'un felsefesini incelerken, onun müzikal doğaçlama ile olan bağlantılarını ele almaya ve oluşturmaya çalışacağız.

Bu bölümde amacımız felsefe tarihi yapmak veya bir felsefe tarihçisi gözüyle Herkleitos düşüncesini ve dönemini değerlendirmek değildir. Bizim açımızdan ilgi konusu: dönemin düşünsel atmosferi içinde belirginlik kazanan obje kavrayışı ve o obje kavrayışı doğrultusunda temellenen bilgi anlayışının, müzik varlığını ele alış biçimidir. Doğaçlama müziğin Herakleitos düşüncesi ile ilgisini, Antik çağın genel kolektif tini içinde aramayı ve çözümlemeyi öngördüğümüz için, çalışmamızın üçüncü bölümünü Herakleitos felsefesi üzerinde inşa etmeye çalışacağız.

3.1. Herakleitos Öncesi Yunan Dünyasında Zamanın Ruhu

Herakleitos öncesi Antik Yunan düşünsel atmosferi, o döneme kadar ortaya konulmuş entellektüel malzemenin ve doğanın, *akılsal gözlemle yeniden* yorumlanması esasına dayanıyordu. Miletli filozoflarla gelişen bu süreci, mitlerin ve efsanelerin rasyonelleşmesi olarak açıklamak mümkündür. Artık evrene dair bilinmeyenlerin açıklanmasında doğaüstü unsurlarla bezeli efsane ya da mitoslar yeterli ya da anlamlı gelmemekte, yeni bir bilgi kaynağı olarak doğa ve onun gözlenmesi üzerinde durulmaktaydı. Bir diğer deyişle varolan şeylerin bütünü, doğadan hareket ederek açıklanmaya çalışılır. Açıklanmaya çalışılan problemler eski olmasına karşın, bakış açısı yenidir. Bu yeni bakış açısında olgular arasında bir nedensellik bağı, bir sebep sonuç ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır ve bu da akılsallık kavramına vurgu yapmaktadır. Ancak, altı çizilen bu kavram, bugün anladığımız içeriği tam karşılamamaktadır. Çünkü yakın çağlarda akılsallık denince, mitlerden arındırılmış, deneysel ve objektif bir akılcılık ya da kelimenin bugünkü karşılığıyla pozitivist bir yaklaşım anlaşılmaktadır, oysa doğa felsefesi dönemi bu tür bir akılsallık için henüz erken bir zamanı ifade ediyordu. Aslında Antik Yunan'ın düşünsel atmosferi için mitlerle akılcılık arasında bir 'geçiş aşaması' da denilebilir. Bu geçiş aşaması için Jaeger görünürde, fiziksel var olanlarla eski problemlere yeni cevaplar verilmeye çalışıldığını ancak bu cevapların yaratım mitlerinden tamamen kopuk olmadıklarını dile getiriyor.[594] Bununla birlikte Cornford'un tespiti de Jaeger'ı destekler niteliktedir. Ona göre; doğa filozoflarının akılsal olarak tanımlanan yöntemlerinin bugün anlaşılan doğa bilimi yöntemleri ile ilgisi yoktur. Doğayı bilgi kaynağı olarak ele almalarına karşın, evrenin kaynağına dair ileri sürdükleri fiziksel varlıklara dayanan önerileri, yaptıkları deneylerin sonuçlarından gelmez. Onlar daha çok gözlem dışı, deneye dayanmayan ve *spekülatif- dogmatik* bir yöntemle bilgiyi elde etmeye çalışmışlardır.[595] Bir başka deyişle, Antik dünyanın geleneksel yaklaşımından uzaklaşmadan, çalışmamızın temelini oluşturan Doğu ve Batı uygarlıkları arasında esaslı bir ayrım yaratacak rasyonalite ve deneycilik anlayışı henüz ortaya çıkmamıştır.[596] Söz gelimi Cornford'un dikkat çektiği bir örnek, Empedokles'in ileri sürdüğü ancak deney yapmadığı için gerçek etkeni ve doğru sonucu fark edemediği

[594] W.Jaeger, *The Theology of the Early Greek Philosophers* (Londra: 1947), 21.
[595] F.M. Cornford, *The Origins of the Greek Philosophical Thought* (Londra: 1952), 6-7.
[596] Rene Guenon, *Modern Dünyanın Bunalımı,* çev. Mahmut Kanık (İstanbul: Verka Yay., 1999), 50.

göğüs bölgesindeki gözeneklerde, derinin nefes aldığı iddiasıdır. Cornford'a göre, eğer Empedokles, basit bir deneyle iddiasını kanıtlamaya çalışsaydı, gerçeğin onun ileri sürdüğü gibi olmadığını ve su içinde oturmuş bir insanın göğüs bölgesinden hava kabarcıkları çıkarmadığını ve deri solunumu yapmadığını fark edebilecekti.[597] Cornfornd'un dikkati çektiği üzere, her ne kadar Antik Yunan düşünürlerinde bugün anlaşılan anlamda bir neden sonuç ilişkisine dair çıkarımlar için zaman erken olsa da, onları felsefe tarihi içinde dikkate değer kılan, verdikleri cevaplar ya da eksik tutumları değil, böyle bir etkinliğin içinde bulunmuş olmalarıdır.

Doğa filozofları her ne kadar mitolojilerden kopamamış, bugün anladığımız anlamda deneysel bir akılsallık ve şüphecilik yaklaşımını geliştirememiş olsalar da Lidya'dan parayı, Mısır'dan papirüsü, Fenike'den alfabeyi alan Yunanlıların Doğu geleneğini erken işleyenlerin başında geldiklerini söyleyebiliriz. Bu geleneğin içinde, doğa olaylarını açıklama amacı da vardır. Bu düşünürler, önlerinde duran geleneğin onlardan, bu dünyanın bilinmeyenlerini açıkladığını iddia ettiği efsanelerden ve anlatılardan şüphe etmelerini ve onu kendi düşünsel sınırları içinde yeniden tanımlama işine girişmelerini beklemektedir. Bu beklenti Antik Yunan düşüncesinde akılsallığın yavaş yavaş yer bulmasını mümkün kılmakla birlikte, akıl-üstü bir sezginin varlığını inkar etmedikleri de gözlenmekte, bu da onları geleneksellikten tamamen ayırmamaktadır.[598] Bu yüzden bugün anladığımız anlamda bir akılcılık için 17. yy batı dünyasında Rene Descartes'ın felsefesine dek beklemek gerektiğini söylemek yerinde olacaktır.

Bununla birlikte, Antik Yunan düşünürlerinin yapmaya çalıştıkları, halk efsanelerinde anlatılan hikayeleri birer açıklama olarak kabul etmeyerek, doğa yasalarına birer nedensellik bulmaktır. Bir diğer ifadeyle bu dönemde "doğa" ve "oluş" eş anlamlı görüldüğünden, oluşun ilkelerini ortaya koymak üzerine yoğunlaşırlar. Açıklamaları daha çok gözlemlere dayanır ancak sezgisel bir yaklaşım da her zaman arka planda yer almaktadır.[599] Antik Yunan'ın bu düşünsel atmosferinde genel olarak Oluş'un ilkelerinin gözlemsel ve sezgisel bir akıl yürütme ile açıklanması hakimdir denilebilir. Ve bu hakim anlayış, tezimizin temelini oluşturduğu gibi, geleneksel müzikal

[597] Cornford, *The Origins*, 7.
[598] Guenon, *Modern Dünyanın Bunalımı,* 72.
[599] a.g.e., 75.

doğaçlama ile koşutluk arz eden bir kültür alanı sunmaktadır. Doğa ve Oluş'un eş anlamlı kabul edildiği, doğanın sürekli değişim içinde olduğunun gözlemlendiği, bu gözlemlerde, izlenimlerin de sürekli değişiklik gösterdiğinin fark edilmesiyle, değişime mekan olan doğanın ilkelerinin arandığı bir düşün ortamını göz önüne getiriyoruz. Betimlenen ortama hakim olan anlayışın, an'da bir etkinlik olarak ortaya konan müzikal bilginin ve anlık izlenimlerin de ilkelere tabi olduğunu varsaydığı öngörülebilir. Doğadaki hareketin ve insan eyleminin oluşa / akışa tabi bir süreç içinde kavrandığı, düşünsel ve kültürel bir atmosfer, geleneksel müzikal doğaçlamanın çözümlenmesi (definition) için epistemolojik bir zemin sunmaktadır.

Öte yandan, bu düşünsel ortamın olgunlaşmasındaki temel etkenin, İyonya'da ticaret ile zenginleşen ve güçlenen tacirlerin iktidara geçmesiyle toplumdaki düşünsel atmosferin, daha özgürlükçü bir şekil alması olduğu, ayrıca ilave edilebilir.[600] Bu ortam içinde İyonya' kentlerinden Milet, Aristoteles'in kitaplarından öğrendiğimize göre ve onun adlandırmasıyla doğa filozoflarının ilkine, Thales'e ev sahipliği yapmıştır. Thales'le başlayan eldeki hazır hikayelerden şüphe etme ve sorgulama işi, felsefe tarihi içinde *Arkhe* sorunu olarak bilinen, "her şeyin kendisinden geldiği, kendisine gittiği, kendisinden yapıldığı şeyin, değişenin altında değişmeden kalan, varlığını devam ettiren şeyin ne olduğunun"[601] cevaplanma çabasını, yukarıda sözünü ettiğimiz düşünsel ortamla tutarlı ilk meyvelerden biri olarak görebiliriz. Ancak bu soruya o çağlarda cevap verebilmek için, çıplak gözlem ve öznel niyet üzerinde temellenen naif bir tutum dışında elde başkaca bir imkan yoktur.

Arkhe kavramı, kelime olarak ilk kez Aristoteles'in günümüze ulaşan kitaplarında karşılaşılan bir kelime olmakla birlikte[602] başlangıç, köken, ilk kaynak (origin), kural koymak, yönetmek, başlatmak anlamlarına gelmektedir. Antik düşünürlerin sorguladıkları da budur: "Eğer doğa; büyüme, değişme, gelişme ise, bu büyüme, gelişme, değişme neden, nereden başlar?"[603] Bu arayışı ilk ortaya koyan Miletli

---

600 Server Tanilli, *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, İlkçağ: Doğu, Yunan, Roma* 1 (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2018), 302.

601 Ahmet Arslan, *İlkçağ Felsefe Tarihi: Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi* 1 (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., 2006), 88.

602 Aristoteles, *Fizik,* çev. Saffet Babür (İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2.baskı, 2001), 11.

603 H.Nur Erkızan ve A. Kadir Çüçen, *Felsefe Tarihi* (Bursa: Sentez Yay., 2013), 30.

filozofların amaçları da her şey "nereden ve nasıl" kaynaklanıyordu ve ilk başta "ne" vardı sorularının cevaplarını bulmaktır.

Thales'in felsefesine dair ana kaynak olarak görülen Aristoteles'ten öğrendiğimize göre, Thales bu sorgulama sonucunda evrenin kaynağının *Su* olduğu fikrine varmıştır."Su, her şeyin arkhesi, ilkesi, doğası, nedeni veya tözüdür."[604] Aristoteles'e göre Thales'in bu sonuca varmasında etkili olanın, "her şeyin sıvımsı bir varlıktan beslendiğini ve hatta her şeyin tohumunun nemli bir yapıda olduğunu, suyun nemli şeylerin doğasının kaynağı olduğunu" gözlemlemiş olmasıdır.[605] Ancak Aristoteles, Thales'in bu önerisinin orijinal olmadığını, Yaratılış Efsanesinde ya da Homeros'un hikayelerinde de benzer fikirlerin yer aldığını iddia etmiş ve Thales'in özgün olmadığını ileri sürmüştür.[606] Aristoteles'in bu iddiası yukarıda da dile getirdiğimiz, Antik Yunan'daki akılsallığın, gözlem ve sezgiye dayalı bir akılsallık olduğu ve tüm Antik kültürlerdeki geleneksel yaklaşımdan ayrılmadıkları düşüncemizi destekler niteliktedir. Thales'in önemi, açıklamasını natüralist bir dille yapmış olmasında yatar.[607] Thales, evrenin kaynağını ve değişenin ardındaki değişmeden kalan şeyin ne olduğunu merak etmesiyle, *çokluğun içindeki birliğin* ne olduğunu merak etmiş olmaktadır. Dönemin düşün ortamında yeni ve özgün olan çokluğun altında yatan birliğin ne olduğuna verilen cevap değil, bu birliğin aranmasıdır ve Thales bu çabanın kapılarını kendinden sonrakiler için aralamış görünmektedir.

Thales'in açtığı düşünsel yolda Anaksimandros, bu birliğin *Apeiron* olduğunu ileri sürecek, *Doğa Üzerine* kitabında kendisine ait olduğu düşünülen cümleleriyle onu aşağıdaki şekilde açıklayacaktır:

> Varolan şeylerin ilkesi, apeiron'dur. Şeyler ondan meydana gelir ve yine zorunlu olarak onda ortadan kalkarlar; çünkü onlar zamanın sırasına uygun olarak birbirlerine karşı işlemiş oldukları haksızlıkların cezasını (kefaretini) öderler.[608]

---

[604] Aristoteles, *Metafizik,* 983, b.20.

[605] a.g.e., 983, b 20-27.

[606] a.g.e., 983, b 27-a 5.

[607] Arslan, *İlkçağ Felsefe Tarihi*, 91.

[608] Hermann Diels, *Die Fragmente Der Vorsokratiker* (Berlin-Charlottenburg: Weidmannsche Verkagsbuchhandlung, 1960), (DK. 12, B.1.), 81.

Anaksimandros'un bu açıklaması, onun *apeiron'u,* sınırları olmayan bir kütle olarak tasarlamış ve sürekli devinim halinde olduğunu düşünmüş olacağını akla getirmektedir. Apeiron kelimesinin anlamları arasında yer alan sınırsız ve belirsiz olmaklık açısından, kütle olarak algılanan bu ilke, döngüsel olarak sonsuzluk içinde varolanlara devinim ortamını sağlamaktadır.

Yukardaki örneklerin ertesinde "devinim" fikri, Herakleitos'da özellikle karşıtların çatışması düşüncesi için zemin hazırlayan ve odak noktamızda olan müzikal doğaçlama kültürünün de temellerinin atıldığı kavrayış olarak karşımıza çıkar. Sürekli birbirlerinin yerine geçtikleri var sayılan tüm karşıt nitelikli var-olanlar bir savaş içinde devinip durmakta ve hem *zorunlulukla* hem de *sırayla* meydana gelmektedirler. Ona göre "parçalar değişir ancak bütün değişmez."[609] Anlaşıldığı gibi Anaksimandros da dönemin düşünsel atmosferinin genel kavrayışından etkilenmiş, sürekli değişimine ve devinimine şahit olunan ve oluş olarak kabul edilen doğa'nın ilkelerinin gözlemsel ve sezgisel bir akıl yürütme ile apeiron olduğuna karar vermiştir. Anaksimandros'un evrenin ilkesi olarak yasalı ve devinim içindeki karşıtları kendi içinden çıkaran apeiron'u önermesi ve herhangi bir somut varolan önerisinde (Thales'in su önerisi gibi) bulunmaması, onun ilkesini *soyut* bir nitelik olarak tasarladığını düşünmemizi sağlamaktadır. Bununla birlikte, Aristoteles'in yazılarında, Anaksimandros'un apeiron'u soyut bir varlık olarak tasarlamış olamayacağı görüşüne rastlıyoruz.[610] Aristoteles, doğa filozoflarının arkheyi "gerçekten varolan somut bir madde ve şeylerin bir unsuru olarak düşündüklerini" ileri sürer ve tüm bu gelenek içinde Anaksimandros'un evrenin ilkesi açıklamasında soyut bir kavramdan bahsetmesini içinde bulundukları felsefi ortama uyumsuz bulur. Özellikle kendisinden sonra gelecek olan ve arkhe için farklı yaklaşımlar sunan diğer filozofların da ilke olarak somut varolanlar öne sürmeleri, Anaksimandros'un ilkesinin soyut bir kavram olması düşünsel atmosfer açısından tutarsız görünmektedir.[611] Ancak Aristoteles'in bu yorumuna karşın, Anaksimandros'un ileri sürdüğü ilkenin soyutsal görünümü, bir

[609] Diogenes Laertios, *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*, çev. Candan Şentuna, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi 49 (İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2007), 68.
[610] Arslan, *İlkçağ Felsefesi*, 102.
[611] a.g.e.,102-3.

yasaya tabi olması fikri, evrendeki *oluş* ve *yok oluşun* onun ilkesinin zemininde gerçekleşmesi gibi ayrıntılar, Thales'le kıyaslandığında daha açıklayıcı bir öneride bulunması açısından Anaksimandros'u bir adım ileri götürmektedir.[612] Öte yandan, felsefesinin bu çalışmanın ana dayanak noktası olacağı Herakleitos'un, felsefesini kurmasında, Anaksimandros'un ipuçlarını gözardı etmiyoruz. Karşıt nitelikli var olanların savaşı fikri, bu savaşın bir yasaya tabi olması gerekliliği gibi düşünceleri, Herakleitos'da ayrıntılı bir şekilde göreceğimiz düşüncelerin tohumlarını oluşturmaktadır denilebilir.

Anaksimandros'un öğrencisi olan Anaksimenes, hocasının arkhe önerisini devam ettirmiş ve her seyin özünde olan ve değişmeden kalan ilkenin sonsuz olduğunu kabul etmişti. Ancak apeiorun'un diğer özelliği olan belirsizliği kabul etmemiş ve evrenin kaynağının sonsuz ve belirli olan *Hava* olduğunu ileri sürmüştü.[613] Ona göre, sonsuz bir yayılma gücüne sahip olan hava, dünyanın da üzerinde durmasına olanak sağlayan bir yapıdadır. Bununla birlikte, Anaksimenes için hava ile ruh kavramları arasında da hem Yunan etimolojisi açısında hem de yapısal olarak bir benzerlik kurduğu söylenebilir. Ruh kavramı için kullanılan Psykhe kelimesi aynı zamanda soluk, nefes anlamlarına gelmesi ve solunan havanın tüm canlılar için vazgeçilmez bir unsur olduğunun gözlemlenmesi, Hava'nın Anaksimenes için arkheye götüren kapının anahtarı olduğu söylenebilir. Düşünür, evrenin kaynağını hava olarak önerirken, yaşamın kaynağını da önermiş görünüyor ki bu evrenin de canlı kabul edildiğinin bir işareti sayılabilecek bir göstergedir.

Miletli doğa felsefecilerinde, gözleme ve sezgiye dayanan akıl yürütme tutumunun doğayı açıklamakta kullanıldığını gözlemliyoruz. Bir diğer deyişle, akılsal bir dil ile mitsel bir dilin ortaklığında kurulmuş ve içinde metafizik ögelerin gözlemlediği böylesine bir kavrayış, Antik Yunan düşünürlerinde karşılaşılan bir unsur olmuştur. Söz gelimi Thales'in herşeyin tanrılarla dolu olduğu inancı ya da Anaksimandros'un apeiron'u zorunlulukla bağdaştırarak ona bir yasalılık atfetmesi evrenin kaynağına tanrısal bir yaklaşımın sonucudur denebilir. Yine aynı şekilde, Anaksimenes'in

---

[612] a.g.e.,110.

[613] Laertios, *Ünlü Filozoflar*, 69.

evrenin ve tüm canlıların kaynağı olarak sonsuz özellikli ve ruhla özdeş saydığı havayı önermesi, tanrısal bir anlayışı çağrıştırmaktadır.

Guthrie'ye göre, Antik Yunan filozofları bir koldan "evrenin doğası ve kökenleriyle ilgilenirken, bir koldan da "insan yaşamı ve eylemiyle" uğraşmışlardır.[614] Yukarıda ilk kola ait filozoflara kısaca değinerek, Herakleitos'un düşün dünyasına katkılarını hazırlayan tinsel atmosfer ve fikirleri anlamaya çalıştık. Şimdi ise Herakleitos'dan önceki ve ikinci kolda fikir öne sürmüş Pythagoras ve Pythagorasçılara değinerek, onların filozof üzerinde etkilerinin derecelerini anlamak için bir ön hazırlık yapacağız. Guthrie'nin anlatımıyla, Pythagorasçılar için felsefe yapma temel güdüsü salt merak değil, aynı zamanda dinsel bir tarikat oluşturma amacıydı.[615] Amaçlarının bu olması aslında düşünsel dönemin hala akılsallığın mit ve sezgi ile harmanlandığı bir anlayışın hakim olduğunu bizlere anlatmaktadır. Pythagorasçıların da Miletli filozoflar gibi evrenin bir bütün olarak canlı olduğunu düşündükleri[616] bilgisine ulaşabiliyoruz. Bununla birlikte asıl farklılıkları, gizemli ve tanrısal sonuçlar sonunda insan eylemlerine dair ortaya koymaya çalıştıkları öngörüler ve önerdikleri kurallarda gizliydi. Onlara göre "insanın, özü itibariyle bağlı olduğu evrensel tinle birleşmekten oluşan bir amacı vardı."[617] Ve yine insanın ruhu kendisini saf bir şekilde tinle birleştirene kadar birkaç kere ruh göçü yaşamalıydı.[618] Ruh göçü insanın ruhunu evrensel tinle birleştirebilecek kadar saflaştırması için zorunlu bir göçtü ve bu yine bir yasalılık ve döngüsel hayat anlayışı anlamına gelmekteydi. Pythagoras için evren tanrısaldır ve tanrısallık ona hem *iyi* hem de *bütünsel* olma özelliği verir. Değişmez sınırlara, sınırları içinde bütün ve parçaları arasında bir *düzene* sahip olan evrenin düzenine dünya üzerindeki bütün fenomenler uyum sağlarlar. Söz gelimi gündüzler geceleri, mevsimler mevsimleri bir düzen içinde izlerler. Pythagoras'ın düzenli, iyi ve bütünlüklü tanrısal evrene verdiği isim ise, *kozmos*tur. Pythagoras'ın evren anlayışının asıl gönderimi, insan yaşamlarının ve eylemlerinin nasıl olması yönündeki önerileridir. İnsanlar evrenin ilkeleri ve düzenine uyumlu bir hayat yaşamalı,

---

[614] W. K. C Guthrie, *İlkçağ Felsefesi Tarihi*, çev. Ahmet Cevizci (Ankara: Gündoğan Yay., 1999), 29.
[615] Guthrie, *İlkçağ Felsefesi*, 40.
[616] a.g.e., 41.
[617] Guthrie, *İlkçağ Felsefesi*, 42.
[618] a.y.

kendilerini bu ilkelere göre düzenlemelidir. Söz konusu yaşam biçimi hem ruhsal olarak insanların saflaşmasına ve evrensel tine yaklaşmasına yarar hem de büyük kozmosun yanındaki küçük kozmoslar olarak insanların evreni ve insanların kendilerini tanımalarının önünü açar.

Böyle bir fikir ortamından da anlaşılacağı gibi, doğanın ilkeleri, gözlemlenen unsurlarda aranmış ancak geleneksel sezgisel düşünce adımları da tamamen terk edilmemiş, metafizik ögeler her zaman doğa ve dünya kavrayışlarında yer almıştır. Her ne kadar dönemin baskın mit ve efsanelerinden sıyrılarak farklı açıklamaların peşine düşmüş olsalar da, Antik Yunan düşünürleri de, diğer Antik dünya insanları gibi sezgisel ve mitsel bir geleneği de ister istemez takip etmişler, en azından inkar etmemişlerdir. İşte bu düşün rehberliğinde Herakleitos, gözlemsel analizlerini ve sezgisel düşüncelerini akıl yürütme yoluyla ortaya koymuş, Anaksimandros'un karşıt nitelikli var olanların savaşını, Oluş olarak kavranan Doğa'nın değişim ve devinim amacı sayarak, bu devinimin ilkesinin görünümü olan ateş ve kozmik ateş olarak Logos, gibi kavramları ile felsefesini oluşturmuştur. Adı anılan kavramlar, müzikal doğaçlama gibi müzikal bir nesnenin özsel olarak uygunluğunu tartıştığımız böyle bir yapıda kendi yerlerine yerleşmektedir. Doğaçlamanın özüne ait olan; karşıtların birbirlerine dönüşmeleriyle an'da oluşturulan ve akış içinde, tekrarlanamaz, aynı ırmakta yıkanılamayacağı gibi, aynı doğaçlama müziğin yeniden icra edilemeyeceği, yeniden dinlenemeyeceği, eğer aynı ortam, aynı insanlar ve aynı sanatçılarla aynı müzikal bilgiler tekrar çalınsa bile, yine de ilk eserden farklı olacağı gibi özellikler, her müzikal doğaçlamanın bir ilkeler çerçevesi ya da Herakleitosçu bir söylemle bir logos'u olduğu ve icracı ve dinleyicinin birlikte oluşturdukları ortak tinin Herakleitos'un ateşi gibi bir enerjiyi doğurduğu türünden çıkarımlar, Herakleitos'un felsefi zeminine uygun görünmektedir.

3.2.1. Herakleitos'un Varlık Kuramı

Herakleitos'un yukarıda bahsettiğimiz düşünsel ortamda geliştirdiği fikirleri, temelde benzerlik gösterir. O bir yandan kozmik ve fiziksel teoriler öne sürerken, bir yandan da insani meselelerle ilgilenir. Onu kendinden öncekilerden ayıran nokta ise insan ve toplum ilişkilerine yaptığı vurgudur. Ona göre, oluş halindeki doğanın temel ilkesi olan Logosu tanımayan, anlamayan, mitsel anlatı, ritüel ve inançları sorgulamadan

yaşayan tüm halk yığınları, hakikate kapalıdırlar. Çünkü hakikat gözlerinin önündedir ancak onlar mitolojiden beslenen süslü anlatıları, bu hakikatlere tercih ederler. Fragman [12][619] 'de şöyle der Herakleitos "Nedir onların kavrayışı ve anlayışı? Halk ozanlarına inanıyorlar. Çoğunluğun kötü, azınlığın ise iyi olduğunu bilmeden yığını öğretmen kabul ediyorlar."[620] Bu fragmanda görüldüğü gibi, Antik dönemin akıl ve sezgi ayrımları henüz çok net değildir. Ancak masalsı anlatı ve açıklamalardan fazlası olan ifadeler ve bir ilke açıklamasına olan merak, onları felsefe yapma yolunda ilerletmiş görünmektedir. Bununla birlikte, Herakleitos, kendisini de bağımsız gerçeklikleri anlatmak için felsefenin bir sözcüsü olarak görmez "Bana değil, Logos'a kulak vermek ve her şeyin bir olduğunu kabul etmek bilgeliktir."[621] diyerek, aslında önemli olanın ne olduğunu açıklar. Önemli olan Logos'a kulak vermek ve her şeyin bir olduğunu Logos üzerinden kabul etmektir. Öyle ki kendi çabası da bu doğrultudadır. Herakleitos, kendisinden ziyade, seçtiği bu yolu ve yola varma uğruna gösterdiği çabayı değerli ve doğru görmektedir. Herakleitos'un seçtiği yolu değerli görmesi konusunda, 19. yy filozofu Hegel de benzer görüştedir:

> Herakleitos'ta spekülatif form içindeki felsefi İdea'yla karşılaşıyoruz. Herakleitos'a bu nedenle derin bir filozof olarak genel bir saygı gösterilmiş ve hatta bundan ötürü yerilmiştir. Kara burada görünüyor. Herakleitos'un hiç bir önermesi yoktur ki Mantık'ımda benimsemiş olmayayım.[622]

Hegel'in bu açıklamasıyla, Herakleitosun felsefe yapma yolunu olması gereken ideal yöntem gördüğü ve önermelerini onayladığı anlaşılmaktadır. Onu değerli gören ve bunu dile getiren felsefe tarihi içindeki tek filozofun Hegel olmadığını da belirtmek gerekir. Söz gelimi Schopenhauer'in zaman görüşü de Herakleitos'un zaman görüşü

---

[619] Bundan sonra F [Fragman Numarası] şeklinde gösterilecektir.

[620] Daniel W. Graham, (ed.) *The Text of Early Greek Philosophy: The Complete Fragments and Selected Testimonies of the Major Presocratics,* Part 1, (Cambridge University Press, 2010), 145. Fragman numaraları kaynak esas alınarak kullanılmıştır. Çeviriler yine bu kaynak gözetilerek yapılmış ancak Herakleitos, *Fragmanlar,* çev. C. Cengiz Çevik (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), Herakleitos, *Fragmalar,* çev. Cengiz Çakmak (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005) ve Herakleitos, *Fragmanlar,* çev. Arzu Akgün (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2016) ile çeviriler gözden geçirilmiş ve karşılaştırma yapılmıştır.

[621] Graham, F [28], 149.

[622] G.W.F. Hegel, *Felsefe Tarihi*, çev. Doğan Barış Kılınç, C.1.(İstanbul: Nota Bene Yayınları,2018), 256.

ile birebir örtüşür. Bunu da İrade ve Tasarım Olarak Dünya adlı kitabında şöyle dile getirmektedir:

> Onda (yani zamanda) her an, babasını, yani kendinden bir önce gelen anı yuttuğu ölçüde vardır, kendisi de aynı çabuklukla yutulacaktır. Geçmiş ile gelecek, herhangi bir rüya kadar birer hiçtir, şimdi ise her ikisi arasında yayılımsız, varlıksız bir sınırdır. […] O halde, onun bütün varlığı ve özü, birinin bir parçasının başkasında meydana getirdiği ve kanunla kavranabilen değişmedir. Demek ki bu varlık, yalnız kendi sınırları içinde geçerliği olan bir bağıntıya uygun olarak görecedir. […][623]

Herakleitos, her şeyin akış ve oluş halinde olduğu ve evrenin özünün değişim olduğu düşüncesi konusunda Schopenhauer'i etkilediği gibi, Nietzsche'yi de etkilemiş görünmektedir. Nietzsche'ye göre Herakleitos'un "görmüş ve sezmiş olduğu: oluşta kanun ve zorunlulukta oyun öğretisi, bundan böyle daima göz önünde bulundurulmalıdır. Herakleitos bu büyük oyunun perdesini kaldırmıştır."[624] diyerek evrenin Herakleitos için Zeus'un ya da daha uygun bir deyimle Ateşin kendisi ile oyunu olduğunu ileri sürerek, Herakleitos'un "bir olan çok olandır" fragmanına atıfta bulunarak, onun haklı olduğunu ileri sürer.[625] Ona göre Herakleitos,

> […] Her sözünde doğruluğun, mantığın halattan merdiveni ile tırmanarak çıkılan doğruluğun değil, sezgi ile kavranan doğruluğun anlatılışını buluyor. O, pusuya yatmıyor, ama sybill'vari bir kendinden geçiş ile görüyor; hesaplamıyor ama biliyor.[626]

Nietzsche'nin bu cümlelerinde de yine, Herakleitos'un sadece gözlem ve akıl yürütme ile değil, sezgi ve vecd ile de yakından ilintili bir düşünsel etkinliği olduğunu ifade etmesi, o dönem için henüz bugün anladığımız anlamda bir rasyonellikten bahsedilemeyeceğini ortaya koymaktadır. Düşünürün bilmece gibi ve üstü kapalı yazdığını savunan felsefecilerin aksine Nietzsche onun için," hiçbir insan ondan daha aydın, daha açık yazmamıştır. Şu var ki o kısa yazar, onun için de okuyan koşuculara

---

[623] A.Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, çev. A. Onur Aktaş (Ankara: DoğuBatı Yayınları, 2020), (Birinci Kitap, 9.Para.), 75

[624] Nietzsche, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, 40-1.

[625] a.g.e., 33.

[626] Nietzsche, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, 41.

karanlık gelir"[627] diyecektir. Hegel'in deyimiyle "bizi karaya çıkarmak için verdiği mücadele sonucu", Nietzsche'nin deyimiyle "okuyan koşuculara karanlık gelen, ancak oldukça açık yazan" Herakleitos'un, ardında sadece bir tane kitap bıraktığı bilinmektedir. Diogenes Laertios'e göre "Herakleitos'un Artemis tapınağına bıraktığı kitabın temel konusu *doğa üzerinedir;* üç bölümdür: birinci evren üzerine, ötekiler politika ve tanrı bilim üzerine."[628] Kitabın Artemis tapınağına kim tarafından bırakıldığı konusunda bir netlik olmamakla birlikte, bugün Doğa Üzerine olarak adlandırılan kitabının ismi için o dönemlerde *Musalar* kelimesinin kullanılmakta olduğunu görüyoruz.[629] Musalar kelimesinin müzik kelimesine de kaynaklık eden ilham perisi anlamına gelen bir kelimeden türediği göz önüne alındığında, bu ayrıntının oldukça ilginç olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Herakleitos Ahmet Arslan'ın tabiriyle, "evren hakkında işlenmiş bir öğretiye dayalı pratik bir kuramı, insan hayatının anlamına ilişkin tutarlı bir sistemi ileri süren ilk filozoftur."[630] Brehier'in değerlendirmesine göre de "Herakleitos'un, bu anlamda ilk *hakiki* filozof olduğu bile söylenebilir.[631] Bu konuda herhangi bir yorum yapmaktan kaçınmakla birlikte, belirtmeliyiz ki, uzmanı için ve nispeten anlaşılmaz yazmaya özen gösteren ve hatta bunu özellikle amaçladığı düşünülen ve bu özelliğinden dolayı karanlık olarak tanıtılan bir filozofun, ona ait olduğu düşünülen yüz yirmi altı (126) fragmanla, varlık, bilgi, ahlak, siyaset ve tanrı kuramlarını açıklıkla kurması, kendisinden önceki düşünürlerden farkını ortaya koymaktadır.

Herakleitosun kendisinden önce gelen filozoflardan, bir sistem ileri sürmesi açısından farklı olduğu düşünülmekle birlikte, aynı kökensel merakı paylaşması açısından onlardan çok da uzağa düşmez. O da Doğa filozoflarından miras aldığı soruya yönelir. Evrenin, her şey değişirken değişmeden kalan ve tüm varolanların özü olan ilke ya da maddesi nedir? Arkhe'nin arandığı bu soruda, kendisinden önceki felsefecilerin önerilerini ve Herakleitos'un tam olarak nasıl bir birikimi hazır bulduğunu görmüştük. Thales için su olan bu ilke, Anaksimandros için apeiron, Anaksimenes içinse havaydı.

---

[627] a.g.e., 37.
[628] Laertios, *Ünlü Filozoflar*, 423.
[629] a.g.e., 425.
[630] Arslan, *İlkçağ Felsefe Tarihi,* 180.
[631] a.y.

Herakleitos ise bu maddeyi ateş olarak görmektedir. Onun ilgili fragmandaki açıklaması şu şekildedir:

> Her şey için aynı olan bu dünyayı (kozmosu) ne tanrılar ne de insanlar meydana getirmiştir. O şimdi olduğu gibi geçmişte de var olan ve her zaman yaşayacak olan, belli ölçülere göre alevlenen ve bell ölçülere göre sönen Ateş'tir.[632]

3.2.1. Ateş: Performans, Coşku, (Türkü) Yakma

Herakleitos'un, Ateş'i varolanların maddi kaynağı olarak seçmesinin nedeni, ateşin sürekli değişim gösterdiği halde, varlığını sürdüren bir yapıda olmasıdır. Ona göre ateş, hareketli ve canlıdır. Ateşle bütünleşen tüm varolanlar alevlerin arasında sürekli *değişim ve dönüşüm* geçirmelerine karşın, ateşin kendisi değişmez. Hareketini ve canlılığını yitirmez. Kozmosun devingenliği karşısında, o değişmeden durur. Ona göre "her şey ateşle, ateş her şeyle değişim içindedir; tıpkı malların altınla altının mallarla değişilmesi gibi."[633] Herakleitos'un ateş önermesinde dikkati çeken bir nokta, onun için ateşin tüm varolanların kendisinden çıktığı bir madde değil, tüm varolanların onunla değişim ve dönüşüm geçirdiği bir madde olmasıdır. Burada diğer doğa felsefecilerinin değişimin altındaki değişmeyen maddeyi aramalarından ve birer somut (su, hava, hatta Aristoteles'in yorumuyla apeiron dahi somut olarak düşünülmektedir.) madde ile bu arayışı adreslendirmelerinden farklı olarak, Herakleitos'un Ateş'inin değişimi ve dönüşümü kendisinden değil, kendisi ile birlikte mümkün kılması, onun somut bir maddeden ziyade tıpkı müzik gibi bir hareket, bir süreç olduğunu düşünmemize neden olmaktadır. Nietzsche'ye göre ateş Herakleitos için aslında bir bakıma oyundur. "Çocuk ve sanatçı nasıl oynuyorlarsa, ölümsüz ve canlı ateş de öyle oynuyor, kuruyor, bozuyor, yıkıyor.[634] diyen Nietzsche çocuk oyununu ya da sanatçının an[635] yaratma gereksinimini Herakleitos'un ateşe atfettiği öz ile bir tutmaktadır. Onun ateş anlayışının, müzik gibi bir hareket, bir süreç olarak düşünülebileceği göz önünde bulundurulduğunda, ateşin yanması ve değişim ve dönüşüm geçirmesi de müzikal bir performans olarak görülebilir. Edward Said'in

---

[632] Graham, F [29], 155.
[633] Graham, F [33], 157.
[634] Nietzsche, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, 35.
[635] An ile ilgili değerlendirmelerimizi anımsayacak olursak, **Bkz:** Tezimizin 2. Bölümü.

müzikal performans hakkında söyledikleri, Herakleitosçu bir bakışla ve Nietzscheci bir yorumla ateşi çağrıştırmaktadır. Said şöyle demektedir:

> […] Performans, yalnızca bir oluş değil, daha ziyade, 'eylemi hem engelleyen hem ona şekil veren safhalardan geçmesi gereken bir eylem'dir. Dolayısıyla "performans, tam anlamıyla, malzemenin en temel, indirgenemez, arıtılmış, bu yüzden de güzel olan doğasından, ustalığa karşı potansiyel olarak yıkıcı bir dürtünün doğduğu noktada işlemeye başlar. […][636]

Sanatçının bir hareket bir süreç olarak sergilediği performans, Herakleitos'un ateşi gibi müzikal var olanın en temel, indirgenemez noktasıdır. Bu yüzden yıkıcı bir dürtü ile ortaya çıkması ve yıkarak an içinde yeniden oluşturması, her adımda bir öncekini yıkarak, karşı bir potansiyel sergileyerek, zıttına dönüşmesi gerekmektedir. Bu durum hem müzikal bir performans için, hem de anlık olanın kutsallaştığı, yıkılarak, akış içinde yeniden ve yeniden dönüştürülerek oluşturulduğu, gerçekliğinin çalındığı anda saklı olduğu müzikal doğaçlama performansı için geçerli görünmektedir. Öte yandan Ahmet Arslan Herakleitos'un ateşinin "kesinlikle fiziksel anlamda bir ateş" olduğu görüşündedir. Ona göre Herakleitos "ateş derken herhangi bir sembolik, mecazi şeyi değil, gözümüzle gördüğümüz ateşi kastetmiştir."[637] Karl Vorlander ise, Herakleitos'un "[…] O şimdi olduğu gibi geçmişte de var olan ve her zaman yaşayacak olan, belli ölçülere göre alevlenecek ve sönecek olan Ateş'tir." ifadesinden yola çıkarak ateşin maddi bir ateş olamayacağını öne sürer.[638] Her ne kadar Herakleitos'un kendisini fragmanlarından anlaşıldığı kadarıyla maddi bir anlayış tarzından kurtaramamış olduğu görülse de, ateş kavramının daha ziyade 'sıcak bir soluk (psykhe) 'olarak anlaşılması gerektiğini düşünen Vorlander, filozofun maddi ateşten bahsetmediğine kanıt olarak yukarıda yer verdiğimiz cümlelerini örnek gösterir. Fragmanda geçen ateşin aslında bir *değişim eyleminin simgesi* olarak ortaya atıldığını düşünen Vorlander, ateşin insan ruhunu anlatmak için bir atıf olduğunu öne sürer. [639] Hegel'in deyimiyle, Herakleitos, kendi ilkesini geliştirdiği bu evrensel forma ek

---

[636] Edward Said, *Müzikal Nakışlar*, çev. Gül Çağalı Güven (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006), 2.
[637] Arslan, *İlkçağ Felsefesi*, 189.
[638] Karl Vorlander, *Felsefe Tarihi*, çev. Yüksel Kanar, (İstanbul: İz Yay., 2004), 54.
[639] Vorlander, *Felsefe Tarihi*, 54-5.

olarak, ideasına reel ve daha doğal bir form verir.[640] Herakleitos'un ateşi, bir simge olarak ele alması ve onun maddi bir varlıktan ziyade bir değişim unsuru olarak görmesinin de olası olabileceği üzerine düşüncelerimize, Arslan da birkaç satır sonra destek verir görünmektedir: "Gerçekten de ateş bir bakıma bir şey, bir madde, bir varlık olmaktan çok bir süreç, bir oluş bir yok oluştur."[641] diyerek, ateşin bir simge olduğunu ayrıca ifade eder. Çünkü Herakleitos'un felsefesinin merkez noktası *sürekli değişim ve dönüşüm*dür. Jaeger için, Ateş burada iyi bir açıklayıcı öge rolü oynamaktan öte bir öneme sahip değildir. Çünkü Jaeger'a göre, ateşi simge durumunun ötesinde bir şey olarak ele alır ve ne kadar önem addedersek, Herakleitos'a o kadar haksızlık etmiş oluruz. Herakleitosu, kendisinden önceki doğa filozoflarının çizgisine çekmiş ve böylece onun felsefesinden uzaklaşmış, oluruz.[642]

Ateş, böyle bir kavrayış içinde, müzikal doğaçlamada sanatçının o an'daki ruhsal enerjisinin ve izleyiciden aldığı karşı enerjinin birleşmesiyle ortaya çıkacak müzikal ürün açısından, başka türlü değil de o şekilde olmasını sağlayacak bir referans olarak yer alabilir. Çünkü sanatçının an'lık ruh hali, sadece kendi kişisel ve biricikliğinden değil, izleyenlerin yarattığı ortamın ruh halinden de etkilenmekte ve aslında oluş'turacağı müzikal yapının değişimini temin etmektedir denilebilir. Dinleyici ve izleyicinin özellikle geleneksel doğaçlama yapan icracı üzerindeki etkisini Derek Bailey Doğaçlama adlı kitabında şu şekilde anlatır:

> Doğaçlamanın çevresine duyarlı olması yüzünden çalış dinleyiciden doğrudan etkilenir. […] Bu yüzden, dinleyicinin onayının ya da reddinin etkisi anidir ve yaratıcının üzerinde, müziğin yapıldığı sırada olduğundan, çalış kadar, kullanılan malzemenin seçimini ve şekillendirilmesini de etkiler.[643]

Herakleitos burada ister maddi ateşten isterse bir sembol olarak ateşten bahsediyor olsun, müzikal doğaçlamanın özü ile koşutluk ortaya koyduğu bir ortaklık sergilemektedir diyebiliriz. Çünkü o an'da oluş'turulan doğaçlama hem müzisyenin

---

[640] Hegel, *Felsefe Tarihi*, 256.
[641] Arslan, *İlkçağ Felsefe Tarihi*, 189.
[642] Jaeger, *The Theology,* 122.
[643] Bailey, *Doğaçlama*, 72.

hem de dinleyenin ortaklaşa yaktıkları bir yaratış ateşinin müzikal yansımasıdır ve değişimin hem maddi hem de temsili unsuru olarak oradadır.

Herakleitos, evrenin değişenlerin ardında değişmeden kalan ilkesinin maddi olmadığını düşünmektedir. Ona göre Oluş esastır ve değişim eyleminin simgesi olarak ateşi, O*luşun* merkezde olduğunun temsili için ortaya koyar. Herakleitos'a göre, "Ateş, zıtların kendisinden çıkabilecekleri bir şey değil, doğası gereği değişerek zıtlaşabilecek, zıtlara dönüşebilecek bir şeydir."[644] Oluş ve yok oluşun simgesi olarak ateş, varlıkların değişim süreçleridir. Bu açıdan ateşin maddesel olarak kendisi değişse bile, simgesel olarak ateş değişmez. Kısacası oluş ve yok oluş hiç değişmeyen bir düzen içinde birbirlerini takip ederler. Bu değişim süreci hiç durmadan ilerler ve her şey bulunduğu durumdan, kendi karşıtına doğru bir değişime sürüklenir. Bu sürüklenme bir akış halindedir. Bu açıdan her şey potansiyel olarak kendi karşıtını içinde taşır ve ona geçici ve kararsız bir denge kazandırır. İşte bu dengenin bir tarafın lehine bozulması karşıtların savaşı olarak, oluş ve yok oluşun temel unsuru şeklinde karşımıza çıkar.

3.2.2. Karşıtların Savaşı ve Birliği / Müzikal Harmonia

Daha önce Anaksimandros'ta gördüğümüz karşıtların savaşı kavramı, Herakleitos için farklı bir anlam taşır. Anaksimandros, karşıtların savaşmasını olumsuz bir anlamda ele alır ve bir yasalılık içinde bu sürecin savaşan tarafları *cezalandırmak* için devam ettiğini düşünür. Karşıtını yok etmek pahasına kendisini var etmek isteyen varolan, zorunlu olarak bir zaman sonra sırası geldiğinde yok olacak ve yerini daha önce yok ettiği karşıtına bırakacaktır. Bu durumun *cezalandırma üzerine bir adalet* sağladığını düşünen Anaksimandros'un tersine, Herakleitos, karşıtların savaşının adalet olduğunu ve bunun olumsuz bir durum olmadığını öne sürecektir. "Bilmeliyiz ki savaş her şeyde ortak, çatışma adalettir. Her şey gereklilik sonucu çatışmayla meydana gelir."[645] Tüm bu değişimin, oluş ve yok oluşun temelinde yatan bir madde olmadığını, varlığın kendisinin bu süreç olduğunu yani oluş olduğunu söyleyen Herakleitos, bu oluşun zorunlu şartının, karşıtların savaşı ya da çatışması olduğunu, bu savaşın olmamasının

644 Arslan, *İlkçağ Felsefe Tarihi*, 189.
645 Graham, F [36],157.

hiçbir şeyin olmaması anlamına geldiğini iddia eder. Varlıkların meydana gelmesi, zıtların çatışmasına bağlıdır. Öyle ki çatışmanın sona ermesi gerektiğini savunan Homeros'a kızar. Aristoteles düşünürün bu sözlerini şu şekilde ifade eder:

> Herakleitos, "Tanrılar ve insanlar arasındaki çekişme yok olsun isterdim" [Homeros- İlyada 18.107] diyen şairi eleştirir; çünkü yüksek ve alçak notalar olmadan uyum, dişi ve erkek olmadan da canlılar olmazdı, bunlar karşıtlıklardır.[646]

Görüldüğü gibi Herakleitos varlıkların meydana gelmesinin temel şartını açıklarken müzikal ifadelerden yararlanmıştır. Uyumu sağlayanın müzikte karşıtlıklar olması gibi, müzikal doğaçlamayı da yaratan karşıtların çatışmasıdır. Müzikal doğaçlama hem hazırlıklı olmayı hem de sürprizlere ve anlık yaratıcılıklara açık olmayı içinde barındırır. Üstelik doğaçlama hazırlıklı olmanın, performansın yıkıcı gücüyle sürprize evrilmesi olarak devinir ve zıtlar birbirlerinin yerini alırlar. Yine müzikal doğaçlama bir yapıya sahiptir, ancak yapı inşa edilirken yok edilir ve hemen ardından bir diğer yapı kurulur. Doğaçlamanın kuralları vardır öte yandan bu kurallar kendiliğindenliğin devinimi içinde erir ve sonra yeniden kurallar kendini ortaya koyar. Kurallarla başlayan doğaçlama, bir an yapısal olarak kurulurken, bir an yok edilir ve bu süreç doğaçlamanın yeni kuralları inşa etmesiyle sürer gider. Bu betimlemeyi, evrene hâkim olan harmonianın kendisini müzik üzerinden ifade etmesi olarak anlıyoruz. Tıpkı Herakleitos'un oluşun meydana gelmesinin karşıtların savaşına bağlı olduğunu düşünmesi ve bu durumun aynı zamanda evrensel bir uyum getirdiğini söylemesi gibi, müzikal doğaçlama da karşıtların çatışmasının yarattığı bir armoni, bir uyum içinde kendini var eder. Herakleitos bu uyumu açıklarken, "Uzlaşmaz şeylerin kendi aralarında nasıl uzlaştığını anlamazlar. Karşıt dönüşlerin uyumu; yay ve lirdeki gibi."[647] der. Bu fragmanda yay ve lirin bir bütünü oluşturdukları ve bir arada olmadıkları durumlarda işlevsiz oldukları düşünüldüğünde, işlevli halde olmak için hem birlikte olmaları hem de zıt yönde bir gerilim yaratmaları gerekmektedir. Birlikte olmaları gereken şeylerin arasında nasıl bir gerilim olduğunu anlamayan insan, bunun bir uyum yarattığını da anlayamamaktadır. Herakleitos'a göre, gerilim olumsuz bir

[646] Graham, 60, 157.
[647] Graham, F [41], 161.

durum değil, bir işlevin yaratılması ve uyumun sağlanması için olmazsa olmaz bir koşuldur. Bu noktada düşünürün felsefesinin yine müzikal bir anlatısı olduğunu dile getirmemiz gerekir. Çünkü Herakleitos'un karşıtların savaşı dediği olgu, aslında hayatın ritmidir ve bu kavram, müzik sanatında da karşımıza çıkan temel kavramlardan biridir. Müzikte ritim ve ritmin içinde de müzik vardır. Ritim denilen unsur, müziğin tinsel bir alanı olarak tamamen kültürel bir yaratıdır.[648] Bir diğer ifadeyle, her toplumun kendine özgü bir ritmi vardır.[649] Ritim ve ölçü müzikal uyumu yaratmalarına karşın, ritim nasıl ki saf ölçülere indirgenemez ise; aynı şekilde, evrensel uyum da sadece birbirlerine benzer olanlara indirgenemeyecek kadar kendine özgü bir tavır, bir anlam ve bir imge taşır. Bu açıdan Herakleitos'un, karşıtların savaşı dediği evrensel uyum, müzikteki ritim ve ölçü arasındaki uyuma benzer. Logos'un ilke ve ölçüleri, karşıtların ritminde uyum bulur ve ortaya evrenin müzikal bir yapısı çıkar. Yine Aristoteles'in aktarımından gördüğümüz kadarıyla Herakleitos "Karşıt olan şeyler bir araya gelir ve en güzel uyum bu birleşmeden doğar. Her şey çatışmada meydana gelir."[650] demektedir. Bu ifade uyumlu olmayanları, zıtları ya da uyumlu olması beklenenlerin sırf uyum yakalayabilmek için aralarında oluşan gerilimin gerekliliğini anlatır. "Hastalık sağlığı iyi ve hoş kılar, açlık tokluğu, yorgunluk dinlenmeyi."[651] diyen Herakleitos bu düşüncesinde zıtların varlığının hem ahengi yarattığını hem de her varlığın zıttının olması koşulunda, vücut ve değer kazandığını anlatmakta ve örnekler vermektedir. - Zıtların varlığı ve gerilim yaratmalarının Herakleitos'un gözünde, Anaksimandros'un algıladığı gibi olumsuz bir durum olmadığı, bir cezalandırma maksadı değil, bilakis adaletin ne olduğunun insanlar tarafından anlaşılmasının imkânı olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan diğer fragmanların açıklayıcısı olarak düşünür şu fikrini de öne sürmektedir: "Adaletin adını bilmezlerdi, eğer bunlar olmasaydı."[652] Buradaki "bunlar" ifadesinin adaletsizliği işaret ettiği Herakleitos yorumcuları tarafından büyük oranda kabul görmektedir. Böylece Herakleitos bu fragmanında da zıtların karşıtlığının birbirlerinin anlaşılması

[648] Bu konudaki geniş açıklamamızı Çalışmanın 1. ve 2. Bölümlerinde yapmıştık.
[649] Paz, *Lir*, 64.
[650] Graham, 71, 161.
[651] a.y. F [50], 163.
[652] a.y. F [43], 161.

için gerekli olduğuna vurgu yapmaktadır. Herakleitos'ta zıtların birbiri ardına dönüşüm geçirmesi ve sürekli olarak varlığa geliş ve varlıktan kesiliş yaşamaları dönemine göre özgün bir düşünce değildir. Bu fikir, bütün bir felsefi sorgulama eylemini başlatan gözlem olmuştur sadece. Onda asıl yeni olan, bu sürekli dönüşümün altındaki değişmeden kalanın tam değişim olduğu ve varlığın değil, oluşun bâki olduğu fikridir. Herakleitos'un amacı bu değişim ve dönüşümü açıklamaktır. O, varolan her şeyi oluşturanın *zıtlıkların birliği*[653] olduğunu düşünüyor. Ona göre, zıtların birliği ise, ebedi olarak kendini yeniden ve yeniden üretiyordu.[654] Ve bu yeniden ve yeniden üretim varolanların yeniden ve yeniden üretilmesinin yoluydu ki, Herakleitos için esas mesele burada başlıyordu. Çünkü o, evrensel oluşumun bir *madde değil*, bir *süreç* olduğunu düşünüyordu. İşte bu yaklaşım, Herakleitos'la birlikte düşün dünyasına girmiş oldu. Bu açıdan onun Arkhe'sinin *Ateş*'in simgesel olarak temsil ettiği *Süreç, Oluş* düşüncesi olduğunu söyleyebiliriz. Ateş bir simge olarak karşıtların savaşınının bir düzen içinde birbirlerini takip etmesinin zeminini oluşturuyor. Bu durum müzikal yapı açısından, doğaçlama performansının özsel karşıtlarının uyumundan oluşan ve zıtların bir düzen içinde birbirini takip etmesinin ritmik anlamlılığını ortaya koymaktadır. Çünkü Ritim sadece önümüzden akıp geçmez, dinleyici ve müzisyen de ritmin içinde akıp gider. Hem birbirilerini dönüştürerek bir ritim yakalar, hem müzisyeni değiştirerek, ritmin o an'ki oluşuna etki ederek, bir anlam ve uyum yaratılmasına katkı sağlarlar. Doğu müzik kültüründe incelediğimiz geleneksel doğaçlama performanslarını bu minvalde örnek gösterebiliriz, çünkü Doğu kültürlerinde doğaçlama performansları tüm gelenekselliğiyle sadece notalara ve süresi belirli ölçülerle bir müzikal şemayı ortaya koymakla değil, vecd ve sezgisel bir akıl yürütmeyi de beraberinde getirdiğinden, metafizik bir özelliği de içinde barındırır. Ve geleneksel mitsel anlatılar, ritmin anlamdan ayrılamayacağını bizlere gösterir.[655]

[653] Birlik (Unity) çünkü uyum yaratıyorlar ve aslında savaşıyor gibi görünseler de amaçları bir ahenkle varlığın devamlılığını sağlamaktı. Ayrıca her varlık, kendi zıttını da içinde sakladığından, her varlık bir birlik olarak varlığını sürdürüyor ve gerilimle çeşitlenip, işlevsel hale geliyordu.
[654] Jaeger, *The Teology*, 123.
[655] Paz, *Lir*, 61.

Herakleitos'a geri dönersek, "Bir dairenin başlangıcı ve bitişi ortaktır."[656] ya da "Çıkan ve inen yol bir ve aynıdır."[657] gibi fragmanlar, evrensel düzende, her şeyin birbirini takip ettiği ve aynı yere vardığı düşüncesini Herakleitos'ta bir kez daha görmemizi sağlamaktadırlar. Herakleitos'un felsefesinde karşılaşılan bu anlayışın müzikal doğaçlamada da aynı şekilde varlık bulduğunu bir kez daha hatırlatmak yerinde olacaktır. Müzikal doğaçlamada performans an içinde karşıtların çatışmasından bir yapı oluşturur. Bu müziğin hammaddeleri sabit değildir. Her şey bir akış içindedir. İcra sırasında son hallerini alacak olan ham maddeler yine icra sırasında yoğurulurlar. Müzisyen bir çok seçenek içinden, açıkça hiyerarşik bir düzene sahip olmayan bir çok bileşen içinden, an içinde yukarıda anılan dış etkenlerin de ani etkileriyle, birini seçer ve müziği oluşturur. Müzisyenin fikri her zaman akış halindedir ve amacı tüm bu sürecin kendisinde ve sonunda ortadaki tüm çoklu seçkilerin birleşerek oluşturduğu bir birlik, müzikal bir birlik yaratmaktır. Tıpkı Herakleitos'un şu fragmanında dile getirdiği gibi, "Bağlantılar; bütünler ve bütün olmayanlar, bir araya getirilmiş ve ayrı tutulanlar, birlikte söylenen ve uyumsuz söylenenler. Bir, her şeyden, her şey birden."[658] Müzikal doğaçlamada, tüm olasılıklar, zıtlıklar ve yaratış ateşi bir araya gelerek, tüm ölçüsel çerçeveler ya da bir başka ifadeyle Logos'un da bilgisiyle, çokluklardan sonunda bir birlik yaratmak amacı taşır. Ayrıca doğaçlama yapan müzisyen icrasının sonuna geldiğinde, yine başladığı tona veya onun çekenine[659] geri dönmek zorundadır. Eğer son sesi muallakta bırakırsa icra henüz bitmemiş, çember henüz kapanmamış ve uyum yaratılamamış olur.

3.2.3. Harmonianın Düzeni Olarak Akış

Herakleitos'un sürekli bir devinim içinde olduğunu var saydığı bu evrensel düzen, onun deyimiyle, bir *akış*a tabidir. Bütün evren, zıtların birliğinden doğan bir oluş içinde sürekli olarak değişim göstermektedir. Bu değişim, bir oluş, bir akış içinde gerçekleşir. Herakleitos değişimin bir akış getirdiğini şu şekilde tarif eder: "Her şey akar, değişmeden kalan bir şey yoktur, her şey yok olur, değişmeden kalan bir şey

[656] Graham, F [48], 161.
[657] a.y. F [38], 157.
[658] Graham, F [40], 159.
[659] **Bkz:** Çalışmamızın, **M.T. S**. Bölümü

yoktur."[660] Ve bu değişimin getirdiği akış, değişimi sürekli kılar. Evren bir an için bile hareketsiz kalmaz ve bütün varlıklar aynı özelliklere sahip olarak sürekli hareket ve oluş içinde, akıştadırlar. Bundan ötürü; "Aynı ırmaklara girenlerin üzerinden farklı sular akar. […] Aynı ırmaklara adım atarız ve atmayız. Aynı nehirdeyiz ve aynı nehirde değiliz"[661] şeklinde Arius Didymus, Plutarch gibi isimlerin benzer anlamlarda ancak farklı cümlelerle aktardığı bu fragmanlarında Herakleitos, değişimin görünür ya da görünmez evrenin, en küçük parçası için bile geçerli olduğunu ve sürekli bir akış halinde heran değişime tabi olduğunu anlatmaya çalışır. Herakleitos, bir şeyin potansiyel olarak kendi zıttını içinde barındırdığını söylemekle birlikte, aynı anda hem kendisi hem de zıttı olarak var olmadığını, zamana yayılan bir akış içinde, kendisi ve zıttı arasında süren gerilim sonucu varlığa geldiğini ve bu değişimin sürekliliğiyle birlikte sonra da zıttı olacak şekilde değişerek varlığa geldiğini savunmaktadır. Ayrıca her değişim aynı süre içinde ve insanlarca fark edilebilir şekilde gerçekleşmeyebilir. Ancak ona göre gerçek olan değişimin var olduğu ve sürekli akış içinde olduğudur ve değişim evrenin temel ilkesidir.

Herakleitos, sürekli hareketli görünen ateşi, değişimin açıklayıcısı olarak ele alır. Varlıktan ziyade Oluşun var olduğunu ileri sürer. Ancak tüm bu açıklamalar onu varmak istediği bir noktaya taşımak içindir. Herakleitos, değişim ve devinim üzerine kurduğu felsefesinin temel ilkesini de ortaya koyar. Bu ilke Logostur.

Müziğin doğaçlama esnasında izlediği akış için de Herakleitos'un yukarıdaki ifadeleriyle özdeşlik teşkil ettiğini söylememiz mümkündür. Bir nehrin birbirini takip ederek akıp giden su zerrecikleri nasıl nehir yatağındaki bir çakıl taşına an içinde bir daha geri dönmeyecek biçimde temas ederek akıp gidiyorlarsa, doğaçlama esnasında an içinde akıp giden sesler de ikinci kez tekrar edilmesi mümkün olmayacak şekilde bir kompozisyon ortaya koyarlar. Irmağın akıp gidişi gibi, bir doğaçlamanın da tekrarı yoktur. Tekrarı olan doğaçlama ise artık bir doğaçlama değil, bir beste olacaktır. Bu

[660] Wheelwright*, Heraclitus*, 29, (Fr.20). Bu fragmanın Herakleitos'a ait olup olmadığı net değildir. Bu yüzden Hermann Diels, *Die Fragmente Der Vorsokratiker*'inde ve Herman Diels'i kaynak alan çevirilerde (İngilizce ya da Türkçe) bu fragman yer almamaktadır. Ancak kaynak taramasında Wheelwright'ın bu fragmanı da değerlendirmeye aldığını tespit ederek, çalışmamızda yer vermeye karar verdik. Benzer anlamlara gelen fragmanları mevcut olduğundan, bu fragmanında da kesin olmasa bile düşünürün felsefi görüşünden uzağa düşmediğini ifade etmek isteriz.

[661] Graham, F [39], 159.

minvalde tekrar edilemeyen bir akışı, doğaçlamanın ilkesi olarak Herakleitosçu akışla özdeşlik içinde görüyoruz.

3.2.4. Doğaçlamanın Belirlenimi Olarak Logos

Logos kelimesi, Yunanca sözlükler içinde birkaç başlık altında listelenmiştir. Liddell and Scotts Greek Lexicon'da, 1) almak, toplamak, seçmek, 2) hesaba katmak, saymak, 3) söylemek, konuşmak anlamlarıyla karşılanan Logos'un, aynı kaynağın sonraki baskılarında, 4) nutuk, hesap vermek ya da rasyo (akıl) başlığı altında da yer aldığı görülmektedir.[662] Kavram bir başka kaynakta ise karşımıza şu açıklama ile çıkar: "Geçmişteki olaylar çeşitli belgelerden ya da geleneklerden hareketle ele alındığında ise, bu kayıtları adlandırmak için kullanılan kavram logos'tur."[663] Filolog Edwin Minar, Antik Yunanca kaynaklarda Logos kelimesinin *ölçüm*, *oran,* Pythagoras'un kullanımında matematiksel anlamda *orantı,* Parmenides ve Democritos'un fragmanlarında kullanımda *bir argümanın ifadesi olarak açıklama,* Platon ve Aristoteles'te *tez, hipotez* anlamında açıklama olarak kullanılmakta olduğunu gözlemlemiştir.[664] Sonrasında ise logos kelimesinin *akıl* olarak çevrilmesi ve yorumlanması geleneği gelişmiştir. Ruhun içsel tartışmasının[665] bir yansıması olarak ele alınan Logos, akıl yürütme olarak yorumlanır ve kişinin kendisine hesap vermesi olarak düşünülür. Hesap vermek ya da söylev tamamen ratioya bağlıdır.

Herakleitos'un fragmanlarında ise, Logos birkaç farklı anlamda kullanılmaktadır.

> Bu Logos, bütün zamanlar için hakikat olsa da insanlar onu yalnızca duymadan önce değil, duyduklarından sonra da anlamaktan acizdir. Her şey bu Logos'a göre gerçekleşse de insanlar, benim her birini kendi doğasına göre ayırıp ne kadar doğru olduklarını gösterdiğim halde, söylediklerimle ve yaptıklarımla karşılaştıklarında onu hiç deneyimlememiş gibi davranırlar. Ve diğerleri uyanıkken ne yaptıklarını bilmezler, tıpkı uykuda ne yaptıklarını bilmedikleri gibi.[666]

---

662 akt. Edwin L. Minar, "The Logos of Heraclitus." *Classical Philology* 34, S.4 (1939): 323.

663 Hayden White, "Tarihsel Olay", çev. Sanem Peker, *Cogito* 73 (İstanbul: Yapı Kredi Yay., 2013): 74.

664 Minar, "The Logos", 323-5.

665 a.g.m., 325.

666 Graham, F [1], 143.

Bu fragmanda Herakleitos için Logos, hakikatin kendisidir ve her şeyin akışa tabi olduğu bu evren içinde değişimlerin uyum içinde gerçekleşmesini sağlayan temel ilkedir. Burada yasa olarak da kullanıldığı yorumlanan Logos kavramı, aynı zamanda insanların davranışları için bir kural olarak da algılanmaktadır. Doğa ve insanın Herakleitos'un yaşadığı dönemde birbirinden farklı olarak algılanmadığı göz önüne alındığında ve insanın doğadan ayrı bir varlık olarak düşünülmediği varsayımından hareketle, burada Herakleitos'un Logos kelimesini hem insan hem de doğanın ahenk yasası olarak düşünmesi, makul görünmektedir.

> Öyleyse ortak olanı takip etmemiz gerekir. Logos ortak olduğu halde, çoğunluk sanki kendilerine özgü düşünceleri varmış gibi yaşar. [667]

Bu fragmanda yine Herakleitos Logos'u hem insan hayatında hem de doğada olan bir tür yasa olarak açıklamakta ancak bunu da yine sezgisel bir akıl yürütme ile anlamanın mümkün olduğunu ifade etmektedir. Her şeyin Bir'den ve Bir'in Her şeyden meydana geldiği görüşü düşünüldüğünde, Herakleitos Logos'un tüm evrensel akıldan meydana geldiğini ve insanlarda ortak olduğunu, bu bakımdan sezgisel aklın hizmetine kendilerini bıraktıklarında Logos'u tanıyabileceklerini dile getirmektedir. İnsanlardaki akıl, kendilerine özel değildir. Logos'un bir parçasıdır ve herkeste ortaktır. Herakleitos bir başka fragmanında da aynı bağlantıdan bahseder. "Sürekli temas halinde oldukları şeyle, yani her şeyi yöneten Logos'la çelişki içindedirler. Her gün karşılaştıkları bu şeyler onlara yabancı gelir."[668] diyen Herakleitos, insanın aklının Logos'un bir parçası olduğunu bir kez daha dile getirir. Ancak insanlar Logos'u anlama konusunda başarısızdırlar ve ona karşı bir duruş sergilerler. Çünkü "inanç olmayınca [tanrısal olana ait pek çok şey] algımızdan kaçar."[669] Herakleitos'un "Tanrı" ya da "Tanrısal olan" darken Logos'u kast ettiği yorumcular tarafından açıklıkla kabul edilmektedir. Bu noktada Logos'un akılla olan bağlantısı için, Tanrısal bir öge özelliği de atfetmesi, onu metafizik bir alana soktuğundan, aklın 17. yy'ın bilimsel akıl anlayışından farklı

[667] a.y. F [2], 143.
[668] Graham, F [3] -11, 143.
[669] a.g.e. F [105], 177.

olduğunu bir kez daha hatırlatmak yerinde olacaktır. Herakleitos da döneminin düşüncelerine uygun olarak sezgisel bağlamı yüklü bir akıl yürütmeden bahsetmektedir ve bunu çalışmamız içinde daha önceki fragmanlarında gördüğümüzü söyleyebiliriz.

Yine düşünür, yaşadığı dönemin düşünsel ortamına uygun olarak fragmanlarında doğa ve insan arasında bir ayrım yapmadığını ortaya koyar. İnsanlar doğanın birer parçasıdır ve doğa ile toplum birbirinden ayrı birer alan olarak düşünülmez. Bundan ötürü Logos, hem doğa ve evrenin düzeni ve uyumu için gerekli yasadır, hem de insanlarda ortak olan sezgisel aklın kendisidir. Üstelik Logos, bir diğer yanıyla Tanrısaldır.

> Akla uygun konuşmak gerekirse, bir şehrin yasalarla güçlendirildiği gibi, hatta daha da güçlü bir şekilde, ortak olana sıkıca sarılmalıdır. Çünkü bütün insanı yasalar tek bir ilahi yasa tarafından beslenir. Bu tanrısal yasa her şeyi istediği gibi yönetir ve her şeye fazlasıyla yeter.[670]

İnsanlar hem şüphecilikleri yüzünden tanrısal olana yani Logosa dikkat etmezler hem de kendilerine özel bir anlayışları varmışçasına yaşar ve Logosu anlamaya ve aslında onunla ortak olanı paylaştıklarını kavramaya çalışmazlar. Logos, evrende yasaya ihtiyaç duyulan her şeyde ve her yerde vardır. Bununla birlikte Logos, değişim, devinim ve evrenin uyumunun *ölçüsü*dür. Oluş'un; karşıtların birliği ve çatışması ile akışa tabi olarak sonsuz döngüde varlığını sürdürmesi, Logos'un ölçü olarak her şeyde ortak olması ve uyumu yaratması ile gerçekleşir. Yasaya ya da kurala ihtiyaç duyulan her alanda Logos vardır ve kısaca an'da bir müzikal yapı oluşturmak diye tanımladığımız müzikal doğaçlama da benzer şekilde kurallara tabidir. Bir diğer deyişle, en iyi müzisyenler, müzik kurallarını en iyi bilenler, en iyi doğaçlamacılardan çıkarlar. Bu açıdan, Herakleitos'un felsefesi ile özsel koşutluk kurduğumuz müzikal doğaçlama da bir Logos'a sahiptir. Özellikle, Doğu müzik geleneğinin başat türü olarak geleneksel doğaçlamada, doğaçlamanın hem ölçüsünü, hem bilgisini, hem çerçevesini[671] ortaya koyan makamsal ve usul türü olgular, müziğin Logos'u olarak var olmaktadırlar. Çünkü bu olgular, hem müzikal yapının zeminini, hem karşıtların

---

[670] a.g.e. F [94], 175.

[671] Burada **Çerçeve** kelimesini sınırlayıcı içeriğe sahip bir ifade olarak değil, belirleyicilik içeren br ifade olarak kullanıyoruz. Bir şeyin belirgin kılınması, onun sınırlanmasını şart koşmaz. Doğaçlamanın bir uydurma değil, bir belirlenim olması, onun sınırsız olmasını içerdiği gibi, kuralsız olmasını içermemektedir.

gerilimini ve savaşını bir ritim içinde yaşayabilecekleri düzeni, hem akışı hem de yaratıcı ateşin varlığının temel prensibini ortaya koymaktadırlar. Yukarki bölümlerde ayrıntılarını gördüğümüz: Hint müziğinde Raga, Türk, Arap, İran ve Çin müziklerinde Makam, Flamenko'da Üslup olarak adlandırılan bu yapılar, geleneksel doğaçlama müziğin Logos'u olarak gösterilebilirler.

Herakleitos'un düşünceleriyle devam edecek olursak, düşünür, değişim ve oluşumun bir simgesi olarak ele aldığı Ateşin, Logos tarafından getirilen ölçü ile var olup, dönüştüğünü ve bu ölçünün evrene ve insana düzen ve ahenk getirdiğini savunmaktadır. Ölçü, Logos için birçok fragmanda tekrar eden bir referanstır. Herakleitos, insanlar için "ölçülü davranabilmek en yüksek erdemdir ve bilgelik, doğruyu söylemek ve doğaya uygun hareket etmektir" diyordu. Bu fragmanda iki farklı referans kelimeyle Logos'a vurgu yapılmıştır. Ölçülü olmak Logos'a uygun yaşamaya çalışmak olduğu gibi, doğaya uygun yaşamak da Logos'a uygun yaşamak anlamına gelmektedir. Kısaca en büyük erdem, "Düşüncenin herkeste ortak"[672] olduğunu yani Logos'un herkeste ortak olduğunu kavramak ve potansiyel olarak "hem kendilerini tanıma hem de ölçülü olma"[673] olanakları olduğunu bilerek, buna çabalamaktır. İşte bu bilgeliktir ve bilgelik Herakleitos'un da yaptığı gibi kendini araştırmak, kendinde ortak olanı keşfetmeye çalışmak, "Logos'a kulak vermek ve her şeyin Bir olduğunu kabul etmektir."[674] Değinilen fragmanların bize anlatmaya çalıştığı ana fikir, Herakleitos felsefesinde Logos, Ateş, Tanrı ya da Evren kavramlarının hepsinin bir ve aynı olduğudur. Kirk ve Raven de bu konuda benzer bir tespit yapmışlardır. Onlara göre Herakleitos, Aristoteles'in de üzerinde durduğu gibi, geleneksel mantık kategorilerini kullanmamakta ve aynı şeyi farklı cümlelerde farklı kelimelerle anlatmayı seçmekteydi. Bir fragmanda tanrı olan, bir başka fragmanda logos, bir başka fragmanda ateş ya da yasa olarak karşımıza çıkmaktadır.[675] Ahmet Arslan da bu konuda benzer bir fikir öne sürmekle birlikte, bu dört kavram arasında

[672] Graham, F [18], 147.
[673] a.y. F [17].
[674] Graham, F [28], 149.
[675] G.S. Kirk ve J.E. Raven, *The Presocratic Philosophers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1957), 187.

Herakleitos'un felsefesi içinde aşağıdaki şekilde bir ayrım yapılabileceğini önermektedir:

> Onlar arasında olsa olsa şöyle bir ayrım yapılabilir: Tanrı, evrenin ilkesi olan ateşin en saf halidir. Logos, Tanrı'nın evrende iş gören bir güç, bir yasa olmak bakımından tanımlanmış adıdır. […] Yasa veya Logos, evrenin içinde olan, ona içkin olan, ateşin bizzat kendisinde bulunan veya ateşin kendisi olan yasadır. Bu yasa da zıtların savaşı ve bundan doğan uyum yasasıdır.[676]

Anılan yorumların ışığında, Logos'un bir yasa ve ölçü olarak Herakleitos felsefesinin kalbinde yer alan bir kavram olduğu söylenebilir; ve zaman zaman onu ateşle eş tutar gibi görünse de aslında Herakleitos, Logos'u maddi bir varlık olarak betimlemez. Buna karşın, logos'u ateşten de ayırmaz. Aslında aralarındaki ilişkiyi Herakleitos daha çok, ateşin doğasındaki yasa olarak kurmuştur. "Yıldırım her şeyi yönetir"[677] diyen filozof, ateşe bir akıl bahşetmiş, bu aklı da logos olarak kurgulamıştır. Ateşin sahip olduğu akıl, ölçü, yasalı olma hali, Logos sayesindedir. Ateşin hareketleri, Logos'a tabiidir. Öte yandan Logos'un nereden geldiğini sormanın da bir anlamı yoktur. Çünkü Logos gerçek anlamda öyledir, nihai ve sabittir ve en yüksek bilgelik onu bilmektedir. Logos, önceden varsayılır ve önceden belirlenir.[678]

O halde diyebiliriz ki, en büyük bilgeliğin Logos'u bilmek olması demek, müzikal alanda, doğaçlamanın oluşturulduğu çerçevenin bilinmesi demektir. Geleneksel doğaçlama nota sistemleri olmasına karşın, nota yazısı kullanmayı tercih etmeyen kültürlerde öne çıktığını bir kere daha dile getirmeliyiz. Ancak, Herakleitos'un Logos'u bilmek dediği durum, sezgisel bir akıl yürütme ile ölçülerin bilinmesi demektir. Bu açıdan nota yazısı tercih etmeyen toplumların müzikal geleneklerinde Logos olmadığını söylemek yanlış olacağı gibi, Herakleitos'un Logos'a yüklediği anlamı doğru kavramamak anlamına da gelebilir. Çünkü, notasız olmak demek, genel olarak arkada yazılı bir belge bırakmamak demek, kuralsız olmak, uyuma önem vermemek, arka planda sistemsel bir mirasın olmaması demek değildir. Herakleitos'un değişim ve oluşun simgesi ve yıkıcı gücü olarak ele aldığı ateşin ölçüsü ve ilkesi olarak

---

676 Arslan, *İlkçağ Felsefesi Tarihi*, 196.
677 Graham, F [34], 157.
678 Kathleen Freeman, *The Pre-Socratic Philosopher* (Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1959), 117.

gördüğü Logos gibi, doğaçlamanın da performans anında uyulması gereken logosu, bir çerçevesi, bir ilkesi vardır. Doğaçlama performans ister önceden belirlenmiş çerçeveler içinde yapılsın, ister müzikal form an'da, icra sırasında oluşturulsun, doğaçlama müzik doğallıkla Logos barındırır. Logos kelime anlamı olarak ölçü diye de alınsa, ilke ya da bilgi olarak da kavransa, doğaçlama müzik adanma isteyen yegane müziksel faaliyet olarak kendisi hakkında hem ölçüye, hem bilgiye hem de ilkeye hakim olmayı gerektiriyor. Doğaçlamacı, sezgisel olarak çalar ancak bu çalışta geleneksel kurallarla icracının anlık ruh hali ve duygusal gereksinimleri birleşir. Bu çıkarımlarla sezgisel olarak çalınan doğaçlamanın, Logos kavramına ters düşmediğini ve sezgisel bir akıl yürütmenin, bu yolda kişiye yardımcı olacağını gerekçelendirmeye çalışıyoruz. Öte yandan Nietzscheci bir yorumla Herakleitos'un doğruluğu, sezgisel bir bakışla kavradığı gibi[679], müzikal doğaçlama icracısı da Logosu sezgisel bir yaklaşımla yorumlar. Tıpkı evren tasarımını geliştirirken her yanı hareket eden evren gerçeğini, yüksek bir sezgi ile sezdiği gibi Herakleitos, varlık kuramını kurgularken de, karşıtların savaşı düşüncesi ile diyalektiğin ilkelerinden yararlanarak bir akıl yürütme yolunu tercih etmiş ve hem fiziği hem metafiziği yaşadığı çağın ruhuna uygun olarak herhangi bir ayrımdan geçirmeden tek bir potada açıklama çabasına girişmiştir. Onun için doğa ya da tanrı arasında bir fark olmadığı gibi, Logos, Tanrı, Evren ve hatta yukarıda belirttiğimiz gibi Ateş arasında da bir ayrım yoktur. Hepsi aynı yolu yürümek için geçerli olan ve anlaşılması gereken kavramlardır. Çünkü Herakleitos'a göre yol bilgeliktir ve bilgelik Logos'u bilmektir. Müzikal bir ifadeyle, müziğin hem kurallarını hem ruhu kavramak, müziğin yolunu bulmak için gereklidir. Herakleitos, herkesi bir konuda uyarır: "Yolun gittiği yeri unutanı da düşün."[680]

3.2.5. Logosun Bilgisi- Bilgelik

Bugün bilgi kuramı denildiğinde akla gelen bilginin imkanı, doğası, kaynağı ya da koşulları gibi felsefi önerilerin Herakleitos'un felsefesinde yer almadığını kabul etmekle birlikte, bir varlık kuramı oluşturan düşünürün, fragmanlarında, bu varlık kuramını anlamak ve kavramak için nasıl bir yol önerdiğine dair fikirleriyle

[679] Nietzsche, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, 31.
[680] Graham, 108, 169.

karşılaşıyoruz. Herakleitos'un varlık hakkında anılan fikirleri onun bilgi kuramını saptamamızı da olanaklı kılmaktadır. Herakleitos'un varlık kuramında, onun *oluş* düşüncesini temele alan bir ontoloji kurduğunu görmüştük. Onun düşüncesinde *oluş*, *hareket, karşıtlık ve değişim* eşit öneme sahip kavramlardır. Onun bilgi kuramında ne karşıtlık ve değişim ne de hareket gerçek bilginin ve bilgeliğin önünde birer engel olarak durmamaktadırlar. Tam tersi, ona göre gerçek bilgiye ulaşmak, bu karşıtlık ve değişimin görülmesi, oluşun ve yasalarının algılanması ile mümkün olmaktadır. Oluşun ve yasaların algılanması zihinsel olduğu kadar sezgisel-duyusal bir ilgiyi de gerekli kılmaktadır. Herakleitos'un hareket halindeki dünyası aynı zamanda duyumlarımın konusunu oluşturmaktadır. Aynı ırmakta ikinci kez yıkanamama durumu sadece ussal bir çıkarım değil, aynı zamanda duyusal (empirik) bir veridir. Dolayısıyla, doğaçlama bir eserin aynı şekilde bir kez daha icra edilemeyeceği nasıl zihinsel bir çıkarımsa, onu dinleyen kulağın da aynı sonuca varması empirik bir gerçekliktir. Bu ve benzer süreçler varlığa hakim olan ve yine duyusal olarak tecrübe edilebilir bir oluşu / akışı bize göstermektedirler.

Herakleitos'un kurguladığı ontoloji ve buna bağlı olarak epistemolojisi, hayatın süreklilik ve hareketliliği içinde, karşıtlığı ve çelişkiyi içeriyor. Herakleitos için akışa tabi bir hareketlilik ve süreklilik içinde karşıtların birliği ve çatışması, sezgisel bir akıl yürütme ile kavranabilir ve insanın düşünme yetisi bu durumu kavrayacak içeriğe sahiptir. Bireysel ruh ise, bilgeliğe ancak kendini keşfederek ulaşabilir çünkü yasa her yerde bulunur, her şeyde ortaktır; dolayısıyla insan ruhunda da bulunur. Ancak yasanın farkına varamayan kişi için evrensel, herkeste ortak olanın bir anlamı yoktur. Logos, her insanın onu görmesi için oradadır, ancak bu yine de herkes tarafından tanınacağının ve bilineceğinin garantisini sağlamaz. Onu kavrayabilmek, görmek kolay değildir. O, arayıcıdan gayretli ve sabırlı olmasını ve "beklenmeyeni beklemesini" "umulmayanı ummasını" talep eder. Logos, var olan her şeyde içkin olmakla birlikte, bir var olanı kavramak ve anlamak, logosu da anlamak ve kavramak anlamına gelmez. Onu görebilenler sadece duyu organlarının verdiği bilgiyle yetinmeyip, bu organların sunduklarının ötesinde görünüşe çıkmayan şeylerin peşine düşüp, onu bulmaya çalışanlar olacaklardır. Bir diğer deyişle, Logos'un bilgisi yani hakikat "bir deneyimdir ve bunun için insanın kendisinin çaba göstermesi gerekmektedir. Öğreti bize yolu gösterir ancak bu yolculuğa bizim yerimize hiç kimse

çıkamaz.[681] Bu açıklamaya müzikal bir ifadeyle koşutluk önermemiz gerekirse, müzisyenin geleneksel türde doğaçlama yapmasına açılan yol, mekanik bilginin ötesinde, sezgisel bilgiye de kendini açması ve kişisel bir tecrübe yaşayarak, öğrendiklerini ortaya koymasını gerektirmektedir. Burada kast ettiğimiz öğrenme, sadece bilginin birikmesi değil, an içinde bir ritmik akış yaratarak, bedenle ruh arasındaki uyumdan müzikal bir yapı ortaya koymasıdır ve bu durum, logos'un bilgisine ulaştığını gösteren bir işaret olarak alınabilir. O nedenle müzik pedagojisi açısından, müzikal eğitim alan veya müzikle eğitilen bir insanın, başkaca ilave bir eğitime gereksinimi olmadığı ve bilgelik için bundan sonraki yolu kendi başına yürümesi gerektiği savlanabilir. Hint bilgesi ve doğaçlama ustası olan Viram Jasani bu savı destekler nitelikte ifadelerinde şunları dile getirir:

> Guru ile beraber geçirilen zaman tamamen Hint müziğinin kurulduğu çerçeveyi *(logosun bilgisi)* tanımakla geçer. […] Onun öğretmenden doğrudan aldığı sadece doğaçlamanın veya Hint müziği icrasının içinde gerçekleştiği çerçevenin bilgisidir. […] iyi bir öğretmen size ancak içinde tecrübe kazanacağınız alanı tanıtır. […] Yavaş yavaş pek çok kereler onu dinledikten sonra, siz de raga hakkında bir duygu sahibi olursunuz. Eğer iyi bir öğrenciyseniz, sonrası da sizin kendi kendinizi geliştirmenize kalır. […] Kişi, raganın olanakları içinde onun ruh halini geliştirebileceği bir yol bulmalıdır. […][682]

3.2.6. Duyu Bilgisi ve Bir Bilgelik Türü Olarak Doğaçlama

Herakleitos, duyu bilgisini Logos'u kavramak için yeterli görmemekle birlikte, yine de bazı duyuların daha üstün bilgi verdiğini iddia ederek konuyu ele alır. Söz gelimi, görme, işitme duyusuna kıyasla daha güvenilirdir. Burun da yargı verme konusunda gözler ya da kulaklardan daha ileri değildir. Hatta göz ve kulaklara kıyasla daha bile az güvenilir olduğu söylenebilir.

Herakleitos'a göre duyumlar, kendileri vasıtasıyla bizim şeylere ilişkin izlenimlerimizi yakaladığımız *patikalar* ya da *yollar*dır.[683] Dolayısıyla Herakleitos açısından, insanlar uyanıkken duyuları da işlevsel olduğundan, bilgisel açıdan uykudaki halimizden daha iyi durumda olduğumuz söylenebilir. Çünkü uykuda olan bir insanın duyu organları dinlenmede olduğundan, izlenimlere açılan yollar da kapalıdır. Uyandığımızda ise,

---

[681] Paz*, Lir*, 115.
[682] Bailey*, Doğaçlama,* 23-24-25.
[683] Freeman, *The Pre-Socratic*, 117.

duyularımız harekete geçer ve izlenimlerimizin yolları açılır.[684] Tıpkı performans zemininde, makamların ya da ilkesel çerçevenin etrafında icracının kültürel ve kişisel izlenimlerinden inşa ettiği sezgisel bir akış içinde, süreci müzikal doğaçlama ile ortaya koyması gibi, izlenimler de Logos'u tanımamız yolunda birer araçtır. Müzikal doğaçlama an içinde akışa tabi bir oluşun müzikal adı olarak, tinsel varlığın duyusal izlenimlerinden yararlanır, duygularını, dinleyici ve icracı arasındaki etkileşimi birbiri içinde dönüştürerek, süreç ve ürün biçiminde ortaya çıkan ve özü itibariyle değişimin kendisi olan, bu yüzden de tekrarı mümkün görünmeyen anlık bir varlıktır. İzlenimler, müzikal çerçevenin içini tinsel açıdan doldururlar. Tekrar etmek gerekirse, sadece teknik açıdan makam ve müzik bilgisi değil, izlenimler, duygularla şekillenen ve icra sırasında son halini alan bir makam yorumu, bizleri anlık varlığa yakınlaştırır. Herakleitos'a göre izlenimlerimizi aldığımız ortam, Logos'u içinde barındırdığında, varolanlara dair izlenimler, beraberinde Logos'u tanımamıza dair parçalar ve akıl taşır. Sezgisel akıl yürütme denilen bu olgu, Logosu tanımaya bizleri bir adım daha yaklaştırır. Ve müzikal doğaçlamacıya göre izlenimler, öğrenme aşamasında makamı anlamak ve yorumlamak açısından, performansın içinde ise sezgisel bir devinim yaratmak açısından son derece gereklidir. Müzikal performansın, Herakleitos'un ateşi olarak paralellik gösterdiğini ifade ettiğimiz düşüncelerimiz dikkate alındığında, Freeman'ın, Herakleitos'un akıl için kömür benzetmesini yaptığını ifade eden cümleleri dikkate değerdir. Bu benzetmenin altında yatan nedenleri Freeman şu şekilde yorumlar:

> Herakleitos zihni, ateşe yaklaştırıldığında değişerek parlayan fakat uzaklaştırıldığında sönen bir kömüre benzetir. Ateşin içimizdeki kısmı için de aynı şey geçerlidir: Ayrıldığında neredeyse zekâdan yoksundur, fakat dünyayı çevreleyen tüm patikalar ile bağlantı kurduğunda, Logos'u bilen her şey gibi büyür.[685]

Freeman'ın ayrıldıklarında dediği zaman, insanın uykuda olduğu zamandır ve böyle bir durumda izlenimlerle bağlantılar kesildiğinden, Logos'dan bilgiler ve haberlerin gelmesi durur. Bu açıdan, uyanık olmak, Logos'la bağı koparmamak gerekir.

[684] Freeman, *The Pre-Socratic,* 117.
[685] a.g.e., 118.

İzlenimler insanın bilgi arayışında ip uçları verir ancak onlar bilge olmak için gereken her malzemeyi vermekten yoksundurlar. Çünkü bilgelik yolunda edinmemiz gereken bilgi, Logos'un bilgisidir ve bunu ancak Akılla kavrayabiliriz.[686] Gelgelelim Herakleitos için bu da mümkün değildir. Yani Logos'un bütününü kavramak, onun tamamının bilgisine ulaşmak, bir insanın ömründe ulaşabileceği bir erek olamaz. Çünkü ona göre, "altın arayanlar çok fazla toprak kazarlar ve çok az bulurlar." Bilgelik yolunda kat edilmesi gereken yol uzun ve meşakkatlidir. Üstelik insanın neyin altın, neyin altın olmadığını anlaması, ona göre, değerlendirmesi ayrıca bilgi ve beceri isteyen özelliklerdir. Öte yandan Herakleitos'a göre, "İnsanın yolunda bilgelik yoktur. Tanrısal olanda bilgelik vardır." Kısaca insan, bilgelik yolunda çaba sarf edebilir ancak bilge olamaz. Çünkü bu insani bir durum değil, tanrısal bir özelliktir. Peki bu durumda insan Logos'u anlamak için ne yapmalıdır? Herakleitos için bunun yolu, kendini tanımak, kendindeki Logos'un farkına varmak ve bizdeki Tanrısal yan ile tanışmak akılsal ve sezgisel yeteneklerimizi kullanmaktır. Burada belirtmeliyiz ki, doğu kültürlerinde geleneksel doğaçlamanın merkezde yer aldığı müzikal geleneklerde, müzik tanrıya yaklaşmanın bir yolu olarak görülmektedir. Makamların, üslupların bilgeliğinde, kişisel ve toplumsal duyusal izlenimlerle şekillenen, anlık varlık olarak akış içinde oluşan doğaçlama geleneğinde, ereksel olan, icra ve dinleyici arasında etkileşim ve duygudaşlık kurularak, kendini aşan bir varlığın bilincine varmaktır. Bu erek doğu toplumlarında vecd / esriklik olarak tabir edilir. Tanrıya varma açısından, estetik ve din düşüncesinin Dionysosçu yaklaşımla bir olduğu ve asıl amacın tanrısal yan ve bütün bir doğa ile bir olmak olduğu düşünüldüğünde, Herakleitos'un Logos'u anlamak için yürünmesi gereken yol konusundaki fikirleri, müzikal doğaçlama ile paralellik göstermektedir. Bu bağlam üzerinden Logos'un bütününü değilse bile, bize ait olan bir parçasını tanıyabiliriz. Herakleitos "Logos, herkeste ortak olandır" diyerek, her insanın bunu başarma şansı olduğunu söyler. Ancak, "ruhu barbar olanın gözleri ve kulakları da kötü tanık olur." diyerek her insanın bu şansı kullanmasının mümkün olmayacağını ayrıca dile getirir.

[686] Freeman, *The Pre-Socratic,* 118.

Üçüncü Bölümün Özeti

Bu bölümde, Herakleitos'un düşünceleriyle, müzikal doğaçlamanın özellikleri arasında bir paralellik kurmaya ve ele aldığımız müzikal yapının, düşünürün varlık ve bilgi anlayışının imgesel zeminine oturduğunu anlatmaya çalıştık. Düşünceleri tezimizin temelini oluşturan Herakleitos'a göre, doğayı anlamak ve gizlediklerini açığa çıkarmak, bir nevi *gerçeğe* ulaşmak demekti. Ancak oldukça zorlu bir sürecin ve yolun aşılmasını gerektiren bu durum, belki de sonu hiç gelmeyecek bir gayret olarak tasvir edilmişti. Bununla birlikte, Herakleitos'un insanlar tarafından anlaşılmasını istediği temel noktanın, doğada değişmeden, ilk baştaki gibi kalan hiçbir var olanın olmadığıydı. Zaman zaman bu değişim gözle görülmeyen, duyularla fark edilmeyen bir tempoda ilerlemekteydi, ancak insanların onu algılamaması değişimin olmadığı anlamına gelmezdi. Değişim sürekli ve heran devam etmekteydi. Bunu anlamanın yolu, uyanık bir zihinle ve algılamaya çalışan bir bakış açısıyla doğaya bakmaktı. Ancak bu da tek başına yeterli değildi. Çünkü duyular insanlara gerçekliğin belirli bir kısmını gösterebilmektedir. Bütünü hiçbir şekilde iletmez, iletemezler. Herakleitos'a göre, doğadaki bir olay, o anda ortaya çıkan ve anılan olayın, sadece bir yönünün ortaya çıktığı bir durumdu, olasılıklardan bir tanesiydi ve sadece o an'a ve andaki koşullara bağlıydı. Bu görelilik demekti ve sadece olaylar için değil, nitelikler için de geçerliydi. Ona göre söz gelimi, balıklar için hayat verici olan tuzlu bir deniz suyu, insan için zarar verici olabilirdi ya da Tanrıya göre her şey adil ve iyiyken, insanlar için bazı şeyler iyi bazı şeyler kötüydü. An'a ve koşullara özgü olarak ortaya çıkan olay ve nitelik olasılıklarından birini fark etmek, bunu dondurmak ve bu durumu tüm olasılıkların toplamı olarak algılamak bir bakıma değişimi reddetmek, düşünme yetisinden yoksun zihinlerin yapacağı türden bir eylemdi. Onlar, görünüşlerin, koşullara göre değiştiğini, tüm zaman ve durumlar için geçerli önerme ve kavramların olamayacağını bilmiyorlar ya da sezemiyorlardı.

Herakleitos'a göre, dünya devamlı değişirken, onu anlamak için değişmeyen kavramlar kullanmak ya da dünyayı değişmeyen kavramlarla tasvir etmeye çalışmak boşa bir çabadır. Değişimi ve değişen dünyayı anlamaya çalışan zihin, kendine dönmeli, kendini keşfetmelidir. Böylelikle akıl gerekli esnekliğe ve sezgiselliğe sahip olur, kendi üzerine düşünür ve gerekli eğitimi edinir. Herakleitos'un yapmaya çalıştığı

şey, sürekli hareket ve değişim içinde olan, dalgalanan, inen ve çıkan bir dünyada yaşadıklarını insanlara anlatmaktı. O kendini aramış, keşfetmiş ve sonuç olarak felsefesini oluşturmuştu.

Onun felsefesinde farkına vardığı gerçeklikler de Logos ve Zıtların Birliği düşüncesi, olarak karşısına çıkmıştı. Öyle ki bu kavramları sadece doğa yasaları için değil aynı zamanda toplumsal yasalar için de geçerli sayıyordu. Çünkü ona göre, var olan her şeyde bulunan bir yasa vardı ve bu onun kullanımıyla Logostu. Logos, tıpkı tüm yurttaşları bağlayan devlet yasası gibi, insanları içsel özellikleri üzerinden birbirine bağlıyor, herkeste ortak olan bir durumu işaret ediyordu. Deyim yerindeyse, onun felsefesi Logos felsefesi gibi işlev görüyordu. Onun ardında bıraktığı fragmanları genel kabul gibi, Logos'u tarif etmekle başlıyor, onun ne olduğuna dair ip uçlarıyla devam ediyor ve onun tam olarak ne olduğunu iddia ettiği cümleleriyle son buluyordu. Logos, Tanrısal bir yasaydı. Ve bunların müzikal dilde karşılığı da ifadesini müzikal doğaçlamada bulmaktaydı.

Müzikal doğaçlama genelinde doğu kültürlerinde doğaçlama denildiğinde akla gelen geleneksel doğaçlamada, yapı, eşsiz bir nesne olarak tam yaratılış anında ölen bir teknikle yaratılır. Çünkü bir oluş'a tabidir ve oluş, kendini izleyen bir yok oluşla beraber var olur. Bir yandan anlık etkilerden muaf olmayan bir ortamın ürünüdür ve icracı ve dinleyicinin ortak bir yaratıcı ateşine tabidir, bir yandan da izlenimsel bir karşıtların savaşı, onun özünü oluşturur. An içinde yaratılan müzikal doğaçlamada nesnel tüm çelişkiler onun içinde çözülür. Hem müzisyen, hem dinleyici, bir kere yaşayabilecekleri tek ve eşsiz bir deneyim, duygu, sezgi ve değişimi tecrübe ederler ve bu tecrübe bir başkasına aktarılamaz. Çünkü o andaki deneyimin karşılığı, müzisyenin ve an'lık müzikal yapının kendisiyle kurulabilecek aracısız bir ilişkiyle kavranabilir. Bu yüzden deneyimler de tek ve eşsizdir.

Müzikal doğaçlama bir yandan yasalara ya da Herakleitosçu tabirle Logos'a boyun eğer, bir yandan da kendi ritmini, yani uyumunu, ahengini yaratır. Bu açıdan teknik bilgi ve müzikal yaratım aynı şey değillerdir. Tıpkı duyu bilgisinin Logos'u bilmek için gerekli, ancak yeterli olmaması gibi. Bu yüzden geleneksel doğaçlamanın biçimini akılsal yolla tanımlayabilir ancak ne olduğunu sezgisel bir gereklilikle kavramaya çalışırız. Her doğaçlamacının başlangıç noktası biçim bilgisidir ve herkeste ortak olandır ancak yaratım anında tüm olası potansiyeller adına, Logos'un sınırlarını

zorlamak müzisyenin yapmaya çalıştığı şeydir. Çünkü müzikal doğaçlama, bir makam bilgisi ile Logosu gerekli kılarken, duyguların, düşüncelerin, anlık hislerin yani duyusal izlenimlerin etkisiyle logosun anlamlandırılması kolaylaşır ve tüm olası devinim karakterleri, Logos'un değişim imgesi olarak onda yer alır. İcracı çaldığına, çalacağına, içinde bulunduğu zaman ve mekâna karşı kayıtsız kalamaz ve tüm bunlarla etkileşim içinde, performansını icra eder. İcracının müzikal doğaçlamayı tercih etmesinin nedeni: anın akışı içinde tanrısal olanla bir olurken, anlık bir varlık yaratmak, ancak ne yarattığından ne de yaratırken oluşturduğu kendisinden geriye bir şey kalmamasının çekiciliğidir.

SONUÇ YERİNE DEVAMIYLA AÇIK KALAN SORULAR

Tezimizde yapmaya çalıştığımız şey, kültür farkılılıkları üzerinden müzik sanatında doğaçlamanın bir diğer ifadeyle müzikal doğaçlamanın felsefi arka planına dair bir çözümleme sunmaktı. Bu çözümlemeye girişmeden önce kalkış noktamız, müzikal doğaçlamanın Herakleitosçu diyalektikle koşutluk arz ettiği önsezisiydi. Bu önseziyi hipoteze çevirmek için, Herakleitosçu dönemin ruhu ve döneme özgü obje kavrayışının yanı sıra, Herakleitos'un varlık ve yöntem anlayışı olarak diyalektiğin, müzikal doğaçlama fenomenini temellendirebileceğimiz ve bu sorunu gerekçelendirebileceğimiz bir zemin olduğu kanısına vardık. Buradan hareketle elinizdeki çalışmayı, kültür farklılıkları, müziğin ortaya çıkış karakteristiği ve bu karakteristiği ortaya koyan doğaçlama bağlamında Herakleitosçu diyalektikle hipotezimizi teze dönüştürmeye çalıştık. Herakleitosçu diyalektikten kastımız, düşünürün çağının egemen olduğu zamanın ruhudur ve karşıtların birleşiminin bir döngü içinde sürekli yeni bir oluşa neden oldukları fikridir.

Bu tezin okumaları sırasında son dönemde sıklıkla kullanıldığına tanık olduğumuz dünya müziği kavramıyla karşılaştık. Dünya müziği tek bir kültürün, tek bir janrın baskın olmadığı ve bütün kültürel müzikleri ve yöntemleri kucaklayıcı bir betimlemenin işaret edeni olarak kullanılıyordu. Okumalarımızı derinleştirdiğimizde dünya müziği denilen olgunun aslında bir diyaklektik öze sahip olduğunu ve bu özün de Herakleitosçu diyalektikle koşutluk arz ettiğini fark ettik. Böylece müzikal

doğaçlama için sahip olduğumuz ön sezimizin katmanlı bir sav olduğunu ve tezimizi bir adım geriden başlatarak, kültürel olarak müziğin bir diyalektik üzerinde temellendiğini ve bunun en açık örneğini de müzikal doğaçlama uygulamasında ortaya konduğu üzerinde durduk. Tez süresince ortaya koymak istediklerimizin büyük bir çoğunluğunu ele alabildiğimizi ve çözümleyebildiğimizi söyleyebiliriz. Ancak müzik denilen fenomenin ilksel ya da gelişkin her kültürde bir karşılığı olduğunu göz önüne aldığımızda, teze alamadığımız bir çok başlık ve araştırmanın varlığını da itiraf etmemiz gerekir. Öte yandan okumaları derinleştirdikte kafamızda oluşan ve henüz cevabını bulamadığımız da bir çok sorunun ortada durduğunu da eklememiz yerinde olacaktır. Bizden sonraki araştırmacılara bir başlangıç noktası olması, akademik gelenek ve bilimsel araştırmanın sürekliliği açısından böyle bir önerinin uygun olacağını düşündüğümüzden, devamıyla açık kalan sorulardan bir kaçını sizlerin de merakına sunmak istedik.

Müzikal doğaçlamanın bir emek, bir süreç, bilgi birikim ve ustalık gerektiren bir sanat olduğu göz önünde bulundurulduğunda, ancak yine özü gereği an içinde akışa tabi bir yaratı olduğu da düşünüldüğünde, fikri mülkiyet hakları konusunda nasıl bir yol izlenmesi gerekmektedir.? Bir diğer deyişle, yaratıldığı anda yok olan bir sanat eserinin fikri mülkiyeti olabilir mi? Olursa hangi durumlarda olabilir?

Öte yandan, geleneksel doğaçlamanın ekseriyetle sözlü müzik geleneğinin baskın olduğu ve şiirsel üslubu öne çıkan kültürlerde tercih edildiği düşünüldüğünde, şiir ve geleneksel doğaçlamanın ilişkisine bu çalışmada yer veremedik ancak bu ilişki de üzerinde derinleşilmeye ve incelenmeye değer görünmektedir. Şiir neden geleneksel doğaçlamanın alt yapısını oluşturan bir unsur olarak göze çarpmaktadır?

Yine çalışmamızda yer vermediğimiz ancak ziyadesiyle cevaplanması gereken bir diğer tartışma konusu ise, ilkel ve gelişmiş müzik ayrımıdır. İlkel ve gelişmiş müzik ayrımı için gerek ve yeter kriterlerimiz nelerdir ya da neler olmalıdır? Hatta soruları bir adım öteye taşıyarak böyle bir ayrım yapılması ne derece doğrudur? Söz gelimi, bir müzik kültüründe müzik çok sesli ancak seslerin eşit aralıklara bölündüğü bir sistem mevcutken, bir diğerinde tek ses ve melodi zenginliği ses aralıklarının düzensiz bölünmesiyle sağlanmaktadır. Bu durumda hangi müziği daha zengin, hangi müziği daha gelişkin ve hangi müziği daha ilkel kabul etmeliyiz? Bu tartışma bizim burada

başlattığımız bir tartışma değil elbette. Bununla birlikte, bir önyargı ile belirli kriterlerle bir kültürün üstün tutulduğu böyle bir tartışma ortamında, bu argümanların da gözden geçirilmesi gerektiğini düşünmekteyiz.

BİBLİYOGRAFYA

MÜZİK TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

Concerto Grosso: Barok dönemde karşılaşılan, sonat formunda yazılmış müzik biçimi. Concerta Grossa'da orkestrayla beraber birden fazla solist olabilmektedir.

Chantier (Fr), Shanty (İng), Canto (İt), Heyamola (Tr) : Denizcilerin ağları denizden çekerken söylediği şarkı. (Chant de Marins, Sea Shanty, Canto Marinaresco) Çincede ise kereste taşıyan işçilerin, tıpkı denizciler gibi kullandıkları **Yeşu** kelimesi vardır. Bu tekerlemelere **Hangyu Hangyu** denilir. Bir diğer türü ise **Holler** şarkıları olarak adlandırılan, Afrikalı insanların Amerikaya götürülerek köle olarak çalıştırıldıkları dönemlerde, pamuk tarlalarında belirli bir tarza bağlı olmadan söylediği, iletişim ve iç sıkıntısını dışa vurma amaçlı vokal ifadelerdir. Bütün bu farklı isimler aynı tür emek ve üretim sürecinin müzikal anlatımları olarak tanımlanabilir. Konu hakkında ileri okuma için Bkz: George Thomson İnsanın Özü kitabı.

De Capo: İtalyaca başa dön anlamına gelir. Bir müzik parçasının genellikle sonuna konulup, eserin tekrar baştan çalınıp "FİNE" sözcüğünde bitirileceğini belirtir.

Fantezi (fantasia): Biçim ve içerik bakımından bağımsız yapıt.

Füg: Barok dönemde gelişen, kontrpuan tekniği kullanılarak yazılan ve taklit sanatını işleyen müzik biçimi.

Jubilus: Kilise müziğinde duaların Alleluia (Şükürler Olsun) sözcüğüyle tekrarlanan sözsüz kısmı.

Kontrpuan: Akorlara dayalı armoninin yerine, zaman beraberliğinden yararlanarak birçok ezgiyi üst üste getirme sanatı. Bir anlamda ezgiye ezgiyle yanıt verme tekniği.

Lirik Adagio: Yavaş tempodaki coşkun anlatım.

Locus Classicus: Bir sözcüğün, kavramın, temanın, konunun açıklanması için kullanılan en bilinen standart örnek. Klasik Örnek.

Madrigal: Rönesans İtalya'sında, özellikle 16.yy'da kimlik bulan, kontrpuan tekniğiyle yazılmış din dışı ses müziği. Sözleri ve tekniğiyle tamamen özgürdür.

Missa: Anlamı geri dönüş demektir ve Katolik kilisenin en önemli ayinlerinden biridir. Bir bakıma duadır ve altı bölümden oluşur. Yüzyıllar boyunca tek sesle okunan missa duaları, yüzyıllar içinde dönüşüm geçirmiş, çok sesli ve değişik türleri ortaya çıkmıştır.

Melisma: Tek hece üzerinde yapılan süsleme notalar kümesi.

Pasaj: Eserde teknik zorlukları içeren, ustalık gerektiren bölüm.

Polifoni: Çok sesli. Eski Yunan'da çalgı ya da ses topluluğu anlamında kullanılırdı. 16.yy'dan sonra, birden çok ezginin kontrpuan kurallarına uygun biçimde bir araya getirildiği çok sesli müzik türünü tanımlamak amacıyla kullanılmaya başlandı.

Organum: Diyafoni. Çok sesli müzikte kullanılan en eski armoni ve kontrpuan biçimi. Etkiyi arttırmak için ana ezgiye eklenen yeni sesler. Birinci ses şarkıyı söylerken, organum bir üst beşli aralıktan aynı şarkıyı notası notasına yineler.

Resitatif: Opera, oratoryo, kantat gibi ses için yazılmış yapıtlarda, konuşur gibi söylenen bölümler. 17.yy'ın başlarında doğmuştur.

Senfoni: Eski Yunan müziğinde uyum anlamına gelen, sonat formundaki orkestra yapıtı. 17.yy'dan sonra operaların giriş bölümlerine de senfoni denilmeye başlanmıştır.

Sonat: Bir ya da iki çalgı için yazılmış, genellikle üç ya da dört bölümden oluşan müzik yapıtı. Önceleri şarkıcının sözlü eserlerine karşılık gelen sesli müzikal yapı olarak kullanılan kavram, oda sonatı ve kilise sonatı olarak çeşitlere ayrılmaktadır.

Svara: Hint müziğinde Oktav, yedi temel ancak farklı büyüklükte parçaya bölünmüştür ve bu parçalara Svara adı verilir.

Sybill: Bir diğeri Pythia. Tanrı sözleri ya da buyruklarını insanlara aktarmakla görevli rahibeler.

Tutti: Hep beraber, solonun karşıtı.

Troubadour: 12.yy'ın başları ile 13.yy'ın sonları arasındaki dönemde Güney Fransa başta olmak üzere Avrupa'da yaşamış halk ozanları. Fransız ve Alman şarkılarından uyarladıkları melodik ezgilere, doğaçlama sözlü halk şarkıları, lirik aşk ya da epik kahramanlık hikayeleri anlatırlardı. Almanya'daki isimleri Minnesanger'dir.

DİNLEME ÖNERİLERİ 𝄞

Dinleme Önerisi: John Cage 4’33

https://youtu.be/JTEFKFiXSx4

Dinleme Önerisi: Müzik, Explained Belgesel Serisi, (Netflix, Sezon 1, Bölüm 1), dk.10:18

Dinleme Önerisi: The Oldest Song in the World

https://youtu.be/Brvy4BbK2ZQ

Dinleme Önerisi: Epitaph of Seikilos

https://www.youtube.com/watch?v=X3ys7QyEVT4

Dinleme Önerisi: Dominicia in Albis- Alleluia, In die (Gregorian Chant

https://youtu.be/9FUCZl9dytM

Dinleme Önerisi: Guilliaume Dufay- Ave Maris Stella

https://youtu.be/6mcxEtyEUw4

Dinleme Önerisi: Bach- Fuga en Do menor BWV 847 (Maurizio Pollini)

https://www.youtube.com/watch?v=OxWGby417Ck

Dinleme Önerisi 7: Cüneyd Kosal ve Necdet Yaşar -Taksim (25 Ocak 1963)

https://www.youtube.com/watch?v=_X1Eo1EtZII

Dinleme Önerisi 8: Müşterek Gazel- Alaaddin Yavaşça ve Kani Karaca

https://www.youtube.com/watch?v=T_ln0_v3eeU

Dinleme Önerisi 9: Yener Yılmazoğlu-Orhan Üstündağ- Aşık Atışması

https://www.youtube.com/watch?v=BXlqZrkph50

Dinleme Önerisi 10: Raag Ahir Bhairav By Buddhadev Dasgupta

https://www.youtube.com/watch?v=kMdTiyJxTNo

Dinleme Önerisi 11: “Oh Happy Day” Edwin Hawkins "Oh Happy Day" Edwin Hawkins-Anthony Brown w/ FBCG Combined Choir

https://youtu.be/olQrCfkvbGw

Dinleme Önerisi 12: Fiesta Gitana- Bailaoras / Bailaores

https://www.youtube.com/watch?v=eAcjgh2ofQ8

KAVRAMLAR ve ADLAR DİZİNİ

A

Aaron Ridley 23
Adorno.....91
Agostino Agazzari.....146
Ahmet Say.....24, 89, 138
Akılcı.....23
Akış……..39, 50, 52, 57, 88, 105, 115, 144 163, 164, 171, 173, 188, 189, 192 194, 197, 198, 205, 206, 208
Akor.....85, 144
Akustik Malzeme 24, 32
Ali Ufki 97
An……18, 36, 49, 56, 57, 66, 75, 76, 93, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 119, 121, 143, 153, 154, 157, 159, 161, 165, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 188, 189, 192, 193, 195, 197, 198, 201, 203, 205, 206, 208, 210
Anaksimandros……..184, 185, 186, 187, 191, 194, 196
Anaksimenes 185, 186, 191
Antik Çin.....16, 64, 66, 125, 166
Antik Hint.....16
Antik Mısır.....Xi, 16, 126
Antik Yunan…….16, 51, 53, 55, 56, 57, 60, 67, 69, 72, 106, 133, 178, 180, 182, 184, 186, 187
Apollon.....106
Arap……Xiv, 40, 69, 72, 76, 92, 99, 103, 104, 105, 127, 129, 132, 151, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 168, 169, 174, 201
Aristoteles……22, 51, 52, 53, 55, 56, 64, 67, 72, 77, 79, 80, 82, 110, 183, 185, 191, 199, 202
Arkhe.....183, 191, 197
Armoni……38, 68, 90, 114, 137, 144, 145, 147, 195, 212
Ars Cantus Mensurabilis.....62
Ars Nova 61, 63
Aşık Kahveleri 102
Âşık Müziği.....Xiv, 158
Asya'nın Bozkırları 51
Ateş……xiv, 191, 192, 193, 194, 197, 202, 204
Augustinus 21, 54, 73
Ayalgu .....See Mani Nota
Aydınlanma 86

B

Bach 84, 114, 14
Bakkhalar..... Bkz. Dionysos

Barok Dönem.....84
Barometre 78
Basit Harmonik Hareket 35
Basso Continuo.....Xiii, 143
Beethoven 34, 85, 88, 114, 143
Bellek.....26, 59, 98, 111, 133
Ben.....Xiii, 88, 89, 114, 117, 149
Berkeley.....37
Biçim…….22, 34, 50, 55, 86, 90 119, 137, 143, 210
Biçimciler 33
Biçimsel.....22, 23, 31, 68, 117
Biçimsel Esneklik.....31
Bilen Özne .....Xii, 20
Bilgelik .....Xiv, 205, 207
Bilim…….16, 20, 23, 38, 50, 55, 61, 66, 72, 77, 78, 80, 82, 83, 88, 92, 190
Bilinç 44
Biyolojik 46, 49, 178
Boethius 58
Burgundy Dükü 62

C

C.D. Broad.....44, 45
Çark 70, 78
Caz21, 118, 145, 172, 173, 174, See Jazz
Cem Behar98, 99, 100, 101, 131, 151, 153
ÇinXi, Xii, Xiv, 28, 29, 40, 46, 47, 49, 51, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 77, 94, 102, 103, 105, 107, 127, 128, 151, 160, 166, 167, 168, 201

Çin Kozmolojisi 65
Çingene 169
Coğrafi.....46, 77, 94, 117, 159, 172
Çokseslilik.....57, 63
Cristian Huygens.....78
Curt Sachs 24, 62, 90, 103, 130

D

Dairesel 52, 114
Dans……..Xiii, 53, 61, 64, 67, 68, 69, 74, 79, 82, 91, 96, 97, 102, 103, 133, 138, 143, 148, 165, 178, 182, 186, 207
De Capo.....142, 213
Değişim ..... Xiii, 65, 76, 208
Descartes 77, 182
Devinim…….43, 105, 184, 187, 198, 199, 201, 207, 210
Diminution……..140
Discant.....143
Dişliler.....78
Diyalektik……16, 17, 18, 25, 26, 43, 44, 49, 65, 106, 107, 108, 119, 130, 144, 151, 173, 176, 180
Dış Tabaka 34
Doğa…….17, 51, 55, 75, 182, 184, 187, 190, 200
Doğaçlama……..16, 17, 18, 32, 50, 56, 58, 61, 76, 82, 86, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 165, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 184, 187, 192, 193, 195, 198, 201, 203, 205, 206, 208, 209, 210
Döngü.....165
Döngüsel……49, 50, 51, 53, 57, 67, 68, 70, 73, 74, 75, 80, 82, 93, 97, 100, 104, 107, 113, 114, 170, 184, 187
Döngüsel Zaman……..53, 71, 73, 74, 75, 80, 104
Donizetti Paşa.....97
Dunhuang Müzik Notaları 127
Duygusal Ifade..... 22

E

Ebced Notası..... 127
Eduard Hanslick 39
A. Einstein 30, 50, 80, 81, 88, 89
Emile Littre..... 23
Empedokles 181
Endülüs 169, 170
Ernst Mach..... 117
Estetik….22, 33, 34, 86, 98, 106, 118, 135, 148, 149, 150, 160, 167, 172, 173, 208
Estetik Haz..... 34
Etimolojik 26

F

Fantasia..... 136
Farabi 73
Fauxbourdon..... 135
Fiziksel..... 35, 81
Flamenko……..132, 169, 170, 171, 172, 201
Form…..20, 22, 34, 51, 156, 157, 158, 189, 193, 203
Francesco Ragnoni 141
Fransız Devrimi 87
Füg..... 136

G

Galilei 77
Gazel.....Xiii, 132, 151, 156, 157, 214
Geçicilik..... 31
Gregorius Ezgisi 58
Guido 59, 60, 140, 146, 148
Gunther Vogel 24, 41
Gürültü..... 35, 36, 42
Guy Rohrbaugh..... 31

H

Hafıza..... 17, 26, 29, 99, 152
Hafızanın Mutlakiyeti..... 98
Hamparsum..... 97
Hareket22, 23, 36, 38, 42, 44, 50, 52, 53, 54, 63, 64, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 86, 96, 111, 112, 120, 137, 153, 180, 191, 192, 198, 202, 204, 209
Hava Gazı Teknolojisi 96

Haydn 85
Hegel 65, 104, 188, 189, 190, 193
Helenistik 53
Herakleitos……..18, 49, 61, 65, 76, 144, 159, 174, 178, 180, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209
Herakleitosçu-Dionysosçu 56
Hint……, 26, 40, 48, 49, 51, 64, 65, 69, 70, 74, 94, 102, 103, 105, 107, 111, 115, 122, 127, 128, 132, 134, 151, 160, 163, 164, 165, 168, 201, 212
Hobbes.....77
Hristiyanlık.....53, 58, 59, 69, 133
Hume 79

I

İbn-I Sina.....72
Iç Tabaka 34
Ilahi 23, 60, 93, 135, 163
İran…….69, 92, 103, 105, 127, 151, 153, 159, 160, 163, 201
İzafiyet Teorisi 81
Izlenimcilik 89

J

J. D. Heinichen.....145
Johann Joachim Quantz.....138
Johannes Tinetoris.....62
John Cage 25, 214
Julian Dodd 30

K

Kadans..... 147
Kant 79, 104, 148
Kantemiroğlu.....97, 98, 99, 153
Karl Marx 87, 131
Karşıtların Savaşı .....Xiv, 194
Karşıtlık.....204
Katolik Kilisesi.....55
Kendiliğindenlik.....See Spontaneity
Kepler.....77
Kindî.....73
Klasik Batı Müziği 19
Konfüçyüs 67
Kopernik.....55, 77
Kopernik Devrimi.....55
Koro 134
Kulaktan Kulağa 37, 58, 123, 127
Kültür Tarihi 24, 25
Kültürel…….16, 18, 19, 21, 25, 28, 31, 38, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 48, 50, 56, 64, 66, 70, 72, 75, 87, 91, 93, 94, 95, 97, 102, 103, 106, 107, 113, 117, 122, 128, 130, 131, 151, 157, 159, 169, 174, 175, 177, 178, 182, 196, 206
Kültürel Bilinç 41
Kuzey Nijerya.....34

L

Latin.....29, 40, 58, 113
Leibniz 78, 79
Litürjik 73, 74, 86, 95, 97, 134
Locus Classicusu 142
Logos . 17, 25, 188, 199, 202, 203, 205
Logos……Xiv, 43, 187, 188, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 209, 210
Louise Armstrong 21

M

Madde…….22, 23, 34, 66, 77, 79, 106, 137, 185, 191, 193, 194, 197
Maddi Varlık Tabakası 34
Makamlar.....56
Mani Nota 97
Mekanik Saat 93
Melodi.....38, 136
Mensural Notasyon Sistemi.....62
Meşk 98, 131, 152
Metafiziksel 55
Metrik…….76, 99, 106, 107, 136, 138, 151, 175, 178, 180
Mezopotamya 47, 122
Mitos.....117
Mızıka-Yı Hümayun.....99
Modal……..31, 50, 55, 61, 85, 100, 107, 136, 149, 174, 178
Monofonik 58
Motif 127, 158
Mozart..Xi, 32, 85, 114, 137, 142, 143
Müneccimbaşı.....74
Musa 26

Müslümanlar 23
Müze.....26
Müzik Bilimi 37
Müzik Felsefesi 19
Müzik Tarihi.....24
Müzikal Zaman 41, 106
Müzisyen20, 43, 99, 105, 112, 117, 132, 133, 149, 154, 155, 156, 161, 162, 164, 197, 198, 210

N

Nelson Goodman.....30, 31
Neuma 60, 126
Newton 49, 78, 79, 80, 84, 88
Nicolai Hartmann 33, 34, 39
Nietzsche...61, 105, 106, 189, 191, 204
Nominalist 30, 32
Normatif 34
Nota……17, 31, 39, 42, 57, 62, 67, 85, 86, 97, 99, 100, 107, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 132, 133, 138, 139, 140, 141, 145, 146, 151, 152, 164, 167, 178, 203

O

Octavia Paz.....43, 68
Ogier Ghislain De Busbecq.....71
Ölçü…….28, 41, 42, 43, 51, 55, 78, 106, 135, 146, 165, 196, 201, 202, 203
Olgu…….16, 18, 26, 35, 41, 45, 54, 57, 79, 82, 124, 128, 131, 152, 195, 206
Oluş…….23, 37, 38, 57, 119, 151, 157, 176, 179, 182, 185, 187,188, 189, 193, 194,197, 198,201, 204, 209
Org 23, 36, 70, 73, 121, 125, 145, 150, 155, 156
Organum.....60, 134, 212
Orta Afrika 49
Orta Asya27, 28, 29, 47, 64, 72, 127, 128, 169
Orta Çağ…. 53, 54, 55, 62, 69, 72, 75, 76, 144
Ortadoğu 46, 47, 49, 51, 52, 64, 69, 72, 74, 77, 94, 101, 107, 125, 151
Osiloskop.....35
Osmanlı İmparatorluğu 73

P

Partisyon 31, 87
Pascal 78
Patrimonyal.....99
Pentatonik 67, 69, 103
Perde 22, 37, 38, 39, 41, 165
Performans.....113, 192
Peter Kivy 30
Platon- Apolloncu.....64
Platonist 30, 32, 144
Prelüde 136
Psikolojik 39, 85, 117
Pythagoras 55, 186, 187, 199

R

Raga 103, 164, 165, 201
Rakamlı Bas…… Bkz. *Şifreli Bas, Figured Bass*
Richard Wagner.....88
Ritim 38, 40, 42, 43, 45, 170
Robin Maconia 25
Romantik Dönem.....89
Romantisizm.....88
Rönesans…..17, 53, 62, 63, 72, 77, 83, 89, 91, 106, 131, 134, 150, 179
Ross Cameron.....29

S

Salınım.....78, 173
Sanat16, 17, 21, 23, 26, 28, 29, 31, 33, 38, 46, 48, 50, 62, 76, 82, 83, 109, 110, 111, 112, 117, 118, 121, 129, 130, 131, 133, 161, 169, 176
Sanayi Devrimi 86
Sarkaçlı Saat 78
Schopenhauer.....34, 189
Senfoni.....32
Serbest Esin 137
Ses……20, 24, 35, 36, 37, 38, 55, 152
Ses Frekansı.....22
Sinüs Eğrisi.....35
Sirkadiyen.....45
Solmileme.....125
Somutlaştırma.....32
Spekülatif- Dogmatik 181
Stephen Davies 33
Su Tesisatları 96

Sürekli Bas 143, 144, 147
Süreklilikçilik.....31, 32
Süslemeler……. 111, 138, 148, Bkz. *Ornamentation*

T

Taksim…… 101, 129, 132, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 162
Tala.....164, 165
Talas Savaşı.....70
Tanrı53, 61, 70, 73, 75, 77, 84, 148, 158, 202, 204, 212
Tarab .....….159, 160, 161, 162, 166
Tarihsel…..24, 27, 31, 39, 45, 75, 103, 104, 107, 113, 125, 133, 148, 167, 170
Tasavvuf.....73
Tekses.....58
Teleskop 78
Tempo 40, 42, 165
Teoman Duralı 18, 44, 45, 169, 175
Termometre.....78
Terry Miller.....23, 25
Thales 183, 184, 185, 186, 191
Tinsel Varlık Tabakası 34
Tonal 90
Troubadourlar.....60
Türk Mitolojisi 70
Türk Müziği ...19, 29, 98, 99, 100, 127
Türkler 28, 70, 71, 72, 75
Türkü Yakmak..... 159

U

Uddalaka Aruni..... 65
Ulrich Michels 24, 41
Upanişad 65
Uzayzaman 80

Y

Yabancılaşma..... 87
Yahudi 51, 53, 62, 69
Yapısalcı 30
Yeniçağ..... 53
Yer Çekimi 78
Yinelenen Hareket 35

Z

Zaman…….. 42, 43, 44, 45, 48, 51, 52, 54, 55, 57, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 69, 70, 71, 73, 76, 79, 80, 82, 91, 93, 97, 98, 99, 104, 113, 130, 135, 174, 208
Zamansal Esneklik..... 31
Zihin……..23, 37, 41, 107, 113, 114, 204

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor, W. *Müzik Yazıları: Bir Seçki. Hazırlayan ve Çeviren* Şeyda Öztürk. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2018.

Ak, Ahmet Şahin. *Türk Musikîsi Tarihi*. Tarih 151. Kızılay, Ankara: Akçağ Yayıncılık, 2002.

Akgür, A.N. "Takvim", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 39, (2010): 487-490.

Akyıldız, Ali. *Osmanlı Bürokrasisi ve Modernleşme*. Araştırma-İnceleme Dizisi 166. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Alimdar, Selçuk. *Osmanlı'da Batı Müzi*ği. 1.bs. İstanbul: Türkiye Bankası Kültür Yayınları, 2016.

Alperson, Philip. "On Musical Improvisation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (1984): 17-29.

_____ed., *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press,1994.

Altınışık, Işıl Uçman. "Osmanlı'da Zaman- Mekân Kavrayışının Değişimi ve Mimarlık", Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2012.

AnaBritannica 16, İstanbul: Ana Yayıncılık, 2000.

Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*.19.bs. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1968.

Aristoteles. *Politika.* Çeviren Mete Tunçay. 4.b. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

_____ *Fizik,* Hazırlayan H. Tezgör ve T. Armaner. Çeviren Saffet Babür. 2.bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

_____ *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. Çeviren Samih Rifat. İstanbul: Can Yayınları, 2007.

Arslan, Ahmet. *İlkçağ Felsefe Tarihi 1: Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006.

Atlaslı Büyük Uygarlıklar Ansiklopedisi.C.3."Eski Yunan", İstanbul: İletişim Yayınları, 1987.

Attali, Jacques. *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine*. Çeviren Gülüş Gülcügil Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Augustinus. *İtiraflar*. Çeviren Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.

Aveni, Anthony. *Zamanın Kültürel Tarihi: Takvimler, Saatler ve Kültürler*. Çeviren Sinan Coşkun. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2021.

Ayverdi, Samiha. İstanbul Geceleri. İstanbul: Baha Matbaası, 1971.

Badura- Skoda, E., Jones, A.V. ve Drabkin, W. "Cadenza". New Grove Dictionary of Music and Musicians 4. Editör S. Sadie. 2.edisyon. Londra: MacMillan Publishers Limited, 2002: 783-789.

Bailey, Derek. *Doğaçlama*. Çeviren Ali Bucak.2.bs. İstanbul: Pan Yayınları, 2011.

Bardon, Adrian. *Zaman Felsefesinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Behague, Gerard. "Improvisation in Latin American Musics". *Music Educator's Journal,* C.66. S.5. 1980.

Behar, Cem. *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987.

_____ *Musikiden Müziğe- Osmanlı/ Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

_____ *Aşk Olmadan Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

_____ *Orada Bir Musiki Var Uzakta: XVI. Yüzyıl İstanbul'nda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu*. 1.bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

Bertinetto, Alessandro "Musical Ontology: A View Through Improvisation". *Cosmo. Comparative Studies in Modernism*, S.2, 2013: 81-101.

_____ "İmprovisation and Artistic Creativity", *Proceeding of the European Society for Aesthetics*, C.3, 2011: 81-103.

Bohlman, Philip V. *Dünya Müziği*. Kültür Kitaplığı 148. Ankara: Dost Yayınevi, 2 2015.

Broad, C.D. "Time", *Encyclopedia of Religion& Ethics*. Editör J. Hastings. C.12 Edinburg: Clark, 1922.

Cameron, Ross P. "There Are No Things That Are Musical Works". *British Journal of Aesthetics*, C. 48, S.3, 2008: 295-314.

Campbell, Patricia Shehan. *Lessons From The World: A Cross-Cultural Guide To Music Teaching and Learning*. New York: Schirmer Books, 1991.

Carter, Curtis L. "Improvisation in Dance". *Journal of Aesthetics and Art Criticisim*.

C.58, S.2, 2000: 181-190.

Cevizci, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002.

Clauson, Sir Gerard. *An Etymolojical Dictionary of Pre-Thirteen Century Turkish*. Oxford: Clarendon Press, 1972.

Cobussen, Marcel. *The Field of Musical Improvisation*. Leiden University Press, 2017.

Cornford, F.M. *The Origins of the Greek Philosophical Thought*. Londra, 1952.

Cook, Nicholas. *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Cook, S. Record of Music: "Introduction, Translation, Notes and Commentary". *Asian Music*, C.26, S.2.1995: 1-96.

Csikszentmihalyi, Mihaly, *Akış: Mutluluk Bilimi*. Çeviren Semra Kunt Akbaş Ankara: HYB Yayıncılık, 2005.

Çakmak, Cengiz. "Mitostan Logosa Geçişin Arka Planı ve Doğa Filozofları". *Doğudan Batıya Düşüncenin Serüveni.* C.2, İstanbul: İnsan Yayınları, 2015.

Çevik, Kadir. "Tiyatroda Yeni Eğilimler: Doğaçlama Tiyatro". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.25, 2008: 37-62.

Davies, David. *Art as a Performance*. Oxford: Blackwell, 2004.

Davies, Stephen. "The Ontology of Musical Works and the Authenticity of Their Performances". *Noûs*, C. 25, S.1, 1991: 21-41.

DeMarco, Tobyn C. "The Metaphysics of Improvisation". Doktora Tezi, City University of New York, 2012.
(https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1679)

Doğan, Aylin. "Bilim ve Teknolojinin Gelişimi Açısından Osmanlı ve Batı Üzerine Bir Değerlendirme". *Econharran Harran Üniversitesi İİBF Dergisi* C.5.S.7. 2021: 1-18.

Dönmez, Banu Mustan, *Müziğin Kökeni Üzerine: Müziğin Etimolojisi, Ontolojisi, Tanımı, Oluşumu, Bağlamları ve İşlevleri Üzerine Bir Değerlendirme*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2015.

Duralı, Ş. Teoman. *Çağdaş Küresel Medeniyet: Anlamı-Gelişimi-Konumu*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.

Ebert, G. *Oyunculuk Sanatında Doğaçlama*. İstanbul: Mitos Yayınları, 2004.

Ekrem, Nuriye Hidayet. "Dunhuang Müzik Notaları". *Modern Türklük Araştırmaları*

Dergisi. C. 9, S. 1, 2012: 101-159. (DOI: 10.1501/MTAD.9.2012.1.6)

Ekren, Uğur. *Felsefenin Perspektifinden J.S. Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*. İstanbul: SentezYayıncılık. 2016.

Enveri, Ekber. "Eski Türk Kültüründe Döngüsel Zaman Üzerine", *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*. C.12, S. 26, 2019: 292-304. https://doi.org/10.12981/mahder.564841.

Erat, Ertan. "Osmanlı Dünyasında Zamanın Değişimi ve Mekânın Dönüşümü: 19.yy'ın İkinci Yarısında İstanbul Kenti". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2021.

Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. 12.bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.

Erkızan, Nur. H. Ve Çüçen, A. Kadir. *Felsefe Tarihi*. Bursa: Sentez Yayınları, 2013.

Feige, Daniel. Martin. *Caz Felsefesi*. Çeviren Necati Açа. 2.bs. Ankara: Dokst Kitabevi Yayınları, 2019.

Feride Çiçekoğlu*, Çeviren ve* Hazırlayan*. Caz: Hüznün Müziği.* Ankara: Kalem Yayınları, 1985.

Finkelstein, Sidney. *Müzik Neyi Anlatır*. Çeviren M. Halim Spatar. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1986.

Fischer, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*. Çeviren Cevat Çapan, İstanbul: Sözcükler Yayınları, 2012.

Freeman, Kathleen. *The Pre-Socratic Philosopher.* Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1959.

Fromm, Erich Fromm. *Özgürlükten Kaçış*. Çeviren Şemsa Yeğin. İstanbul: Payel Yayınları, 2011.

Garden, G. "Diminution". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editör, S. Sadie. 2.bs. C.7. Londra: Macmillan Publishers Limited,2002.

Gazimihal, M. Ragıp. *Musiki Sözlüğü*, İstanbul: M.E. Basımevi, 1961.

Georgeon, Francois. Ve Gregoire, Helene Desmet. *Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler.* Çeviren Esra Özdoğan ve Meltem Atik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.

Gezgin, İsmail. *Homo Narrans: İnsan Niçin Anlatır?* İstanbul: Redingot Kitap, 2020.

Goodall, Howard. *Müziğin Öyküsü*. Çeviren Sevi Sarıışık Tokalaç ve Emrah Tokalaç. İstanbul: Pegasus Yayınları, 2018.

Goodman, Nelson. *Languages of Art.* 2.bs. Indianapolis: Hackett, 1976.

Gökberk, Macit. *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.

Graham, Daniel.W.Ed. and Tran. *The Text of Early Greek Philosophy: The Complete Fragments and Selected Testimonies of the Major Presocratics.* Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

Griffiths, Paul. *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. Çeviren M. Halim Spatar. 3.bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Guenon, Rene. *Modern Dünyanın Bunalımı.* Çeviren Mahmut Kanık. İstanbul: Verka Yayınları, 1999.

Guthrie, W. K. C. *İlkçağ Felsefesi Tarihi*. Çeviren Ahmet Cevizci. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1999.

Güngör, Kamer. "Nota Yazısının Tarihsel Gelişimi". *Sahne ve Müzik* C.1. S.1. 2015:81-89.

Hartmann, Nicolai. *New Ways of Ontology.* Çeviren Reinhard C. Kuhn Chicago: Henry Regnery Company, 1953.

Hegel, G.W.F. *Felsefe Tarihi*. Çeviren Doğan Barış Kılınç, C.1. İstanbul: Nota Bene Yayınları, 2018.

Hendy, David. *Gürültü -Sesin Beşerî Tarihi*. Çeviren Çiğdem Çıdamlı. İstanbul: Kolektif Kitap, 2014.

Herakleitos. *Fragmanlar*. Çeviren Arzu Akgün. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2016.

_____ *Fragmanlar*. Çeviren Cengiz Çakmak. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.

_____ *Fragmanlar*. Çeviren C. Cengiz Çevik. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.

Hindemith, Paul. *The Craft of Musical Composition Book 1 Theory*, 4.ed, Mainz: Schott, 1970.

Husserl, Edmund. *Ideas: General Introduction to Pure Phen*omenology. London and New York: Routledge, 2012.

İlyasoğlu, Evin. *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009.

Jaeger, W. The Theology of the Early Greek Philosophers. Londra, 1947.

Jie, Jin. *Çin Müziği: Eski ve Modern Çağlardan Yankılar*. Çeviren Hasan Bögün, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2015.

Johnstone, Keith. *IMPRO, Improvisation and the Theatre*. London, New York:

Bloomsbury Publishing, 2016.

Kania, Andrew. “Platonism vs. Nominalism in Contemporary Musical Ontology”. Editör C. M. Uidhir. *Art and Abstract Objects*. New York: Oxford University Press, 2013:197-212.

Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Çeviren N. Kemp Smith. New York: St Martin’s Press, 1965.

Karadaş, Nergiz. “Zaman Kavramına Kuramsal Yaklaşımlar ve İnternette Şimdiki Zaman Olgusu”. *Folklor/ Edebiyat*. C.21, S.83, 2015: 325-341.

Kaygısız, Mehmet. *Müzik Tarihi: Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*. İstanbul: Kategori Yayıncılık, 2017.

Khan, Sufi.İnavat. *Müzik.* Çeviren Kaan Ökten ve Turgut Ökten. İstanbul: Arıtan Yayınları, 1994.

Kindi. *Felsefe Risaleleri*. Hazırlayan Mahmut Kaya. İstanbul: Klasik Yayınları, 2002.

Kirk, G.S. ve Raven, J.E. *The Presocratic Philosophers*. Cambridge University, 1963.

Kivy, Peter. “Platonism In Music: A Kind Of Defense”. *Grazer Philosophische Studien*, C.19, S.1, 1983: 109-129.

Kossen, R. S. “An Investigation of the Benefits of Improvisation for Classical Musicians”. Sanatta Yeterlilik Tezi, Western Australian Academy of Performing Arts (WAAPA), 2013.

Kreitner, K. “Ornaments“, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editör, S. Sadie, 2.bs. C.18. Londra: Macmillan Publishers Limited, 2002.

Leibniz, G.W. *Metafizik Üzerine Konuşma*. Çeviren Afşar Timuçin. İstanbul: Bulut Yayınları, 2010.

Levin, R. D., Rink, J., Griffiths, P. “Improvisation” *New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Editör, S. Sadie. Second Edition C.12. Londra: Macmillan Publishers Limited, 2002: 113-125.

Levinson, Jerold. *Music, Art and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics.* Oxford: Oxford University Press, 2011.

Levitin, Daniel J. *Müziğin Etkisindeki Beyin*. Çeviren Ali Sinan Çulhaoğlu. İstanbul: Pegasus Yayınları, 2015.

Lewis, Bernard. *What Went Wrong? The Western Impact to the Eastern Response.* New York: Oxford University Press, 2002.

Lord, Maria. ve Snelson, John. *Antik Çağlardan Günümüze Müziğin Öyküsü*. Çeviren Deniz Öztok, İstanbul: Hep Kitap, 2018.

Mach, Ernst. *Knowledge and Error*. Almanca aslından çeviren Thomas J. McCormack.5.bs, Dordrecht-Holland: D. Reidel Publishing Company, 1926.

_____ *The Analysis of Sensation*. Almanca aslından çeviren C.M. Williams 1.bs. New York: Dover Publications, 1959.

Maconie, Robin. *The Concept of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Manson, L. ve Bellest, L. *Caz*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005.

Massimiliano Guido, Ed., *Studies in Historical Improvisation: From Cantare Super Librum to Partimenti*. London and New York: Routledge, 2017.

Marx, Karl. *Kapital.* Çeviren Alaattin Bilgi C.3 Ankara: Sol Yayınları, 1990.

Mex, Weber. *The Rational and Social Foundation of Music*. Çeviren Don Martindale, Johannes Riedel ve Gertrud Neuwirth. Southern Illinois University Press, 1958.

McNeill, William. H. *Dünya Tarihi*. Çeviren Alâeddin Şenel. 6.bs. Ankara: İmge Yayınları, 2002.

Meduri, Avanthi. "*Multiple Pleasures: Improvisation, Bharatanatya, Surprise: A Dance Improvisation Reader"*. Editör Ann Cooper Albright ve David Gere. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003: 141- 150.

Meric, Nevin. *Osmanlıda Gündelik Hayatın Değişimi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2010.

Michels, Ulrich. Ve Vogel, Gunther. *Müzik Atlası*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2021.

Miller, Terry.E. ve Shahriai, Andrew.C. World Music: A Global Journey. 3.bs. New York: Routledge, 2012.

Miller, Terry E. ve Williams, Sean, Editör. *The Garland Encyclopedia of the World Music: Southeast Asia.* C. 4. New York: Garland Publishment, 1998.

Mimaroğlu, İlhan. *Müzik Tarihi*, 5.bs. İstanbul: Varlık Yayınları, 1995.

Minar, Edwin L. "The Logos of Heraclitus". *Classical Philology* 34. S.4., 1939: 323- 341.

Montagu, Jeremy. "How Music and Instruments Began: A Brief Overview of the Origin and Entire Development of Music From Its Earliest Stages". *Frontiers in Sociology*. C.2, S.8., 2017: 1-12. https://doi.org/10.3389/fsoc.2017.00008

Mulhall, Stephen Mulhall. *Heidegger ve 'Varlık ve Zaman'.* Çeviren Kaan Öktem.

İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1998.

Needham, J. ve Ling, Wang. *Science and Civilization in China* 3. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Nettl, Bruno. "Thoughts on İmprovisation: A Comparative Approach", *The Musical Quartedly*, C. 60. S.1, 1974: 1-19.

Nettl, B. ve Wegman, R. C., Horsley, I. "*Improvisation*". New Grove Dictionary of Music and Musicians 12. Editör S. Sadie. 2.bs. Londra: Macmillan Publishers Limited, 2002: 98-102.

Nettle, B. ve Russell, Melinda, Editör. *In the Course of Performance: Studies in The World of Musical Improvisation.* Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Nietzsche, Friedrich. *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*. Çeviren Nusret Hızır, İstanbul: Elif Yayınları, 1963.

Oxford English Dictionary, C.1. New York: Oxford University Press, 1971.

Önal, Aliye. "Türkiye'de Telefon Teşkilatının Kuruluşu." *Çağını Yakalayan Osmanlı! Osmanlı Devleti'nde Modern Haberleşme ve Ulaştırma Teknikleri*. Hazırlayan Ekmeleddin İhsanoğlu ve Mustafa Kaçar. İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, 1995.

Öztekin, Özge. "Seslerin Sözcüklerindeki Müzikten Sözcüklerin Seslerindeki Müziğe", *DoğuBatı Düşünce Dergisi*, S. 62, 2012: 71-88.

Pamir, Leyla. *Müzikte Yaratıcının Gücü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

_____ *Müzikte Geniş Soluklar*. İstanbul: Ada Yayınları, 1989.

Parker, Barry. *Einstein'ın Sırrı*. Çeviren S. Göktan. İstanbul: Güncel Yayıncılık, 2004.

Parker, Barry, R. *Güçlü Titreşimler: Müziğin Fiziği.* Çeviren Cenk Güray ve Mahmut Sözer. S.725. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2015.

Paz, Octavia. Şiir Nedir? L*ir ve Yay*. Çeviren Ömer Saruhanoğlu. İstanbul: Era Yayıncılık, 1995.

Qiangong, Liu. *Çin Kültürü Dizi: Çin Sanatı*. Çeviren Özlem Karadağ. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2018.

Ridley, Aaron. *Müzik Felsefesi: Tema ve Varyasyonlar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.

Rohrbaugh, Guy. "Artworks as Historical Individuals". *European Journal of*

Philosophy 11, S.2. 2003: 177-205.

Rowell, Lewis Eugene. *Thinking About Music: An Introduction to the Philosophy of Music*. University of Massachusetts Press, 1984.

Russell, Bertrand. *Mistisizm ve Mantık*. Çeviren Ayseli Usluata. İstanbul: Varlık Yayınları, 1972.

Sachs, Curt. *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. Çeviren İlhan Usmanbaş. İstanbul: M.E.B. Yayınevi, 1965.

Said, Edward. *Müzikal Nakışlar*. Çeviren Gül Çağalı Güven. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

Sadie, Stanley, Ed. "Notation". *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 13. 2.bs, London: MacMillan Publishers Limited, 1980.

Sarath, Edward W. *Improvisation, Creativity and Consciousness: Jazz as Integral Template for Music, Education and Society*. New York: SunyPress, 2013.

Say, Ahmet. *Müzik Tarihi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.

_____ *Müziğin Kitabı*. İstanbul: Islık Yayınları, 2019.

Schuldt, Agnes Crawford."The Voices of Time in Music", *The American Scholar* 45, S.4, 1976: 549-559.

Selanik, Cavidan. *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni: Müziğin Görkemli Yolculuğu*. İstanbul: Doruk Yayımcılık, 2010.

Sevengil, Refik Ahmet. *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?* 4.bs, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Sökmen, Cem. *Aydınların İletişim Ortamı Olarak Eski İstanbul Kahvehaneleri.* İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2011.

Sözer, Vural. *Müzik Terimleri Sözlüğü*. 3.bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2018.

Sparti, Davide. *Il Corpo Sonoro*. Bologna: Il Mulino, 2007.

Starr, S. Frederick. *Kayıp Aydınlanma*. Çeviren Yusuf Selman İnanç. 4.bs., İstanbul: Kronik Kitap, 2020.

Taftalı, Oktay. *Hayal Yöre: Batı Aydınlanmasının Sonu ve Yerli Düşünce*. İstanbul: Cadde Yayınları, 2005.

Tanilli, Server. *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006.

_____ *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası, İlkçağ: Doğu, Yunan, Roma* 1. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. "İstanbul'da Kimlik Değişimi". *Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* 2. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Tanyeli, Uğur. *Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş*. 1.bs., İstanbul: Akın Nalçacı Kitapları, 2010.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Kendiliğindenlik", https://sozluk.gov.tr/

Trowell, Brian. "Faburden" *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editör, S. Sadie, 2.bs. C.6. London: MacMillan Publishers, 1980.

Tufan Göbekçin, Çev. *Tarih Kitabı*. Popüler Kültür 14, İstanbul: Alfa Yayınları, 2017.

Tufan Göbekçin, Çev. *Klasik Müzik Kitabı.* Popüler Kültür 26. İstanbul: Alfa Yayınları, 2019.

Tunalı, İsmail. *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2014.

Turetzky, Philip. "Mutlak ve İdeal Zaman". Çeviren N. Yılmaz. *Teori ve Politika*. S.14, 1999. https://teorivepolitika1.net/index.php/tr/arsiv/item/94.

Uçan, Ali. *Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü.* Genişletilmiş. 3.bs., Ankara: Evrensel Müzik ve Yayınevi, 2015.

Ulunay, Refi Cevad. *Sayılı Fırtınalar*. İstanbul: Bolayır Yayınevi, 1973.

Vasary, Istvan. *Eski İç Asya Tarihi*. Çeviren İsmail Doğan. 2.bs., İstanbul: Ötüken Yayınları, 2003.

Vorlander, Karl. *Felsefe Tarihi*. Çeviren Yüksel Kanar. İstanbul: İz Yayıncılık, 2004.

Vural, Feyzan Göher. *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik: Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2016.

Washabaugh, William. *Flamenko: Tutku, Politika ve Popüler Kültür*. Çeviren Haluk Orhon. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.

Watson, Peter. *Fikirler Tarihi: Ateşten Freud'a*. Çeviren Kemal Atakay ve diğerleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Wheelwright, Philip. *Heraclitus*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1959.

White, Hayden. "Tarihsel Olay". Çeviren Sanem Peker, *Cogito* 73. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013: 61-87.

Williams, P. ve Ledbetter, D. "Continuo". *New Grove Dictionary of Music and*

Musicians. Editör, S. Sadie. Second Edition C.6. Londra: Macmillan Publishers Limited, 2002.

Wishnitzer, Avner. *Alaturka Saatleri Ayarlama: Geç Osmanlı'da Zaman ve Toplum.* Çeviren Ercan Ertürk. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

Yavuzoğlu, Nail. *Türk Makam Müziği ve Yeni Notasyon*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2013.

Yöre, Seyit. *Temel Besteleme Malzemeleriyle Çağdaş Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2012.

Yu-Lan, Fung. Çin Felsefesi Tarihi. Çeviren Fuat Aydın. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009.

Yüksel, Ayşegül. "Türkiye'de Yazar Tiyatrosu". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. S.27, 2009.

Zeren, Ayhan. *Müzik Fiziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Artizan. "Müzik Fiziği." Son erişim Ağustos, 2022. https://www.art-izan.org/artizan-arsivi/muzik-fizigi/

Chasing The Chords. "The Origin of Notation". Son erişim Temmuz, 2022. https://brianjump.net/2015/08/29/the-origin-of-notation/

Ciaran's Musica Codex. "History of Music Notation". Son erişim Temmuz, 2022. https://www.musicacodex.com/history-of-music-notation/

Encyclopedia Brittanica. "Middle Eastern Music". Son erişim Haziran, 2021.

https://www.britannica.com/art/Middle-Eastern-music

Encyclopedia Brittanica. "Time". Son erişim Haziran, 2020. https://www.britannica.com/science/time

Flu Tv. "*Zaman* Nedir? Olmaz Öyle Saçma Bilim". Son erişim Ağustos, 2021. https://youtu.be/pDgQfw3zr-w.

İslam Düşünce Atlası. "Kındi." Son erişim Haziran, 2021. https://islamdusunceatlasi.org/video-kindi .

Netflix Belgesel Serisi, “Zaman,Explained”. 3.Sezon,3.Bölüm, 2021. Son erişim Temmuz, 2021. https://l24.im/XxypDgu.

Oktay, Taftalı. “Ben Merkezci İnsan ve Kaybolan Gerçeklik”, *Türk Dil ve Edebiyat Derneği Cumartesi Konuşmaları Seminer Dizisi*, Mayıs 7, 2022, 1.03.44. https://www.youtube.com/watch?v=Kvn81_bFptw

Open Culture. “The Oldest Song in the World”. Son erişim Temmuz, 2022. https://www.openculture.com/2014/07/the-oldest-song-in-the-world.html

Oxford Etimoloji Sözlüğü. “Music.” Son erişim Ağustos, 2020. https://www.etymonline.com/search?q=music

Stanford Encyclopedia of Philosophy. “The Philosophy of Music”. Son erişim Haziran, 2021.
https://plato.stanford.edu/entries/music/#HighLeveOntoIssu

Türk Dil Kurumu Sözlüğü. “Ses.” Son erişim Mayıs, 2019. https://sozluk.gov.tr/

Türkçe Etimoloji Sözlüğü. “İrtical”. Son erişim Aralık, 2021. https://www.etimolojiturkce.com/arama/irtical