

## MÜZİĞİN DEĞERİ

Alan GOLDMAN<sup>1</sup>

Çev: Ekin ÇORAKLI

Müziğin iyi bir hayatın önemli bir unsuru olduğu düşüncesinde olan dikkatli bir kişi için doğal olarak felsefi bir soru doğmaktadır. Tüm pratik olaylardan ve günlük ilgilerden ayrılmış sade ses dizileri nasıl bu kadar önemli olabilir? Bu soruyu ele almak için sadece konser salonu kapsamındaki enstrümantal müzik türünü değerlendireceğim. Değeri metnin edebi önemini yükseltmesinde olma ihtimali olan sözlü müzikleri ve sosyal grupları birleştirmeye yardım eden ve kimi zaman onları harekete sürükleyen, sosyal pratiklere ve hayat türlerine bağlı olan müzikleri göz ardı edebiliriz. (Bazıları tersini iddia etse de, bu sosyal işlevin çoğu konser seyircisi için birincil bir önem arz etmediğini daha ileri bir yorum kabul etmeksizin farz ediyorum). Değerlendireceğim müzik türünün diğer sanat formlarına kıyasla gerçek dünyadan daha bağımsız olduğunu, ancak bu bağımsızlığın aslında onun değerine ilişkin en iyi kanıt olduğunu iddia edeceğim.

### I

Bu konuya devam etmeden önce, klasik (tonaliteye sahip) enstrümantal müzik için daha belirgin ve geleneksel şekilde aktarılmış diğer değer kaynaklarını, neden hiç birisinin müziğin asıl değerini tamamen açıklayamadığını görmek için inceleyebiliriz. Temel olarak odaklanacağım değer, sadece müzik kadar çok yönlü olan herhangi bir sanat dalında bulunan değer değildir. Ancak, onunla ilgili iki iddiada bulunmak istiyorum: Daha kapsamlıdır ve daha yaygın olarak aktarılmış diğer değerleri açıklamaya aslında yardımcı olmuştur; ve sanat formları içerisinde sadece müziğe özgü olmamasına rağmen yine de müzikte daha özgün ve yoğunlaşmış bir şekilde örnek oluşturmaktadır. Fakat ilkönce diğer değerlerin incelemesi:

Birincisi, müziğin eğlendirdiği ve yatıştırdığı açıktır, özellikle sesleri kendi içinde yatıştırıcı veya haz verici olduğu zaman. Fakat kuşkusuz sadece rahatlatan etkiyi, senfonik eserleri veya oda müziği eserlerini ciddiyle dinlediğimiz zaman aramıyoruz. Eğer öyle olsaydı, her zaman en yatıştırıcı müziği dinlemek üzere seçerdik, ki yapmıyoruz. Müzik, onu oluşturan seslerin ani duyumsal niteliklerinin bir sonucu olmanın ötesinde, daha derin bir şekilde yatıştırabilir. Günlük pratik baskılardan kurtuluş duygusu yaratan bu diğer rahatlatıcılık kaynağı, yukarıda belirtilmiş ve aşağıda incelenecek olan bağımsızlık özelliğinden türemektedir.

Genellikle bir parçayı övmemize neden olan, özünde yatıştırıcı olan seslerden daha değerli olan özelliklerdir: Müziğin biçimsel güzelliği veya ifade özellikleri. Herhangi bir sanat eserini oluşturan öğelerin biçimsel güzelliği veya içsel uyumluluğu elbette gözlemlenen bir keyiftir. Birçok estetsiyenin belirttiği gibi, bir nesnenin şeklinin algılanışından veya görünüşünden doğan zevki açıklamak, onu güzel olarak değerlendirmenin temel fonksiyonudur. Yine de, tıpkı bağımsızlık gibi ahengin vurgulanması da, sorumuza cevap vermede tam anlamıyla rol oynamasına rağmen, saf biçimsel ahenk veya zerafet odaklı bağımsız düşünme, müzikal deneyim söz konusu olduğunda çok da önemli bir amaç değildir. Birçok müzik eseri, yüksek ifade gücü ile ilgili güzellikten yoksundur ve çok az eser ses açısından en yüksek düzeyde ahenk veya duyusal haz verme

1-Miami Üniversitesi, Felsefe Departmanı Öğretim Üyesi

özelliğini hedeflemiş olarak ortaya çıkmaktadır. Eğer müziğin esas değeri saf duysal veya biçimsel güzellik ile ilgili olsaydı, o zaman besteciler bu özellikleri yükseltmeyi amaçlardı. Halbuki, birkaç kayda değer istisna dışında genel olarak bunu yapmamışlardır (ne de dinleyiciler hep istisnaları tercih etmişlerdir). Bu yüzden tam bir cevabı başka bir yerde aramalıyız.

Tarih boyunca ifade gücü, hislerin ifadesi, müziğin ana değeri olarak algılanmıştır. On dokuzuncu yüzyıl öncesi, sanat öncelikle temsil etme özelliğine göre kavramlaştırılırken; müzik, estetikte birincil bir öneme sahip değildi. Romantik çağın sanatçının özgün duygusal durumlarının kişisel ifadesine yaptığı vurgu ile birlikte müzik, eşi olmayan bir sanat formu olarak görülmeye başlandı. Romantizm bir yana, ifade ve anlamlılık tartışılmaz bir değer kaynağıdır-bir parçayı oldukça dokunaklı, güçlü, veya açıkça öfkeli olarak nitelenecek, onu başka niteliklerinden dolayı övmek ile eş değerdedir. Hatta öfke veya üzüntü gibi esasen olumsuz olan duyguları ifade eden müzikler dahi, bu duyguları iletmekteki etkilerinden dolayı büyük değer görebilirler.

Müzik felsefecileri, müziğin bir araç olarak, duygusal durumlar uyandırma veya söz konusu duygusal durumları davranışsal ve sözel ifadeler ile temsil etme yoluyla ifade gücüne nasıl ulaştığını tartışmışlardır (örn. üzüntü için kalın seslerin yavaş ilerleyişi). Bu tartışmanın son aşaması Peter Kivy ve Jerrold Levinson'u karşı karşıya getirmiştir.<sup>2</sup> Kivy, dinleyicilerin kendilerinde olumsuz bir duygu uyanmasını istemeyeceklerini ve müziğin, duyguların objesini iletememesi nedeniyle, birbirinden alışlagelmiş şekilde ayırt edilebilecek duygusal durumlar uyandırmayacağını iddia etmektedir. Levinson, birinci noktayı, müzik dinlenirken hissedilen olumsuz duyguların içerdiği birkaç olumlu değeri listelemek için açıklamıştır. Bunlar, duyguların özünden tat almayı (neden ve etkiye dayalı alışlagelmiş içerikten arınmış bir şekilde), onları daha iyi anlama noktasına gelmeyi, kişinin hassaslığının veya derin hissetme kapasitesinin güvencesi olmayı ve müzik esnasında negatif duyguların üstesinden gelme ustalığına sahip olmayı kapsamaktadır.

Bu tartışmada her iki taraf da genel olumlu iddialarında haklı, ayrıcalıkla ilgili olumsuz iddialarında haksızlanmış gibi gözükmektedir (Levinson, müziğin duygu uyandırdığını savunan diğer teorisyenlerinden farklı olarak böyle olumsuz iddialarda bulunmamaktadır). Uyandırıcılık tarafından bakıldığında, belirli ton bileşimleri (örn. kasvetli minör armonik dizilerine karşı neşeli majör dizileri) tıpkı belirli renkler gibi (örn. kasvetli gri neşeli sarıya karşı) duygu durumlarını harekete geçirerek onları yansıtabilir. Hüzünlü müzik bu şekilde kabul edilmek için bizi hüzünlendirmek zorunda değildir, ama bunu yapabilir de. Kivy'nin hangi duyguların tek başına hissedildiklerinde ne derecede farklılaştığı konusunu göz ardı ettiğine inanıyorum. Bir yandan, kıskançlık ve nefret gibi duyguları nedenlerini veya objelerini bilmeden ayırt edemediğimiz doğrudur. Bu nedenle müziğin nadiren bu duyguları ifade ettiği düşünülür. Diğer yandan, korku, öfke ve üzüntü duygularının tümü olumsuz olmakla birlikte, duygu tonu açısından farklılık göstermektedirler. Bazen nedenini bilmeden ve keşfetmeden korkmuş, öfkeli veya üzgün hissetmemiz bundan dolayıdır. Bunlar, dolayısıyla, müzik tarafından ifade edilen ve belki de uyandırılan tipik olumsuz duygulardır.

Yine de, bir değer kaynağı olmasına rağmen, duygusal durumların temsil edilmesi ve uyandırılması, müziğin dinleyenlerin hayatındaki önemine dair tam bir açıklamayı sağlamakta bi-

2-Jerrold Levinson. "Music and Negative Emotions" in *Music, Art, and Metaphysics* (Cornell University Press, 1990); Peter Kivy, *Sound Sentiment* (Temple University Press, 1989). Duygusal görüşe dair daha saf bir açıklama için (ifadenin uyandırıcı olduğu görüşünde olan), bkz. örn. Colin Radford, "Emotions and Music: A Reply to the Cognitivists," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47 (1989): 69-75; bilişsel görüş için, ayrıca bkz. Peter Kivy, "How Music Moves," *What is Music?: An Introduction to the Philosophy of Music*, ed. Philip Alperson (New York: Haven, 1987).

çimsel güzellikten daha başarılı değildir. Öncelikle, Kivy'nin de belirttiği gibi, olumsuz duyguların kendi içlerinde özel olarak hissedildiği düşüncesi hala kafa karıştırıcı gözükmektedir ve müzik-severlerin, duygularını diğerlerinden daha iyi anladıklarına veya kontrol ettiklerine dair hiçbir kanıt yoktur. Bir kişinin hissedebilme kapasitesinin kesin olduğunu kabul edersek, eğer bir duygu uyandırılmamışsa ve dolayısıyla gerçek hayat şartlarında varlığı ortaya çıkmamışsa, bunun müzik dinlerken gerçekleşmesi tuhaf (ya da tesadüfen) olacaktır. İkincisi, uyanan duygular birincil öneme sahip olsaydı, o zaman dinleyiciler çoğunlukla neşeli müzikleri hüzünlü müziklere tercih ederlerdi. Eğer duygularımızın tetiklenmiş olması müziği dinlememizdeki temel gerekçe olsaydı, o zaman, sanıyorum ki mutsuz değil mutlu hissettirilmeyi daha sık isterdik. Ancak, en azından benim meselede bu şekilde değil. Bazen Figaro'nun Düşünü'nü hali hazırda mutlu olan ruh halimi ifade etmesi için dinlerken, başka zamanlarda hali hazırda olumsuz olan duygularımı desteklemesi veya ifade etmesi için daha kasvetli parçalar arayabilirim. Fakat, yine, bu benim müzik dinlemem için tipik değil istisnai bir gerekçedir. Daha genel olarak, Aristoteles'in arınma teorisinde bu olay ile ilgili ilk defa önerildiği gibi, insanlar sadece müzikal eserlerden değil "olumsuz" duyguları ifade eden ve uyandıran dramatik ve edebi eserlerden de zevk almaktadırlar. Bu alandaki açıklamalardan hiç birisi problemsiz değildir, ancak ben aşağıda değişik bir tane önereceğim.

Duygu veya diğer duyumsal durumların betimlenmesi göz önüne alındığında, müzik-severlerin, diğer sanat dallarının bunu birçok açıdan daha iyi yaptığını kabul etmeleri gerekir. Hem edebi hem de görsel sanatlar, saf enstrümantal müziğin sınırlarının ötesinde geniş sayıda duygusal durum betimleyebilirler (örn. kıskançlık, utangaçlık ve dargınlık; Richard Strauss *Ein Heldenleben*'de kırgınlığı, Till Eulenspiegel'de afacanlılığı tarif etmeyi başarmış olsa da). Müzik, belirtildiği üzere, spesifik nesnelere olmayan duygu çeşitlerini yaratırken, diğer sanatlar duygusal durumların öznelere ve nesnelere açık şekilde betimleyebilir. Eğer duygusal durumların yansıtılması müziğin değerinin ana kaynağı olsaydı, o zaman bu etkileri daha kolay ve yoğun şekilde yansıtılabilen diğer sanat dallarının tercih edilmesi gerekirdi. Oysa, en azından çoğu müziksever için böyle değildir. Daha çok, duyguların yansıtılmasının değer ile ilişkisini her bakımdan bilmemiz gerekmektedir çünkü bu, hala, uyanan duyguların değerinden daha gizemli görünmektedir. Sonucunun bizi doğrudan ilgilendirmemesi nedeniyle, duyguların uyandırıcılığını ve temsil edilmesini savunanlar arasındaki tartışma üzerine daha fazla yorum yapmayacağım. Eleştirmenlerin, bestecilerin başarısını duyguların ifadesi başarılı olduğunda övmeleri nedeniyle, kuşkusuz birçok besteci eserlerini ifadeli hale getirme arayışına girmişlerdir, ancak yaratılan değer için daha derin bir açıklamaya ihtiyaç vardır.

Bazı estetsiyenler, müzikal parçaların zaman aynasında değişen yapılarının bizim duygusal durumlarımızda ve bu duygu durumlarındaki değişimlere eşlik eden hislerde farklılık gösterdiğini savunmaktadır.<sup>3</sup> Müzikte ifade edilen hislerin objeden yoksun olmasının, normalde bütünüyle dışarıda olan objelere yöneltilmiş olan bu duyguların daha derin yanlarının farkına varmamızı sağladığı ayrıca iddia edilebilir.<sup>4</sup> Tüm bunların doğru olduğu kabul edilse bile, hislerimizle ilgili böyle bir değişim aynasının veya haritasının neden bize çok değerli geldiği hala merak konusudur. Herhangi bir müzikal parçada zamanla gözler önüne serilen harita çok doğru olmayabilir çünkü müzikte ifade edilen durumlardaki değişimin temposu, duygu durumlarının gerçek hayattaki

3-Bkz. örn. Susanne Langer, *Philosophy in a New Key* (New York: Mentor, 1951). Ch. 8

4-Kendall Walton, "What is Abstract About the Art of Music?", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1988): 351-364.

başkalaşımından çok daha hızlıdır. Ve en başta ben, benlik analizine egzersiz olarak, öncelikle kendim ile ilgili bilgi edinmek için müzik dinlemiyorum. Müzik dinlemenin birincil değeri onu dinlememizdeki birincil amaç olmayabilir. Fakat ben bunun doğru olduğunu, yani bu değeri takdir etmek için müzik dinlediğimizi farz edeceğim. Eğer duygusal durumlarımızın nasıl değiştiğiyle birincil olarak ilgiliyse, o zaman bu değişimlerin objelerini ve nedenlerini incelemeliyiz. Ama yine, müzik bazı duygular arasındaki hızlı değişimleri yansıtılabilecek de, benliği anlamaya götürebilecek konularda suskundur.

Belki de biçimsel güzelliği ve ifadeyi birlikte değerlendirmeliyiz, özellikle her ikisi de fenomenolojik olarak, sıradan yaşanan zamana kıyasla daha hızlı ve yoğun hareket eden bir zaman içinde gelişen müzikal yapılarda çabucak birleştikleri için.<sup>5</sup> Eğer her geçen müzikal anın deneyimini düşünürsek, her birinin daha uzun pasajlardaki ifade gücü için şekilsel ilişkiler ve katkılar açısından anlamlı olduğunu görebiliriz. Dinleyenler her anı veya bölümü böyle ilişkilerin ışığında algılamakta ve anlamaktadırlar; parçanın geçmişi ve tahmin edilen geleceği onun tüm algısını renklendirmektedir. Bu çeşit ilişkiler, var olan her anı yoğun şekilde anlamlı hale getirmektedir ve bu deneyimin yoğunluğu veya bilişsel ve duyumsal şiddeti, her anı duyumsal ve bilişsel olarak zenginleştirerek seslerin derhal hissedilen hoşluğu ile birleşmektedir.

Müzik böylesine zengin bir deneyim sağlar ve elbette bu, onun değeri ile ilgili temel bir kaynaktır. Aynısı, karşılıklı meydana gelen biçimsel ve anlatımsal ilişkiler açısından her öğesini veya parçasını takdir ettiğimiz edebiyat ve resim için de söylenebilir. Aslında bu çeşit deneyim, tüm artistik formların takdiri için bir değer kaynağıdır. Ancak, bu estetik değer anlayışının evrenselliği, bizim sorumuza verilecek yanıtın karşısındadır. Müziğin diğer sanat dallarıyla paylaştığı biçimsel ve anlatımsal ilişkiler yoluyla zengin bir deneyim oluşturan değerler vardır ve tonaliteye sahip enstrümantal türler dahil tüm müzikler, kesin olarak aynı çeşit değeri taşımamaktadır. Ancak müzikseverler, bir nedenle, müziğin yalnızca kendisinin taşıdığı veya diğer sanatlardan daha çok sahip olduğu bir miktar değeri tercih etmektedirler. Biz hala müzikal deneyimin bu özgün değerini aramaya devam etmeliyiz. Henüz diğer sanat dallarından farklı olarak müziğin coşkulu fanatiklerince niye önem arz ettiği sorusuna cevap bulabilmiş değiliz.

## II

Şu ana kadar müzikal anların deneyiminin değerini öğelerin veya cümlelerin anlamlılığı üzerine yerleştirmiş ve ikincisini bu öğeler arasındaki biçimsel ilişkiler ve anlatımsal içeriğe katkıları bakımından analiz etmiş bulunmaktayım. Fakat biçimsel ilişkiler tüm sanatlarda bulunmaktadır; ve diğer sanat dallarının sıradan duyguları daha bütünüyle yansıttıklarını belirttim (bir ihtimal daha az hızlı olsa bile). Bu, müziğe özgü değer, bilişsel olarak kavranan ve duyumsal olarak hissedilen formu özgün bir şekilde birleştirmesi nedeniyle, sadece müziğin geniş çaptaki yapılarında bulunduğu düşüncesini ortaya çıkarmaktadır. Buradaki duyumsal veya duygusal öğe, sadece müzikal içeriğin dışındaki sıradan duyguları değil, ayrıca esas olarak ifadedi ve değişik gerilim-çözülme, beklenti-doyum çeşitleri olarak tecrübe edilen içsel yapıları da içermektedir. Bu bağlamda, biçim ve duygu, en azından tecrübe edildiği kadarıyla, birbirinden ayrılamayacak hale gelir. Melodik ve armonik öğeler arasındaki biçimsel ilişkiler; sonrasında süren, yoğunlaşan veya çözülen bölümlerin geldiği gerilimler olarak hissedilen beklentiler yaratırlar. Wagner'in Tristan eserinin son aryası,

5-Müzikal zamanın fenomenolojisi ile ilgili bir açıklama için, bkz. Thomas Clifton, *Music as Heard* (Yale University Press, 1983).

bir bestecinin müzikal beklentinden kaynaklanan zevki devam ettirerek gerginlik deneyimini yoğunlaştırmasına mükemmel bir örnektir. Beklentiler, hem tüm biçimleri kavrama hedefi için bilişsel ve algısal birimlerin doğal eğilimine, hem de özel müzikal stillerde tüm biçimleri neyin oluşturduğunu öğrenmeye bağlıdır. Ancak, bilişsel birimlerin müzikal beklentilerin şekillenmesi ile çalışmaları, duyumsal olarak da algılanmaları demektir.

Kanımcı, tonaliteye sahip olan müziğin en önde gelen teorisyenlerinden olan Leonard Meyer, bu müzikal yapıları kayda değer bir kesinlikle tarif etmektedir.<sup>6</sup> Form, tekrar edilen, geliştirilen, çeşitlendirilen ve karşılaştırılan melodik, armonik ve ritmik öğelerden oluşmaktadır. Öğeler veya parçaların kendileri, tamamlanmışlık veya sona erme derecelerine göre tanımlanırlar. Sona erme, öğenin veya desenin bir fonksiyonudur ve muhtemelen yine kısmen geleneksel ve öğrenilmiş, ve kısmen doğaldır. Armonik olarak formun en geniş şekilde tamamlanması, dominantın tonik akorlara ilerlediği otantik kadansla belirlenir. Ritmik olarak aksansız notaların sonrasında gelen bir aksan, sona erme duygusu katar. Melodik olarak, boşluklar doldurulma, düzenli yükselen desenler ise final niteliğinde bir iniş beklentisi yaratır ve önceki cümleler sonrakileri haber verirler. Bunlar mükemmel olmayan genellemelerdir, ancak üçü de (dinamikler ve hatta orkestrasyon veya ton rengi ile) az veya çok uyumlu olarak birlikte çalışırlar. Sona ermeyi belirtmek için birlikte çalıştıklarında, dinleyici için desenlerin sınırları belirgin şekilde çizilmiş olur.

Oysa, belirtildiği gibi, sona erme bir aşamadır ve daha küçük aşamalar, devam etmeyi veya sürmekte olan desenleri işaret ederler. Bütün formlar sabittir; sabit olmayan desenler daha ileri gelişim ve son bir çözüme için beklenti yaratırlar. Zira, eşit olarak aksanlanmış veya aksansız tonlar, düzenli olarak yükselen melodik desenler, devamlı veya aşamalı melodik çeşitleme veya başkalaşım ya da tonik (ana nota) veya alt dominanttan (ana notanın üzerindeki dördüncü nota) dominantta doğru olan ton ilerleyişleri dinleyiciyi ileriye doğrultur, ileride ertelenecek veya yönü değişecek çözümlere karşı dikkatli kılar, dolayısıyla gerçekleştikleri zaman memnuniyet veya tatmin duygusu çoğalmış olur.<sup>7</sup>

Meyer, küçük, kısmen sabit desenlerin rondo, sonat veya tema ve varyasyonlar gibi bölümlerin formlarını geleneksel olarak tarif eden daha büyük yapılarla birleşmesinden dolayı, müzikal formun hiyerarşik olduğunu vurgulamaktadır. Cümleler veya yönelimler, temaları oluşturmak için birleşir ve temalar birlikte bir bölümün aynı zamanda armonik olarak da tarif edilebilen kesitlerinin sınırlarını çizerler. Farklı müzikal değişkenler, tipik karmaşık, tonaliteye sahip senfonik eserlerde veya oda müziği eserlerinde çok aşamalı genel bir yapı oluşturmak için uyumlu veya zıt bir şekilde çalışarak değişik kapsamlarda ve aşamalarda kapalı formlar yaratırlar. Örneğin, bir bölümün tamamında zıtlık veya çeşitleme sonrası tüm (kapalı) temanın tekrarı, daha ileri derecede bir bitiş sağlar. Genel olarak kapalı formların tekrarları ve çeşitlemeleri kendi tamamlanmışlık dereceleri ile birlikte daha yüksek seviyede yapılar yaratırlar.

Her stilde beste içerisindeki belirli dizisel ritmik, melodik ve tona ilişkin düzen, dinleyicinin desenleri algılamasına ve tamamlanmış, ertelenmiş veya şaşırtıcı biçimde çeşitlenmiş yapısal çözümlerini tahmin etmesine yardımcı olur. Dinleyicinin tüm algısal, bilişsel ve duyumsal yetileri, bu yapıları değişik düzeylerde algılamakla meşgul olabilir, anlama kusurlu veya sadece üstü kapalı olsa da. Mesele soyut bir formu algılamak veya kavramak değil, –bu, bir nota veya şema ile

6-Leonard Meyer, *Explaining Music* (University of California Press, 1973); ayrıca *Music, the Arts, and Ideas* (University of Chicago Press, 1967).

7- Meyer, *Music, the Arts, and Ideas*, p.33.

yapılabilir-dinleme sürecinde yapının kapalı bir algısının oluşmasıdır; böylece dinleyici, bir kadansı (akor dizileri) çözülme olarak veya bir gelişmeyi ya da çeşitlemeyi ana tema ile bu çeşit bir ilişki olarak duyabilir. Müziği takdir edenler, müziği yatışmak amacı ile pasif olarak dinlememektedirler; önceden anlatılanların ışığında, sonradan gelecekleri duyma amacı ile aktif olarak dinlemektedirler. Bu aktif sürecin bir yerinde, ele aldığımız çeşit müziğin özgün değeri bulunmaktadır.

Meyer'in kendisi, bilgi teorisine dayanarak bu değeri analiz etmektedir. Bu analiz, mükemmel müziğin ilerleyiş sürecinin tam olarak tahmin edilemeyeceğinin farkında olunması fikrini ortaya atmaktadır: tamamlanmamış desenlerin oluşturduğu müzikal hedeflere çok da kolay ulaşamaz. Beklenenin dışında meydana gelen yön değiştirmeler, gecikmeler ve ayrılmalar, ciddi müziği ilginç kılar ve daha popüler formlardan (doyum açısından daha tahmin edilebilir ve ani, ama daha yüzeysel olan) ayırmaya yardım eder. Basit melodiler ve onların armonik ilerleyişleri ortaya çıktıkları anda tüm beklentileri giderirken, ciddi müzik dinleyiciyi daha karmaşık yapıları ile zorlar ve anında tahmine meydan okur. Bilgi teorisi, daha az olası veya daha az beklenmekte olan sinyalin, gerçekleştiği zaman daha fazla bilgi veya bilgisel değer içerdiğini anlatmaktadır; Meyer'in kendi müzikal değer modelini temellendirdiği benzerlik de bu şekildedir.<sup>8</sup>

Bana göre bu model, Meyer'in dayandığı benzerliğe rağmen yardımcı olmaktan çok yanlış yönlendirmektedir.<sup>9</sup> İşaret ettiği net bir problem, tanıdık parçalar dinlemenin temel sürprizleri veya bilgisel değer taşıması ve hatta, bazen yeni veya önceden dinlenilmemiş parçaları dinlemekten daha eğlenceli olabileceğidir. Meyer, bunu, karmaşık bir parçayı öğrenmenin daha üst seviyede yapıları kavramayı, böylece yeni beklentiler geliştirmeyi ve dolayısıyla yeni bilgi ortaya çıkarmayı sağlaması ile açıklamaktadır.<sup>10</sup> Ayrıca dinleme aşamasındaki hayal gücü eylemi sayesinde bir parçayı öyle olmamasına rağmen sanki yeniymişçesine dinleme yetisine sahibizdir. Zira, önceki dinleyişlerimizden hatırlasak bile, beklenmedik olan bir cümlelerin veya modülasyonun sürprize dayalı değerinden zevk alabiliriz. Meyer'e göre bu konuların ikisi de bir parçanın artık fazlasıyla tanıdık gelmesinden dolayı değerini kaybetmeye başladığı noktaya gelen bir dinleyici için geçerlidir.

Parçaların, yalnızca biz onları yeni bilgi edinmek için dinlediğimizde değer taşıdığından veya bilgi edinmediğimiz halde bilgi ediniyormuş gibi yaptığımızda bize zevk verdiğinden emin değilim. Fakat tanıdıklık probleminde bu yanıtları uygun görsek bile müziği bilgisel değer ile açıklama daha ciddi itirazlarla karşılaşmaktadır. Birincisi, bu açıklama, benzer şekilde, en iyi müzikal pasajların en az beklenenler (en çok bilgiyi sağlayarak) olduğunu vurgulamaktadır. Ancak gerçek böyle değildir. Pasajlar (Aristoteles'in piyeslerdeki olaylar ile ilgili belirttiği gibi), en iyi hallerini, bir şekilde beklenmedik ama aynı zamanda gerekli oldukları hissedildiğinde alırlar. İkincisi, özel pasajların değil eserlerin tümünün değerini ele aldığımızda, içerdikleri bilginin ne işe yaradığı net olmamayı sürdürmektedir. Bilgi, genel olarak değerini işlevsel olma ile ortaya çıkarmaktadır. Ancak müzikal parçalardaki bilginin hiçbir işlevsellik taşımadığı görülmektedir. Bu gerçek ışığında, bilgiye dayalı değer modeli en iyimser bakış açısıyla, olarak tamamlanmamış bir şekilde varlığını sürdürmektedir. Ele alınan saf enstrümantal müzik türünün tüm pratik olaylardan bağımsızlığı, bu açıklama için problematiktir çünkü müzikal bilgi genel bir yarara sahip değildir; ancak, önceden

8-Aynı eserde., s.27-28, 32.

9-Meyer'in müzikte değer teorisi ile ilgili daha eski bir eleştirisi için, Bruce Vermazen, "Information Theory and Musical Value," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 29 (1971): 367-370.

10- Meyer, *Music, the Arts, and Ideas*, p. 36.

belirtildiği gibi, bu özellik bu çeşit müziğin değerine zarar vermek yerine katkıda bulunmaktadır. Bilginin değerini işlevselliğinden bağımsız olarak kendi özünde bulabiliriz, eğer söz konusu bilgi dikkate aldığımız bir şeyle ilgili ise. Zira, bir eserin her parçasında tecrübe ettiğimiz müzikal bilgiye değer vermemizin nedeni, onu dinlemeyi değerli olarak görmemizdir. Fakat bu nokta, bizi müzik dinlemeye neden değer verdiğimizizi keşfetmeye yaklaştırmamaktadır. Cevap için bağımsızlık ile ilgili ipucuna geri dönmemiz gerekmektedir.

### III

Kastettiğim bağımsızlık, daha eski estetik teoriler gibi düşünmeye dayalı bağımsız bir estetik tavrı içermemektedir. Müzik dinlerken müziğe duygusal olarak dahil olmama gerekliliği veya zorunluluğu yoktur ve davranışlar değilse bile algısal dikkat ayrıca aktif olmalıdır. Sıradan dünyanın pratik olaylarından ayrılmış olan müziğin kendisidir, dikkat objesi olan müzikten bağımsız olması gereken müzik dinleyicisi değil. İddiam kısacası şudur ki, müziğin kendine özgü ve en kapsamlı değeri kesinlikle bize pratik değil aktif olarak meşgul olacağımız alternatif bir dünya sunmasındadır. Bu dünyanın tamamen alternatif veya farklı olması, değerini açıklarken kelime bulmakta zorluk çektiğimiz müzikal deneyimin betimlenemez olması ile bağlantılıdır.

Senfonik müziği ayrı bir dünya olarak adlandırmadaki nedenlerden biri, müziğin bestelendiği materyal ile ilişkilidir. Öncelikle, sesler görsel duyumlardan daha bağımsız (ve daha bağımsız olarak algılanabilir) bir özelliğe sahiptir ve müzikal sesler doğal sesler olmama konusunda çevresel objelerden iki kat farklıdır.<sup>11</sup> Çoğunlukla çoklu-duyumsal ve görsel objeleri dışsal ve bağımsız olarak algılayan bizler, sesleri genelde çevresel boşlukta yer alan objeler olarak değil, bu şekilde duyarız. Doğal çevresel işaretler olmayan müzikal tonlar, genellikle ideal boşlukta onları üreten enstrümanlar olarak değil, saf sesler olarak duyulurlar. Trompetin veya çellonun sesini duyduğumuz doğrudur, ancak bu tanımlar çoğunlukla az ilgi gösterdiğimiz enstrümanların konumunu ve diğer özelliklerini değil tonların özelliklerini karakterize etmektedir. Müzisyenleri hem görebildiğimiz hem de duyabildiğimiz canlı performansların karşısı olan elektronik reproduksiyon, bu özde varoluşun etkisini arttırmakta ve tonların -duyumsal ve anlatımsal özellikleri ve biçimsel ilişkileri- müzikal kalitesine verilen dikkat bu etkiyi daha da güçlendirmektedir.<sup>12</sup>

Sanatın bize başka bir dünya sağladığı düşüncesi orijinal değildir ve aynısı diğer sanat formları için de söylenebilir.<sup>13</sup> Aslında bu, edebiyat ve resim için çok daha alışlagelmiş bir iddidir.<sup>14</sup> Edebiyat genellikle kurgunun dünyası olarak değerlendirilir ve Kasvetli Ev, Moby Dick veya Nostromo gibi büyük romanlar bizi tümüyle kurgusal dünyalara taşırlar. Ancak edebiyat, pratik meselelerimizin en temel enstrümanı olan dili kullanır ve genellikle gerçekte olmasalar da gerçekte var olabilecek objeleri ve kişileri içerirler. Resim de çoğu kez gerçek objeleri tasvir eder ve soyut olduğu zamanlarda bile herhangi bir yerde görebileceğimiz görsel formları ve renkleri içerir.

11-Walton'la karşılaştırmın, "What is Abstract About the Art of Music?", s. 352.

12-Edward Lippman müzikal materyal ile ilgili benzer noktalara değinmiştir, *A Humanistic Philosophy of Music* (New York University Press, 1977), Ch. 2, müziğin dünyevilikten uzak oluşundan çok sosyal yanlarına vurgu yapmış olsa da.

13-Bkz, örn, Nicholas Wolterstorff, *Works and Worlds of Arts* (Oxford: Clarendon, 1980).

14-Francis Sparshott tarafından müzikle ilgili kısa bir öneri getirilmiştir, 'Aesthetics of Music-Limits and Grounds,' *What is Music?: An Introduction to the Philosophy of Music*, s. 71.

Edebiyat ve resim; ortamlarında, sahnelerinde, daha geniş olduğu izlenimi uyandıran çevrelerinde ve bazen karakterlerinde ve olaylarında, gerçek hayatla birçok noktada örtüşen dünyalar yaratmak için sözcükleri ve renkleri kullanır. Hatta gerçek karakterlere veya yerlere ithaf yapmasalar da insanlar tarafından insanlaştırılır ve fiziksel mekanlar olan ortamlarda yer alırlar, kurgusal olmalarına rağmen. Daha tanıdık bir deyişle, edebiyat ve resim standart olarak temsili veya kinayedirler (oysa müzik böyle değildir). Bunun nedeni roman okuyarak kendi dünyamız hakkında pek çok şey öğrenebilmemizdir. Roman karakterlerine tepki vererek gerçek insanlara tepki vermeyi, resimlere bakarak dünyayı taze bir şekilde algılamayı öğrenebiliriz. Bu şekilde kazanılmış bilgi, bu diğer sanat formlarında bulunan değerlerin büyük bir kaynağıdır. Müzik, kendi duygularımız hakkında bize bilgi verse de (yukarıda tartışmış bulunduğum) edebiyattan farklı olarak dünyamız ile ilgili bir bilgi kaynağı değildir. Ve, resimlere bakmak sıradan görsel deneyimimiz ile ilgili bilgi verse de, sıradan sesler müzikal seslerle karşılaştırıldığında sadece daha kötü duyulurlar.

Müzikal tonların yapıları, maddesel olarak günlük objeler ve olaylardan farklıdır (diğer geçici ilerleyişlerle veya uzamsal yapılarla eşbiçimli olsalar da). Onlar, kendi dünyamız gibi kurgusal dünyalar sunmak yerine müzikal parçaların dünyasını veya dünyalarını oluştururlar. Zira, diğer sanat ve eğlence formlarına kıyasla, insanoğlunun kapasitesinin kullanımına dair daha derin bir kaçış ve alternatif bir çıkış sağlamaktadır.

Senfonik müzik ve oda müziği repertuarını bütün bir dünya olarak adlandırmak için ikinci bir neden, bu müziklerin önem arz eden herhangi bir parçası ile meşgul olmanın, duyularla birlikte bilişsel ve duyumsal kapasitelerin işleyişini gerektirmesidir. Anlama, kavramlardan yoksun olarak özel bir şekilde işlemek yerine (Kant'ın savunduğu gibi), zamanla ortaya çıkan müzikal formların beklentisini ve tanınmasını sağlayan müzikal kapsama özgü kavramları devamlı olarak biçimlendirir ve uygular. Formun bu süregiden tanınışı, belirtildiği gibi, tansiyon ve rahatlama, öngörü ve tatmin inşa ederek duyumsal olarak tecrübe edilir. Dinleyici, besteci tarafından kurulan müzikal amaçların pratik olmayan takibi ile tamamen alakadar olur. Gerçek hayatta amaçlarımızın formüle edilmesi ve tamamlanması, fonksiyonu olduğumuz alanların kavramsal planlarını gerektirir. Müziğin dünyasında bu aynıdır: amaçların tanınması ve başarılması, alanla aşinalığı ve alanın düzeyinin ve desenlerinin keşfini gerektirir. Bunu yapmanın getirdiği memnuniyet harika olabilir: bilişin kendisi duyusal olarak hoş ve duyumsal olarak memnuniyet verici hale gelir.

Çok iyi bir müzikal parça tüm birimlerimiz ile kenetlenir ve bu yüzden ondan zevk almak fiziksel çevreden tam bir ayrılığı gerektirir. Kıpırdamadan oturmalyızdır ve dinlemeliyizdir. O zaman dikkatimizin objesinden değil onun tamamen meşgul olmamızın dışındaki her şeyden bağımsız oluruz. Müzik, hiçbir pratik amaca hizmet etmez, hatta onu kendi içsel amaçları ve niyetleri olacak şekilde tecrübe ederiz. Onun formlarının tamamlanmasına yönelmişizdir, tıpkı pratik amaca yönelik projelerimizin tamamlanmasına yönelmiş olduğumuz gibi.<sup>15</sup>

Müziğin daha geniş dünyası içerisinde her parça ayrı bir yolculuk gibi değerlendirilebilir. Tipik bir yolculuk tonik (birinci nota) veya ana nota ve temel temalardan yola çıkar, bizleri bu merkezi noktalar tarafından, kısmen planlanmış şekilde, keşfedilmemiş bir alanın içine götürür ve son olarak başladığı yere geri döner. Çoğu tonaliteye sahip parçadaki esas amaç bu geri dönüştür, ancak gerçek hayatta olduğu gibi önem, başlangıç ve varış arasındaki yola dayanmaktadır. Her yolculukta, önceden tartışmış olduğumuz kısmen kapalı formların bitiş noktalarındaki doğal

15-Bu, Kant'ın amaç taşımayan sanatın maksatlılık formu ile ilgili örtük açıklamasının başka bir yorumu olabilir. Bkz. Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. Werner Pluhar, (Indianapolis: Hackett, 1987), Book 1, Sec. 10-11.



dinlenme yerleri buluruz, kadanslar ve melodik geri dönüşler gibi. Ayrıca kapanışa doğru devam eden dizisel sinyallerde, yolları gösteren yön tabelalarına rastlarız, dominant akorlar ve düzenli olarak değişen melodik çizgiler gibi. Bölümler, yolculuklarının tamamının ayrı ama bağlantılı ayaklarıdır. Her biri kendi kaderini kendisi yaratır, ancak hiçbirisi bağlı buldukları stillerle tanışık olan dinleyiciler tarafından tamamen bağımsız olarak duyulmaz.

Yolculuk metaforu, müzikal seslerin zamanın ideal boşluğu içerisinde hareket eder gibi gözükmesi nedeniyle tamamen doğaldır (Tamamen doğal olduğu halde metafor, daha önce de tartışmış olduğum gibi, müziğin bağımsız olduğu fiziksel çevrenin sadece yapısal benzerliklerini kastetmektedir). Tonlar, elbette ki, birbirleriyle uzamsal ilişkilere sahipmiş gibi algılanırlar-daha tiz, daha pes, daha ayrıık veya yoğun şekilde bağlanmış, vb. Bu gibi uzamsal ilişkiler, gerçek anlamda sadece tonların üretilmiş olduğu notalarda varlıklarını sürdürürler. Bu ilişkiler her nota bir diğerini takip ederken değişir ve bizler, değişimleri zamanın içerisindeki uzamsal ilişkilerdeki hareketler olarak algılarız. Zira, çoğu müzikal bölüm teriminin anımsattığı üzere, bestecilerin bizler için alternatif bir dünya olarak tasarladıkları yolculukların ayakları yoluyla hareket ederiz. Bestecinin planlamış olduğu dünya parçası boyunca yolculuk ederiz; o, parçayı nasıl görüyor ise o şekilde görerek ve alternatif yollar arasından onun yolları ile özdeşleşerek.

Eğer parçalar yolculuklarsa ve bölümler onların ayaklarıysa, o zaman bestecilerin, tarzların (konçerto, dörtlü, vs.) ve dönemlerin (romantik, barok, vs.) gruplandırmış olduğu müzikal stiller, onlar içerisinde çeşitli yolculuklarla keşfedilmiş olan coğrafik alanlardır. Dinleyiciler kendileri için sergilenmiş olan bu yolculukları ancak bölgeyle veya alanla az veya çok tanıdık oldukları zaman yerine getirebilirler; ve standart melodik, ritmik ve armonik türlerden oluşan stiller, dinleyicilerin sunulmuş yeni bölgeleri keşfetmelerini başlatan tanıdık gelme ihtimali olan bölümleri oluşturmaktadır. Bölgeler ancak değişik derecelerde bağlanırlar ve her yeni ayrılma bilinen alanı daha sonraki genişlemeler için materyal yaratma amacı ile onarır. Herhangi bir çevrenin sakinleri orada yaşayacaklarsa alanı bilmelidirler; burada, başarılmaları durumundan hem önce hem sonra amaçların tanınması için müzikal stillerin bilgisi gereklidir. Kişi, müzikteki algılanmış desenlere dayanan beklentiler ve doğrulamalar olmadan müzikal parça içerisindeki bilişsel ve duyuşsal yolculuğa başlayamayacaktır. Önceden de belirtildiği gibi, algısal farkındalığımız doğal olarak kapalı formlara (potansiyel düşman bir çevrede objenin tanınması için gereklidir) veya müzikte kısmen eksiksiz olan desenlerce kurulmuş olan amaçların tamamlanmasına ihtiyaç duyabilir, fakat bu bağlamda ertelenişi ve varışı ya da tamamlanışı kadar amacın ne anlama geldiğini de öğrenmek zorundayız. Benzer parçalar ile önceden rastlaşmalardan doğan stillerle tanışıklık, gerekli bilgiyi sağlamaktadır.

Üslup ile ilgili değişimler, buna karşın, dinleyene yeni zorluklar ve ödülleri sunan (dizi vakalarında) yeni alan çeşitlerinin ortaya çıkışına benzetilebilir. Müziğe gönül verenler, deneyimlerini nadiren özel stiller ile sınırlandırır. Daha uzun olan birikimli yolculuklar, onları tüm geleneğin içinde gezdirebilir. Her parça ya da stilin anlamının bir bölümü, öyleyse, geleneğin yönünü değiştirme veya bir daha tanımlama yoluna bağlıdır. Bu, önceki aşamadaki her bir bölümün anlamına katkı sağlayan bir hiyerarşik yapı düzeyi daha oluşturur. Her bestecinin stili bir dönemin stiline ve her bir Parçaların kendilerinden öncekilerle ilişki kurma ve kendinden öncekilerce izlenen yeni yönleri tanımlama yolları olan tarihi değerlendirmeler, besteci ve bestecinin problemleri ve seçimleri ile özdeşleşen, dinleyici için daha uzun vadeli amaçları tarif etmektedir. Müziğin dünyasının birbiri ile anlamlı ilişkiler taşıyan birçok ayrı parçadan oluşması, kendi içlerindeki yolculukları dinleyicilere

sunan bazı eserlerin, örn. atonal veya 21 ton tekniği ile yazılmış eserler, niye yeni ve değişik keşif alanları sağlayarak tazelik verdiğini açıklamaktadır. Fakat akıllı ile kavranabilen bir parça içerisindeki ilerleyişi mümkün kılan bu işitsel sinyaller ve dinleme eyleminde gerçekleştirilen müzikal hedefler yoksa dinleyici kaybolabilir ve sadece daha tanıdık bölgeye geri dönmek arzusu duyabilir. Zira, daha geniş tarihsel değerlendirmelere verilen dikkat, yeni bölgenin durmaksızın devam eden takibi, işitsel idrakin daha önceki formlarının ve kaynaklarının reddedilmesi, tipik dinleyici için bazı modern müziklerin geleneksel değerini silmiştir.<sup>16</sup> Ancak buradaki daha geleneksel değerini doğasını ve kaynağını açığa çıkarmak ile ilgili problemimiz hala devam etmektedir.

#### IV

Şimdiye kadar müziğin özgün değerinin bizlere tamamen meşgul olabileceğimiz alternatif bir dünya sunmasında olduğunu iddia ettim, an azından müzikal deneyimlerimiz süresi boyunca. Bu dünyanın alternatif olmasının nedeni kendine neredeyse tamamen yeterli olmasıdır. Bu, bir sanat olarak müzik, diğer sanat formları ve kültürel ifade araçları arasındaki çok sayıda bağlantıyı inkâr etme anlamına gelmemektedir. Örneğin, 'romantik' teriminin müzik kadar şiir, roman ve resim ya da teknolojiye belli ilerlemeler sonrası ortaya çıkmış olan modern müzik için de geçerli olması tesadüf değildir. Ben bunun yerine, sadece sıradan pratik olaylardan değil ayrıca bu olaylara yakından bağlı ifade formlarından tamamen bağımsız olan müzik deneyiminden bahsediyorum.

Sıradan duyguların dünyasını da içine alan dış dünya ile ilişkinin müziğe değer katması, sadece dünya ile ilgili açığa vurduklarından (bu edebiyatın en üst seviyedeki değeri olabileceğinden) değil ayrıca müziğin dünyasına bir şeyler katma veya onu tamamlama tarzından dolaydır.<sup>17</sup> Burada müziğin hem temsil etme hem de uyandırma ile ilgili değerine ilişkin alternatif bir açıklama yapabiliriz. Duyumsal kapasitemizin duygusal boyutunu ve görevini kabullenmeden, müziğin dünyasını alternatif bir dünya olarak değil ancak insanoğluna ait bir dünya olarak kabul edebiliriz.<sup>18</sup> Benzer şekilde, dinleyicilerde gelişen müzikal kavramlar ve müzikal düzeni ve desenleri algılama becerisi, bazı müzik eğitimi savunucularının iddia ettikleri gibi (kanıt olmaksızın) diğer alanlardaki desenleri algılamaya yardım ettikleri için değil sadece dinleyicinin müzik deneyimi ile ilişkisini tamamen sağladıkları için değerlidir.<sup>19</sup> Bu ilişki onun özel ödülü olmalıdır, ancak bunun nasıl ve neden olduğunu daha etraflıca görme gerekliliği devam etmektedir.

Eğer müziğin dünyası şimdiye dek iddia ettiğim gibi kendi kendine yeterli olma özelliğine sahipse, onu tecrübe etmenin büyük değeri nerede yatmaktadır? Bu soru en azından kısmen cevaplanmamış olmaya devam etmektedir, cevabın en net kısmı müzikal dünyadan bağımsız olmanın bizzat bu çeşit bir sığınmaya ihtiyaç veya istek duyanlar için gündelik olaylardan daha az ya da fazla yerine getirilmiş bir kaçış sunduğunu zaten bildirmiş olsa da. Aklimızı, zaman zaman bizi hayal kırıklığına uğratan gerçek dünyadan tamamen koparmanın değer ile ilgisi yoktur. Yine de cevabımızın içinde, her biri müziğin ideal bir dünya olduğu, tamamen besteciler tarafından yaratıldığı ve dinleyiciler için yapıldığı gerçeğiyle ilişki taşıyan ek, tamamlayıcı ve belki en önemli olan iki bölüm vardır.

16-Bkz. Stanley Cavell, "Music Discomposed," in *Must We Mean What We Say* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976).

17-Sparshott'la karşılaştırın, s. 67.

18-Duygu uyanımı da dahil duyguların müzikteki merkezi yerinin kabul edilmesinin benim görüşümü müzikal değere dair herhangi bir saf formalist görüşten ayırdığına inanıyorum.

19-Bu konuda bir tartışma için bkz. yazdığım "The Education of Taste," *British Journal of Aesthetics* 30 (1990): 105-116.

Birincisi, önceden de belirtildiği gibi, müzik dinlerken beklenti ve tansiyon ile gerilim ve memnuniyet deneyimlerini yaşarız. Müziği maksatlı olarak tecrübe ederiz ve zihnimiz kadar istencimiz de (geleneksel terminolojiyi kullanmak gerekirse) bu deneyime dahildir. Fakat en azından standart tonaliteye sahip parçalar vakasında, eserler tamamen doyum sağlamaları için tasarlanmışlardır. Armonik, melodik ve ritmik yapıların final kapanışı ile tüm beklentiler nihai olarak karşılanmıştır, başlangıçta huzur kaçırıcı olarak tecrübe edilmiş ve bu tansiyonun ertelemesiyle yükselmiş olsalar bile.<sup>20</sup> Ve aynı zamanda, müziğin algısının içinde yer alan biliş ve bu duygular zorlandıktan ve ortaya çıktıktan sonra doyuma ulaştığı için, daha fazla sıradan duygu uyandırmadaki kişisel pay, müziğin aynı ideal doğası, yani duygular için gerçek objelerin yokluğu ile katı bir biçimde sınırlandırılmıştır. Müzik, baştanbaşa acı veya diğer negatif duygular ile çınladığında bile tehditlerin evcilleştirildiği bütünüyle insani bir dünyadır.<sup>21</sup> En iyi ihtimalle sadece bazen ya da kısmen onları doyuma ulaştırıran dayanıklı fiziksel ve sosyal ortamlarda çalışmalarını olağan olan bilişsel ve duyumsal kapasitelerimiz, çaba ve bütün bir uğraş sonrasında burada memnuniyete ulaşırlar. Burada, yapmamız gerektiği gibi, bizleri gerçek hayatta uyumlu hale getirecek doğal seleksiyonun doyurucu mekanizması yerine, sayesinde kendi yolumuzda ilerleyebildiğimiz zararsız bir ortam biçimlendirmek için akıllı bir tasarıma dayanabiliriz.

Çok iyi müziğin dünyası haz verir, ancak sadece zorladıktan sonra. Meyer'le birlikte, daha popüler formların hızlı ve dolayısıyla daha yüzeysel memnuniyet sunarken, ciddi müziğin dinleyicilerin "daha karmaşık ve ince ayrımlardan oluşan daha geniş bir birikimin gerçekleştirildiği kapasitelerini çalıştırmasını" gerektiren Aristoteles tarzı iyiyi amaçladığını belirtmiştik.<sup>22</sup> Daha önce belirttiğimiz gibi, müzik meydana geldiği her adımda şaşırttığı zaman en iyi şekilde duyulur, ancak bölümün veya eserin tüm yapısının öncesine yönelik bakışla var olduğu gerçeği zorunlu olarak ortaya çıkmaktadır. O zaman, deneyim içindeki tazeleyici yenilikleri içerirken, aynı zamanda daha genel bir isteğimiz olan tahmin etmeyi ve çaba yoluyla denetimi doyurur.

Diğer alanlardaki sanatçılar da kendi isteklerine göre dünyalar tasarlarlar. Ancak, daha önce de belirtildiği gibi, gündelik hayatımızda yer alan materyallerden yararlanmak ve söz etmek zorundadırlar. Bu dünyalarda kurgusal olarak var olan belirli düşünceleri meydana getirerek, dünyamıza daha fazla veya az benzeyen dünyalar yaratırlar.<sup>23</sup> Bu düşünceler gerçekten doğru olabilirler ve izleyenler veya okuyanlar tarafından başka birçok düşünce ile ilişkilendirileceklerdir. Bu dinleyiciler kendilerini eserlerin kurgusal dünyasında hayal edebilirler ve bu hayali dünyaları genellikle kişisel deneyimlerle ilişkilendirerek dolduracaklardır. Zira, yazarlar ve ressamlar bu çeşit kişisel ilişkilerin müdahalesinden kaçınmamaktadır. Besteciler, aksine, tamamen kendi dünyalarının kontrolündedirler (performansı gerçekleşmiş farz ederek) ve dolayısıyla müzikal aracın tüm idaresini ellerinde tutarak dinleyicileri gidecekleri yere yönlendirebilirler. Kurgusal olarak var olan sıradan objeler veya olaylar ile ilgili düşünceler üretmeseler de bizi bilişsel ve duygusal olarak tamamıyla meşgul eden alternatif dünyalar yaratırlar.<sup>24</sup> Kendimizi bu dünyalar içinde hayal etmemize gerek yoktur, çünkü onların içinde yolculuk etmekle tümüyle meşgulken onların içindeyizdir.

20-Kapanmadığı görülen, başladıklarından ayrı tonlarda biten birçok tonal parça yine de kapalı kilitlemiş yapılar olarak analiz edilebilirler. Bkz. Graham George, *Tonality and Musical Structure* (New York: Praeger, 1970).

21-Levinson, "Music and Negative Emotions" ile karşılaştırınız.

22-John Rawls, *A Theory of Justice* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971), s. 426.

23-Bkz. Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Harvard University Press, 1990); Wolterstorff, *Works and Worlds of Art*.

Besteciler, dışsal ilişkilerin müdahalesi olmadan memnuniyetimizi temin etmede daha başarılı olabilirler, eğer amaçları buysa.

Cevabımızın ikinci bölümü müziğin tamamen insan ruhu ile yaratılan bir dünya olduğu gerçeğine ayrıca işaret etmektedir. Fakat şimdi vurgu, dinleyicisi üzerinde yarattığı tecrübe edilmiş (müzikal) ihtiyaçları doyurmak üzere oluşan sonuç becerisi yerine bestecileri ile ilgili ne gösterebildiğinde ve besteci, icracı ve dinleyicinin zihinlerini nasıl birleştirebildiğindedir. Biz dinleyicilerin diğer zihinlerle karşılaşmasını sağlayan obje, burada hem esas hem de gelip geçicidir. Müzikal tonları bize tümüyle ulaştıkları gibi duyarız, ancak sadece gerçekleştikleri çabucak geçen dakikalarda. Bunun sonucu oluşan şeffaflık yanılması, fiziksel dünyamızın sınırları içerisinde zihinlerimizin en saf şekilde buluşmasını sağlar. Gerçekten de, vurgulandığı gibi, tamamen değişik ideal bir dünyanın yerini bu buluşma almaktadır.

Müziğin kendisi, Hegel tarzı zihin yoluyla maddenin, öznellik yoluyla nesnelliğin üstesinden gelmenin en saf çeşidini temsil etmektedir. Ortak bir alanda meydana geldiğinde az da olsa birleştirebilir, öznellikleri ayırabilir, besteci, icracı ve dinleyici arasında ortak müzikal deneyim tarafından oluşturulan tek bir zihin yaratabilir. Edebiyat ve resim de yazarların ve ressamların gözleri ve zihinleri yoluyla bizlere başka dünyalar sunar. Ancak, bu dünyalar saydam değildir, şiirlerde veya romanlarda temsil edilen veya tuvalde sunulan objeler ile doludur ve onları tecrübe ederken verdiğimiz dikkat çoğunlukla yaratıcılarının zihinlerinden çok bu objelere odaklanır. Müzikal obje, diğer yandan, ortaya çıktığı anda sonsuza dek kaybolur, daha bütünüyle açığa çıkmış yaratıcı gücü arkasında bırakarak. Böylece bizler müzikal tecrübemize birlikte rehberlik eden bir besteci ve icracı ile genellikle kişiliklerinin ve daha somut yaratıların arkasına gizlenen bir yazardan ya da ressamdan daha doğrudan doğruya özdeşleşiriz.

Bu nedenle, müzik sadece başka bir dünya değildir. O tamamen memnun edebilen ve diğer zihinlerin yaratıcı güçlerini bütünüyle ortaya çıkarabilen bir dünyadır. Onun özgün değeri, insan ruhunu ortaya çıkarışındaki saflığa dayanmaktadır.<sup>25</sup>

24-Walton, "What is Abstract About the Art of Music?", s. 280.

25-Bu yazı Kendall Walton ve Jerrold Levinson'ın birçok yerde yaptığı yorumlar ile geliştirilmiştir.