

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

130248

**PSİKO-ETİK BİR FENOMEN OLAN KATARSİSİN
'MÜZİK'TEKİ GÖRÜNÜMÜ**

130248

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Banu MUSTAN DÖNMEZ

Danışman
Prof. Dr. Fırat KUTLUK

2003

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "Psiko-etik Bir Fenomen Olan Katarsisin 'Müzik'teki Görünümü" adlı çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografya gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

27/06/2003

Banu MUSTAN DÖNMEZ



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünün/...../.....tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim yönetmeliği'ninmaddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Banu Mustan Dönmez 'in 'Psiko-etik Bir Fenomen Olan *Katarsis*'in 'Müzik' teki Görünümü' konulu tezi incelenmiş ve aday, .../...../.....tarihinde, saat.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra.....dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayandığı anabilim dalarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin.....olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Dr. Fırat Kettle

ÜYE

ÜYE

Yard. Doç. Seniz DURU

ÖZET

Aristoteles'in, *katarsisi* açıklamak için kullandığı en önemli tümce şudur; 'tragedyanın görevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhun tutkularından arınmasını sağlamaktır. (*katarsis*)' Buradan *katarsisin*, trajik bir dış uyarının neden olduğu sürecin sonunda gerçekleşen ve ruhu arındıran bir fenomen olduğu ortaya çıkar. Bu projede, müziksel bir dış uyarının niçin ve ne şekilde *katartik* etkiye neden olduğuna odaklanıldı. Sahne sanatları, edebiyat ve resim gibi diğer sanatlar içinde de incelenebilecek olan *katarsis* fenomeni, bu çalışmada müzik özelinde ele alındı.

Çalışma üç bölümden oluşturuldu:

Giriş; (*Katarsis* Fenomeninin 'Felsefi Taban'ı Üzerine) Bu bölümde *katarsisin* etimolojisi ve tanımı, psikanalizdeki anlamı, psikolojik ve etik nedenleri, yazgıyla ve dinle ilişkisi verildi. I. Bölüm; (*Katarsis* Fenomeninin Müzikteki Görünümü Üzerine) Bu bölümde, *katarsisin* müzikteki görünümü, *katartik* müziğe karşıt bir müzik olan epik müzik, dinsel müziklerdeki *katarsis*, müziğin niçin resme ve heykele göre öyküyü daha iyi betimlediği üzerinde duruldu. II. Bölüm; (Hüznün Müziksel Öğelerle Betimlenmesi Üzerine) Bu bölümdeyse, tragedyalardaki ruhsal süreçle *katartik* müziklerdeki ruhsal sürecin ortak noktaları; ezgi, armoni, söz ve ritimdeki *katarsis*; ve müziğin sözcük diline indirgenememesinden kaynaklanan *katartik* etki çözümsüzlükleri üzerinde duruldu.

Bu proje, *katarsisi* tanımlayıp müzikteki görünümüne ilişkin kuramsal bir çerçeve oluşturarak, psikoloji-müzik ilişkisinin bir yönünü serimleyebilmek amacıyla gerçekleştirildi.

ABSTRACT

This is the most important sentence that Aristotle used to explain *catharsis*; "The duty of tragedy is to ensure the spirit to purify from obsessions by its petition and fear (catharsis)." It is a phenomenon relieving the spirit at the end of a tragic external stimulator. In this project, it was focused on the reason of *cathartic* and how musical external stimulator effected. *Catharsis* may also be examined among stage arts, literature and drawing. In this study, it was examined for music.

The study consists of three sections: Introduction (About Philosophic Base of *Cathartic* Phenomenon): In this section, the etymology and description of *catharsis*, the meaning in psychoanalysis, psychological and ethic reasons, and the relation with fate and religion. Section 1 (About Appearance in Music of *Cathartic* Phenomenon): In this section, the appearance of *catharsis* in music, epic music against *cathartic* music, *catharsis* in religious music and it was emphasized why music better describe the story when compared to drawing and sculpture. Section 2 (About Describing Melancholy With Musical Element): In this section, with spiritual process in tragedies, the common points of spiritual process in *cathartic* music, melody, harmony, words and rhythm, and *cathartic* effect conflicts originated from unavailability of reducing music into words.

This project defines *catharsis*, comprises theoretical frame on the appearance in music in order to be able to display the aspect of the relation with psychology and music.

PSİKO-ETİK BİR FENOMEN OLAN KATARSİSİN 'MÜZİK'TEKİ GÖRÜNÜMÜ:

| | |
|---|-----|
| YEMİN METNİ..... | II |
| TUTANAK..... | III |
| Y.Ö.K DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU..... | IV |
| ÖZET..... | V |
| ABSTRACT..... | VI |
| İÇİNDEKİLER..... | VII |
| SUNUŞ | IX |

GİRİŞ

KATARSİS FENOMENİNİN 'FELSEFİ TABAN' I ÜZERİNE

| | |
|---|---|
| 1. 1. Etimoloji ve Tanım..... | 1 |
| 1. 2. 'Psikanaliz'de <i>Katarsis</i> | 3 |
| 1. 3. <i>Katarsis</i> 'in 'Psiko-etik' Sonuçları Üzerine..... | 4 |
| 1. 4. <i>Katarsis</i> , Yazgı ve Din..... | 8 |

I. BÖLÜM

KATARSİS FENOMENİNİN MÜZİKTEKİ GÖRÜNÜMÜ ÜZERİNE

| | |
|---|----|
| 2. 1. Müzikte <i>Katarsis</i> | 10 |
| 2. 2. Müzikte Trajedinin ve <i>Katarsis</i> in Ortadan Kaldırılmasına İlişkin Bir Tür; 'Epik Müzik' | 14 |
| 2. 3. Din Öğesininin Sağladığı <i>Katartik</i> /Transal Etkinin Müzikteki Görünümü..... | 16 |
| 2. 4. Müzik, Niçin Resme ve Heykele Göre 'Öykü'yü, Daha İyi Betimler?..... | 20 |

II. BÖLÜM

HÜZNÜN MÜZİKSEL ÖĞELERLE BETİMLENMESİ ÜZERİNE;

‘Ezgi, Armoni, Söz ve Ritimde *Katarsis*’

| | |
|---|-------|
| 3. 1. Tragedyadaki Ruhsal Sürecin Çözümlemesi..... | 23 |
| 3. 2. Trajik Müzikteki Ruhsal Sürecin Çözümlemesi..... | 25 |
| 3. 3. Ezgisel Düğüm ve Çözümler..... | 26 |
| 3. 4. Minör ve Majör Ezgilerin <i>Katartik</i> Açından Anlamlandırılması..... | 31 |
| 3. 5. Armonik Düğüm ve Çözümler..... | 31 |
| 3. 6. <i>Katarsis</i> ve Sözler..... | 36 |
| 3. 7. <i>Katarsis</i> ve Ritim..... | 43 |
| 3. 7. 1. Canlıların İki Temel Yaşam Dinamiği Olan ‘Acı ve Haz’ Üzerine..... | 43 |
| 3. 7. 2. Bu İki Temel Yaşam Dinamiğinin (Acı ve Haz) Ritimdeki Sembolleştirimi Üzerine..... | 44 |
| 3. 7. 3. <i>Katarsis</i> ve Serbest Ritim..... | 46 |
| 3. 8. Müziğin Sözcük Diline İndirgenememesinden Kaynaklanan ‘ <i>Katartik</i> Etki Çözümsüzlükleri’..... | 47 |
| SONUÇ..... | 50 |
| KAYNAKLAR..... | 51 |
| TABLO LİSTESİ | |
| Tablo 1..... | s. 8 |
| Tablo 2..... | s. 20 |
| ŞEKİL LİSTESİ | |
| Şekil 1..... | s. 24 |

GİRİŞ

KATARSİS FENOMENİNİN 'FELSEFİ TABAN' I ÜZERİNE

1. 1. Etimoloji ve Tanım:

Etimoloji:

“Yunanca bir kelime olan ‘*katarsis (catharsis)*’: Birleşik sözcüklerden oluşan *cata* edatı ve ‘kaldırmak’, ‘yukarı kaldırmak’ ya da ‘yükseltmek’ ve ‘yüceltmek’ ya da ‘kendinde olmamak’ gibi üç anlama gelen *airo* fiilinden oluşur. Bu kökten oluşan aynı ailede bir çok sözcük vardır. *Cathairo* ‘nun tıbbi anlamı, ‘birine ilaç vermek’; genel anlamı ‘arıtmak’ (herhangi bir şeyi temizlemek, zararlı olanı kaldırmak ya da herhangi birini bir şeyden temizlemek); dini anlamı ise ‘arınmak’, ‘temizlenmek’ tir.” (Barrucand 1970: 15-16)

“*E catharsis* ilaçlarla iç söktürme anlamına gelip (kötü huyların vücuttan atılması), daha sonra arınmanın sağladığı ruh rahatlığının etik anlamı, giriş ve arınma törenlerinde hissedilen dini duygu anlamında kullanılmıştır.” (1970: 16)

Ayrıca; *cata* ve *airo* sözcüklerinin bileşiminden oluşan aynı ailedeki *cathareuo*, *catharios*, *catharos*, *catharsios*, *catharticos*, *catharsion*, *o catharmos*, *to catharma* sözcükleri ve bu çalışmada incelenen *e catharsis* sözcüğü, ‘arınma’ nın yukarıda alıntılanan tıbbi, genel ya da dinsel-etik anlamlarının isim, fiil ya da sıfat hallerine karşılık gelir.

Katarsisin Türkçe’deki tam etimolojik karşılığı ‘arınma’dır. Arınma, Türkçe’de iki anlamda kullanılır. Birincisi, duygusal boşalımı ve psikolojik rahatlamayı ifade eder. Sözelimi; ‘Sınavı kazandıktan sonra tüm sıkıntılarımdan arındım.’ İkincisi ise, bazı cisimlerin damıtılmasını ya da temizlenmesini ifade eder. ‘İşleme tabi tutulan su, mikroplarından ve kirlerinden arındı’ gibi. Ancak arınma sözcüğü; ‘tragedya sanatının neden olduğu acıma ve korku duyguları aracılığıyla ruhun tutkularından

kurtulması' durumunu ifade eden özel bir terim olmaktan uzaktır. Tragedya sanatı sonucu oluşan bu psikolojik durum, yalnızca '*katarsis*' sözcüğüyle ifade edilebilir. Bu nedenle çalışmayı oluştururken, arınmanın özgün karşılığı olan '*katarsis*'i kullanmayı yeğliyorum.

Tanım

Sözcüğü, sanat için ilk olarak Aristoteles kullanır. Bu nedenle *katarsis* fenomeni ile ilgili araştırma yapanların birinci derecede başvurduğu kaynak, Aristoteles'in '*Poetika*' (estetik) adlı kitabıdır. Aristoteles, *Poetika* adlı kitabında *katarsis* sözcüğünden;

“Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katharsis)” (Aristoteles 2001: 22)

şeklinde söz eder. Yukarıdaki alıntıdan yola çıkarak *katarsisi*; “tragedya sanatının oluşturduğu doğal etki olan acıma ve korku duygularının ruhu tutkulardan arındırması durumu, *katartik* etkiyi ise; bu tutkulardan ruhu arındırıcı etki” olarak tanımlamalıyız.

Tanımdan da anlaşılacağı gibi, *katarsisi* anlayabilmenin en iyi yolu tragedya sanatının özelliklerini incelemektir. *Poetika*'da sözü edilen tragedya sanatı antik Yunan tragedyalarıdır. Aristoteles bu kitapta; 'epos', 'tragedya', 'komedy', 'dithrambos şiirleri' gibi döneminin edebi türlerini, şiir dalları olarak inceler. Bu türler içinde en fazla, en yetkin sanat olduğunu düşündüğü 'tragedya' ya yer ayırır. Eserde acıma ve korku duyguları, ve bu duyguların doğal sonucu olan *katartik* etki, tragedyanın karakteristik özelliği olarak verilir. “Öyleyse; her *katartik* etki oluşturan dış uyaran, tragedya sanatıyla ortak özellikler taşır ve *katarsis* tragedyanın bitiminde görülen özel bir ruh durumudur.”

Katartik etki-tragedya sanatı ilişkisinin bir kanıtı da dildir. Türkçe'de ve Avrupa dillerinde acıma ve korku uyandıran acıklı bir olay, haber ya da sanatsal etkinlik için

trajik sıfatı kullanılır; trajik durum, trajik olay, trajik haber, trajik müzik gibi.

1. 2. 'Psikanaliz'de *Katarsis*:

Tragedya sanatındaki *katarsis*le karıştırılmasını önlemek ve aradaki farkı netleştirmek amacıyla, psikanalitik bir terim olan *katarsisi* de tanımlamak gerekir. Kavramın psikanalizdeki anlamının ne olduğunu anlayabilmek için, öncelikle psikanalizin tanımına göz atalım. Rycroft, psikanalizi;

“Freud tarafından 1890’larda bulunan ve giderek, kendisi, arkadaşları ve ardıllarının geliştirdiği NEVROZlar: tedavi yöntemi.” (1989: 131)

olarak, psikanalitik iyileştirme yöntemi olan *katarsisi* ise;

“Burada kastedilen abreaksiyon*’un terapötik etkisidir. Trajedideki sanattaki anlamıyla kullanılmaz.” (1989: 86)

olarak tanımlar. *Katarsisi* Enç ise;

“Boşalım: (İng. Catharsis) (es.t. tasfiye-i ihtirasat): Baskı altına alınmış düşünceleri, bilince çıkarmak yoluyla çözümlene olayı.” (1990: 33)

olarak tanımlar.

Görüldüğü gibi sanatsal anlamda ilk olarak Aristoteles’in ortaya attığı *katarsis* kavramı; Freud’un kurduğu psikanalizde, psikoterapik iyileştirme yöntemlerinden biri sonucu oluşan duygusal boşalım sürecini kavramsallaştırmak için ilk defa Breuer tarafından kullanılmış, daha sonra psikanalizin terimlerinden biri olmuştur. Ruh, Aristoteles’in değimiyle acıma ve korku nedeniyle de olsa, psikoterapik

*“Abreaksiyon: Daha önce baskılanmış bir deneyime bağlanmış olan DUYGU’nun BOŞALMASI. Psikanalizin ilk dönemlerinde, hasta baskılanmış deneyimin önemini kavrasın ya da kavramasın, abreaksiyon kendi başına tedavi edici olarak kabul ediliyordu. Bkz. Freud 1895 Bkz. İÇGÖRÜ. (Rycroft, 1989; 1)”

iyileştirme nedeniyle de olsa, duygusal boşalım içine girerek rahatlar. Başka bir deyişle, tragedya sanatında da psikoterapik iyileştirmede de sonuç yine aynıdır: Duygusal boşalım. Fakat psikoterapi sonucu oluşan duygusal boşalımın, tragedya sanatları ve din sonucu oluşan duygusal boşalımdan farkı; psikoterapistler, tutkuları açığa çıkarıp ‘duygusal boşalım’ ı sağlayarak hastalarını iyileştirdiklerini savunurken, tragedya sanatları ve din, izleyicinin tutkularını gönüllü olarak bastırmasıyla ‘duygusal boşalım’ sağlar. (ruh tragedyayı izlerken, dehşete düşerek kendi haline şükredecek, varolan tutkularından ise geçici bir süre için de olsa vazgeçecektir)

1. 3. *Katarsis*'in Psiko-etik² Sonuçları Üzerine:

Katarsis; tragedya sonunda oluşan bir ruh durumu olduğuna göre, *katarsisin* psiko-etik sonuçları açıklanırken, tragedyanın ayrıntısına da inilmiş olur. Aristoteles, her ne kadar *Poetika* adlı kitabında ağırlıklı olarak tragedya sanatıyla ilgilenmişse de, Tunalı'ya göre, *katartik* süreci ayrıntılandırmamıştır.

“Aristoteles, gerçi, bu psikolojik-ethik tanımıyla tragedyanın varlığını tümüyle ortaya koyamıyorsa da, bununla onun bir temel karakter özelliğini dile getirmiş oluyor” (1984: 413)

Aslında, *Poetika*'nın tümü bugüne ulaşmadığı için, Aristoteles'in *katarsisi* ayrıntılandırmamış olduğunu düşünmek doğru olmaz. Aristoteles'in ‘*Politika*’ adlı eserini Grekçe’den İngilizce’ye çeviren Sinclair, filozofun müziğin arındırma amaçlı kullanımıyla ilgili olarak *Poetika*'ya yapmış olduğu göndermenin, kitabın kayıp kısmına ait olduğunu şöyle belirtir;

“*Poetika*'ya yapılan gönderme, yapıtın elimizdeki haliyle ünlü altıncı bölümüne ait olamaz, çünkü orada da duyguların arındırılması bilinen bir şey sayılıp geçilmekte, tartışılmamaktadır. Dolayısıyla bu gönderme, ne yazık ki kaybolmuş bulunan bir

* ‘Psiko-etik’ kavramı, ‘psikolojik’ ve ‘etik’ kelimelerini aynı anda ifade edebilmek amacıyla oluşturuldu. Çünkü *katarsis*'in genel yapısı, ancak böyle bir kavramla ifade edilebilir. Daha ayrıntılı açıklama, ‘*katarsis*'in psiko-etik sonuçları’ adlı bölümde yer almaktadır.

yazıya olmalı.” (1983: 244)

der. Fakat *katarsis*in tanımı, Aristoteles’in diğer yapıtlarında dolaylı olarak yer alır. O halde, *katarsisi* sağlayan acıma ve korku duygularını Retorik’in de yardımıyla açıklamak uygun olur.

“Acıma; olmasını istemediğimiz bir olayın hak etmediğini düşündüğümüz bir insanın başına gelmesi durumunda, kendimizi bir an için o insanla özdeşleştirmemizden kaynaklanan üzüntüdür.” Acımada kişi, aslında acıdığı kişiyle kendini özdeşleştirmesi nedeniyle, dolaylı olarak kendine üzülür. Retorik’ te, acımayla ilgili olarak şunlar ifade edilir;

“Bir de yaş, karakter, huy, toplumsal konum ya da doğuş bakımından bizim gibi olan kimselere acıma duyarız; çünkü bütün bu durumlarda, aynı talihsizliğin bizim başımıza da gelebilmesi, daha olasıdır. Burada da şu genel ilkeyi anımsamalıyız: kendimiz için korktuğumuz şey başkalarının başına gelince bizde acıma hissi uyandırır.” (1995: 118)

Aynı talihsizliğin bizim başımıza gelme olasılığı arttıkça, kendimizi karşıımızdakiyle daha kolay özdeşleştirir ve acırız. Sözgelimi bir anne, başka bir çocuğun ciddi bir hastalığı karşısında, hastalık sanki kendi çocuğuna aitmiş gibi düşündüğü için, çocuk sahibi olmayan bir kadına göre daha kolay acıyabilir. Bir de bu hasta çocuk, annenin kendi çocuğu ile yaş, cinsiyet veya diğer özellikler bakımından benzerlik taşırsa, kendi çocuğunu bu hasta çocuğun yerine koyması daha kolay olacağı için annenin acıması daha çok artabilir.

Acıma duygusunu tanımlarken, bu duygunun ancak hak etmediğine inandığımız bir insanın başına kötü bir şey geldiğinde gerçekleşebileceğine değinilmişti. Hak ettiğine inandığımız insanın başına kötü bir şey geldiğinde acıma duygusu hissetmeyiz;

“Acıma hissi duyabilmek için, bir de en azından bazı kişilerin iyiliğine inanmamız

gerekir. Hiç kimsenin iyi olmadığını düşünürseniz, herkesin kötü yazığına layık olduğuna inanırsınız.” (1995: 117)

Başka bir deyişle, acımanın oluşması için, olay kahramanının erdemli olduğunu düşünmek zorundayız;

“Hepsinden çok acı vereni, yargılama anlarında, kurbanların soylu karakterde kişiler olmalarıdır: böyle kimseleri ne zaman görsek, özellikle acıma hissi uyanır içimizde, çünkü talihsizliklerinin gözlerimizin önüne serilmesi kadar onların suçsuzluğu da talihsizliklerinin bize yakın görünmesini sağlar.” (1995: 118-119)

Tragedya kahramanları erdemli olmadığı takdirde izleyici, kahramanın haksızlığa uğradığı hissine kapılmayacağı için kahramana acımayacak, dolayısıyla eser, *katartik* etki yaratmayacaktır. Bu nedenle, tragedya kahramanları erdemlidir;

“Çünkü komediya, ortalamadan daha kötü karakterleri, tragedya ise ortalamadan daha iyi olan karakterleri taklit etmek ister.” (2001: 14)

Katarsis'i sağlayan en önemli duygu olan ‘acıma’ yı tanımladıktan sonra, acımadan sonra oluşan ‘korku’ ya da değinmek gerekir. İzleyici, eserde yer alan trajik öyküyü izlerken etik bir iç yolculuğa girerek kendini kahramanın yerine koyduktan sonra; hem kahramana acır, hem de trajik öyküde yer alan faciadan korkar. Aristoteles, Retorik adlı eserinde korkudan söz ederken şuna da değiniyor;

“Çok uzak şeylerden korkmayız: örneğin, hepimiz öleceğimizi biliriz, ama ölüm hemen bugünden yarına olacak bir şey olmadığı için ondan tedirgin olmayız. Bu tanımdan, korkuya, bizi yok edecek ya da bizde büyük acılar doğuracak şekilde zararı dokunacak güce sahip olduğunu hissettiğimiz şeylerin neden olduğu sonucunu çıkarabiliriz.” (1995: 108)

Sempatî kurarak bir başkasına acıyan, sonra da aynı facianın kendi başına gelmesinden korkan izleyici; diğer tutkularını bir süre için de olsa durdurur ve kendi

durumuyla ilgili iyimser düşüncelere sahip olur. Bu şekilde *katartik* etki altına giren izleyici; en iç karartıcı zamanında dahi kendi durumuna şükreder ve ‘Polyanna mekanizması’⁷’nı (iyimserlik) kullanır. Sözelimi Orhan Gencebay’ın

“Beterin beteri var, haline şükret dostum/ Yıllardır mutluluğun her gün peşinden koştum”

dizelerinde, insanların içine girdiği Polyanna mekanizması belirgindir.

Şu halde, Polyanna mekanizmasının üç yoldan oluştuğunu söyleyebiliriz;

- 1-Kişinin, çektiği acılar bakımından yalnız olmadığı düşüncesini taşıması,
- 2-Hangi sıkıntıyla karşılaşırsa karşılaşsın, tanrısal yazgı nedeniyle bu sıkıntıyı çekmekten başka seçeneği olmadığı düşüncesini taşıması.
- 3-Daha beter bir durumla karşılaşmamış olduğu için şanslı olduğunu düşünerek rahatlama.

İşte bu üç yol, kişinin iyimser olmasını sağlar. Özellikle de yazgı düşüncesi, çağlar boyu en zor durumlara dayanmayı sağlayan bir kuvvet olmuş, çoğu zamanda terapötik bir etki sağlaya gelmiştir.

Katarsis yalnız sanat amaçlı değil, politik amaçlı olarak da kullanıla gelmiştir. Sözelimi Ortaçağ Avrupa’sında suçlunun kafasının halk önünde giyotinle uçurulması, ya da bazı İslam ülkelerinde zina işlediği için bir kadının recm edilmesi, halkın tutkularından arınması amacıyla oluşturulan uygulamalardır. Korku nedeniyle insanlar o an için, devlet yönetimini ve daha iyi olanaklara sahip olamama nedenlerini sorgulamaktan, ya da cinsel tutkularından vazgeçerek, buldukları duruma şükredeceklerdir.

⁷Pollyanna (tatlı limon) davranışı: Rasyonalizasyonun değişik bir şekli olan bu uyum mekanizması, her başarısızlıkta iyi bir taraf görmeğe çalışmakla tanımlanabilir. Yolda cüzdanını çarptıran birinin, “Bana iyi ders oldu. Bir dahaki sefere daha dikkatli olurum” demesi gibi. Çocuğu su çiçeği çıkaran bir annenin “gene talihliyiz ki boğmaca olmadı” demesi de buna başka bir örnektir. Kadere razı olma, her şeyin iyi bir tarafını görerek teselli bulma, sınırlı olduğu takdirde faydalıdır. Bunun aşırı şekilleri insanı pek fazla pasif, her şeyi olduğu gibi kabul eder bir duruma sokabilir.” (Baymur 1994: 95)

“Politik açıdan katarsis, birleştirici, kişileri bütünleştirici fırsat sağlıyor, insanların birbirine bağlanmasına ve güçlü tutkularını bırakmasına olanak tanıyor.” (Deaderick 2000: 86)

katarsis fenomeninin psiko-etik sonuçları: (tablo 1)

| | |
|----------------|----------------------------|
| acıma : | (psikolojik ve etik neden) |
| korku: | (psikolojik neden) |
| şükretme: | (dinsel-etik neden) |
| Polyannacılık: | (psikolojik neden) |

1. 4. Katarsis, Yazgı ve Din:

Yazgı: Yazgısal kurgu, özellikle antik Yunan tragedyelerinin karakteristik özelliğidir. ‘Yazgısal kurgu’yla yazılmış bir eserde, olayların akışına yazgının egemen olduğu eserin gidişinden anlaşılır. Sözelimi tragedyanın en güçlü eserlerinden biri olarak kabul edilen ‘Kral Oidipus’un, babasını öldürüp annesiyle evleneceği ve annesinden dört çocuğu olacağı, önce Oidipus’un babasına, sonra bir kere babasını öldürüp anasıyla evlenmeden önce, bir kere de babasını öldürüp anasıyla evlendikten sonra olmak üzere iki kere de Oidipus’a kahinler tarafından bildiriliyor. Bu gerçek, bebekken O’nu eline alan babasının çoban kölesine ve diğer çobana da onaylatılıyor. Yazgısı defalarca kez kahinler tarafından vurgulanarak sağlama alınan Oidipus’un, bu yazgıyı öğrendiği halde yazgısından kaçmayı bir türlü başaramaması, tragedyaya egemen olan yazgının gücünü gösteriyor ve yazgısal temanın vurgusunu artırıyor. Örnek olarak verdiğim bu güçlü tragedyanın şu sonuca varabiliriz: “Soylu karakterdeki kahramanların uğramış olduğu haksızlık; bizi bu kahramanların başına gelmiş olan

adaletsizliklerden dolayı hiddete değil, tragedyalarda sezilen ölümcül yazgı nedeniyle bu kahramanlara acımaya iter.”

Ağırlıklı olarak *katartik* etki yaratan ‘arabesk’in sözlerinde de Antik Yunan Tragedyalarında olduğu gibi yazgı tanınır, kabul edilir. Fakat çoğu sözde, Yunan tragedyelerindeki gibi yazgıyı kabul edip sineye çekişi değil, yazgıya ve Tanrı’ya yapılan şikayeti, bıkkınlığı ve isyanı görürüz;

‘Ben böyle kadere isyan ederim’, ‘Bir teselli ver’, ‘Batsın bu dünya’, ‘İsyankar’...

Bunun nedeni, arabesk kültürüne egemen olan düşüncede yazgı ve dinin bulunması, fakat bu kavramların Yunan tragedyelerindeki kadar keskin bir rolünün olmamasıdır.

Din: *Katarsis*in din ile olan ilişkisine gelince; din, doğası gereği insan ruhunu sakinleştirir, teselli verir. Ölümden sonra yaşamın olduğuna inanmak şöyle dursun, bu dünyanın geçiciliğinin anımsatılması bile tutkularımızı askıya almamızı sağlar. Çünkü dünya üzerinde yaşarken öleceğini bilen tek varlık insandır. Kişi, bir de adaleti sürdüren, suçluya cezasını, haklıya mükafatını veren ilahi bir düzenleyici olduğu inancını taşırsa, bütün bütün teselli olacak, tutkularını unutacaktır.

Din ve yazgı düşüncesi, *katartik* etki yaratarak ruhu sağaltmak gibi iyi bir yöne sahip olmasının yanı sıra, uyuşturucu bir etki yaratır. Zaten, dinden futbola, hobilerden sanata ve yazgı düşüncesine kadar insan ruhunu sağaltan her şey, beyinde uyuşturucu bir etki yapar. *Katarsise* ve dine bu olumsuzluğuyla yaklaşan Brecht’in görüşlerine ve epik müziğe ileride değinilecek

I. BÖLÜM

KATARSİS FENOMENİNİN MÜZİKTEKİ GÖRÜNÜMÜ ÜZERİNE

2. 1. Müzikte *Katarsis*

“Bu düşünce, deneyimlenen duyguların değerini, sanatın başlayıp bitmesinden sonra bizi rahatlatmasına bağlar. Kuşkusuz kurban, işkence bittiğinde müthiş rahatlar, fakat terapötik sonuçlarından dolayı işkenceye katlanmak, bir insanın güçlüğüyle göz önünde bulundurabileceği nedendir. Sanatla deneyimlense bile olumsuz duygular, yapıları gereği belirsizdir, olumsuz duyguların niçin katarsisle ilgili olduğu net değildir. Bu tür bir sorunun yanıtı, kuşkusuz katarsis kavramının ayrıntısına bağlıdır, öyle ki, gerçek rahatlamanın katlanılan acıdan daha fazla olduğu görülüyor.” (Davies 1997: 245-246)

Olumsuz tepkilerin bizi tutkularımızdan arındırdığı ve bu sayede üzerimizde terapötik etki yarattığı doğru bir saptamadır. Fakat; terapötik etki yarattığı düşünülen bir eserin yaratıcısını işkenceciye, dinleyicisini de kurbanı benzetmek, yerinde olmaz. Çünkü, *katartik* etkinin neden olduğu üzüntü veya gözyaşı, çekilen şiddetli acıdan değil, eserin yada daha önce deneyimlenmiş bir acının izleyicide yarattığı gerginliğin, yerini duygusal boşalığa bırakmasından kaynaklanır. “Bir yaratıyı takip etmekte olan dinleyicinin, duygusal boşalım sürecine girerek, bu süreç sonunda acılarından ve sıkıntılarında arınması durumunu, ‘*katartik süreç*’ adı altında kavramsallaştırıyorum.” ‘*Katartik süreç*’, hem müziksel bir uyaran aracılığıyla, hem de müzik dışı bir uyaran aracılığıyla ortaya çıkabilir. Sözelimi halk arasında ‘efkar dağıtmak’ olarak bilinen, içkinin müziğe eşlik ettiği eğlence ortamı, dinleyicide duygusal boşalım sağladığı için benim yukarıda kavramsallaştırdığım ‘*katartik süreç*’e iyi bir örnektir. Yine halk arasında ‘ağlayarak açılmak’ olarak bilinen durum da, müziksel veya müzik dışı uyaran aracılığıyla gerçekleşebilen ‘*katartik süreç*’e iyi bir örnektir. Mezara giderek sevdiklerini ziyaret eden bir kişinin döktüğü göz yaşı, o kişinin acı çekmesini sağlayan kötü bir durum olarak algılanmamalıdır. Kişi, bu dış

uyaranla ‘*katartik* süreç’ içine girerek rahatlar, halkın değimiyle ‘ağlayarak açılır’. Levinson, müziğin *katarsis* yoluyla oluşturduğu terapötik etkiyi net bir biçimde ifade eder.

“Katartik perspektiften bakıldığında, müzikteki olumsuz duygusal tepkiler ruh sağlığına yardımcı olduğu için istenir, dinleyici, o anki duygusal ilacın geçici acı dozuyla, kendini yönlendirir. Dinleyicinin bilinçli olarak mı, bilinçsiz olarak mı sağlıklı duygular içinde olduğu bilinmeden *katartik* açıklamaya başvurulsa da, karamsar müziğin bu yolla yaptığı terapötik etki yadsınamaz gibi görünüyor.” (1997, 230)

‘Politika’ adlı kitabında Aristoteles de, müzikle oluşan *katarsise* sağaltıcı etkisi açısından yaklaşır.

“Fakat, müziğin bir tek yarar değil, bir çok yarar sağlayacak biçimde kullanılması gerektiğini söylüyoruz; örneğin eğitim ve arındırma (*katharsis*) amaçlarıyla, zihinsel bir vakit geçirme yolu olarak, dinlenmek ve gerildikten sonra gevşemek için.” (1983: 245)

Bu düşüncelerden, ruhta değişik duygulara ve izlenimlere neden olabilen müziğin, *katartik* bir uyaran olarak da işlev görebildiğini anlıyoruz. O halde, hüznün müzikte ne şekilde betimlendiği üzerinde durmadan önce, *katarsis* düşüncesini ilk ortaya atan Aristoteles’in görüşlerine göz atmak gerekir. Düşünür, *katarsisi* tekil sanatlardan çok, sahne sanatlarının bir kolu olan tragedya da, müzikteki *katarsis* konusunda okuyucuyu bilgilendirmek amacıyla *Politika*’dan *Poetika*’ya gönderme yapmıştır. Bu göndermenin, elimizdeki *Poetika*’nın kayıp bölümüne ait olduğu biliniyor. Yine de *katartik* süreç her sanatta benzer mekanizmalarla işlediği için, müzikteki *katarsisi*, *Poetika*’yı ve müzikologların *katarsisle* ilgili görüşlerini sentezleyerek açıklamak gerekir.

Aristoteles, tragedyanın görevini *katarsis*, ve yine tragedyanın temelini ‘öykü’ (olay örgüsü ve konu) olarak düşünür.

“O halde tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu öyküdür (mythos).” (2001: 25)

Katartik etki oluşturan her dış uyaranın bir öyküsü olduğu bilinir. Halk arasında ‘içini dökmek’ olarak bilinen, iki dostun dertleşerek aralarındaki acıyı paylaşmaları, bu insanlarda sağaltım sağlar. İnsanların bu şekilde dertleşebilmeleri için, kendi yaşamlarından çıkardıkları öykü kesitlerini birbirlerine sunmaları gerekir. Aynı şey, sanatsal bir seyir sonunda oluşan ruhsal rahatlama için de geçerlidir. Sanat seyircisini duygusal anlamda rahatlatan temel gereç, yapıtın öyküsüdür. Sözelimi ‘Hamlet’ oyununda ‘Hamlet’in, ya da ‘Suç ve Ceza’ romanında olay kahramanı Raskolnikov’un yaşam öyküsünü; önemli bir bölümü eser içinde verilir.

Katartik etki oluşturan bir dış uyaranın öyküyü içermek zorunda olduğu belirtildiğine göre, şu soruyu sormak gerekir: Sözcük içermemesi nedeniyle öyküyü anlatamamasına karşın insanları duygusal olarak etkileyen sözsüz bir müzikte, resimde yada heykelde öykü nerede? “Sözsüz bir müzikte, resimde yada heykelde öykü, sözcüklerle anlatılamaz, betimlenir. Zaten ileriki bölümlerde daha fazla açacağım müzikteki *katartik* etki, bir bakıma hüznü bir öykünün müziksel öğelerle nasıl betimlendiğini açıklamaya yöneliktir.”

Poetika’ında Aristoteles, tragedyanın merkezine öyküyü koymasına karşın, tekil sanatların öyküyü ne şekilde betimlediğini açıklamamıştır. Konuşma dilini kullandığı için yalnızca ‘edebiyat’ ın tam olarak içerebileceği öykü; resim ve heykel gibi diğer sanatlar tarafından kısmen betimlenebilir. Sözelimi Ortaçağ Gotik sanat heykellerinin bazıları, İsa’yı, Meryem’i, İncil’deki bazı mitleri betimler. 19. yy. İspanyol ressamı Francesco da Goya, ‘3 Mayıs idamları’ adlı tablosunda, Bonapart’ın askerleri tarafından kurşuna dizilen çok sayıdaki sivil İspanyol’u betimler. 17. Yüzyıl Hollanda ressamı Rembrandt’ın 1656’da yaptığı ‘Yakup, Yusuf’un Oğullarını Takdis Ediyor’ isimli kompozisyona Altuna şu şekilde değinir;

“Gözlerinin ferî kaçmış ihtiyar Yakup’un torunlarını takdis etmesi burada en beşeri tarzda dile getirilmiştir. Resmin renkli aslına bakıldığı zaman ihtiyar’ın başına

dokunduğu Yusuf'un küçük oğunun fosfor gibi parıldayan esrarengiz bir ışıkla başının çepeçevre sarılı olduğu görülür. Hıristiyan efsanesine göre bu çocuk bir kahindir. Sanatçının bu figüre bu ulviyeti katmasındaki sebep de budur. Buna mukabil Mısırlı Astanath'dan olan esmer kardeşi her bakımdan dünyanın alelade fani bir varlığıdır." (1970: 109)

Tıpkı resimde ve heykelde olduğu gibi, sözsüz bir müzikte de öykünün betimlenmesinden söz edilebilir. Sözelimi Mussorsky'nin 'Bir Sergiden Resimler' adlı yaratısı resimleri, Haydn'ın 'Tarlakuđu Dörtlüsü', tarla kuşunu betimler. Fakat sözlü müzik yaratılarının ayrıcalığı, sözsüz olanlara göre öyküyü daha net betimleyebilmeleridir. Altar, Verdi'nin 'Nabuccodonosor' operasından şöyle söz eder;

"İtalya'nın haksız yere esarete mahkum edilmiş olduğunu kapalı bir dille açıklamış ve bu eserinde, bağımsızlığından yoksun bırakılan İtalya'yı, İsrailoğullarının Babil esaretiyle kıyaslamak istemiştir. Bu operada insan sevgisine sembol olan Fenena'nın akıbeti, 19. yy'ın ortalarında, güçlü bir devlet tarafından esarete ve dolayısıyla ölüme mahkum edilmiş bulunan İtalya'ya benzetilmiştir." (1982: 280)

Sözlü müziksel yaratılar, sözsüz olanlarla karşılaştırıldığında, öyküyü (olay örgüsünü ve konuyu) daha net gösterebilen bir belge niteliğindedir. Fakat sözelimi, sözsüz bir yaratı olan Çaykovski'nin '1812 Açıklığı'nı dinleyen biri, yaratının Rus-Fransız savaşını betimlediğini anlayamayabilir.

Sözsüz müziklerin tümünün, yukarıda verilen örneklerdeki gibi bir konusu olmak zorunda değildir. O halde saltık müziğe örnek oluşturabilecek bir senfonide niçin gözyaşı dökabiliyoruz? Sözelimi Mahler'in II. senfonisi, niçin hiçbir konusu olmadığı halde hüznün verebilir? Kaldı ki, sözlü yaratıların bizde yol açmış olduğu hüznün de tek kaynağı sözler değildir; monodi üslubundaki gibi müzik metni sunan bir aracı da olsa; 'kantat'taki gibi metin müziği sunan bir aracı da olsa müzik, her zaman için özerk bir duygulanım nedeni olma özelliğini korur.

Programsız müziklerden kaynaklanan duygusal etkinin bir çok nedeni olabilir. Birincisi, bu tür programsız müziklerin hüznü bir şekilde betimliyor olmasıdır. Hüznün betimlenmesi ezgisel, ritmik, armonik müziksel öğelerle olabilir. İkinci bölümde bu müziksel öğelere değinilecek. Eğer müzik dinleyicisi, betimlenmiş olan bu hüznü zihninde deşifre edebiliyorsa, eser o dinleyiciye hitap edebiliyor demektir ve bu hüznün onun üzerinde duygusal boşalım yaratır. Bunun dışında, bestecinin müziksel ustalığı da izleyicide hayranlık yada sevinç gözyaşı oluşturabilir. Üçüncü bir neden de, işitilen bir müziğin, insan belleğine gönderme yapmasıdır.

“Hindemith’e göre müzik dinlemek, kişinin duygusal anı dehlizine seçici bir yolculuk yapmasına vesile olur.” (Levinson 1997: 219)

Dördüncü ve son olarak da ortamdan söz edilebilir. Canlı bir halk konseri, dinleyicinin duygusal tepkisini, normal bir ortamdakine göre daha fazla yeğînleştirir. Gözlem amacıyla gitmiş olduğum ‘Özcan Deniz’ konserinde, dinleyicinin göstermiş olduğu duygusal tepkinin normal zamandakine göre çok daha yoğun olduğunu gördüm. Bu duygusal yoğunluk, elbette yalnızca müzikle açıklanamaz: Müzisyenin ve ekibinin oluşturmuş oldukları stratejiler, izler kitlenin medya yada diğer nedenler aracılığıyla Özcan Deniz’in yıldız olduğuna koşullanması ve Özcan Deniz’in, izleyici kitlesinin cinsel taleplerine uygun nitelikte olması* ortamın neden olduğu duygusal tepki yoğunluğunun nedenleri arasındadır.

2. 2. Müzikte Trajedinin ve *Katarsisin* Ortadan Kaldırılmasına İlişkin Bir Tür; ‘Epik Müzik’

Toplumcu gerçekçiler, yazgı düşüncesini akla getirerek insanı edilginleştiren *katarsisi* ve dini afyona benzettikleri için, bu etkenlere olumsuz bir anlam yüklerler.

“Oysa seyircinin sanat yapıtı karşısında takınıp, yeryüzündeki güçlüklerin yine yeryüzünde çözümünü amaçlayan bütünüyle özgür ve eleştirici tutumu, katarsis için bir temel oluşturmaktan uzaktır.” (Brecht 1981: 66)

* İzleyici kitlesinin %80 kadarı bayandı. %20’lik kısım ise, genelde bu bayanlardan bazılarının sevgilileri ve eşleri konumundaydı.

Oluşturduğu epik tiyatro ile Brecht, izleyicinin tragedya aracılığıyla içine girdiği *katartik* etkiye zıt bir etki oluşturmak ister. Brecht'e göre sanatın amacı, eğlendirmekten çok öğretmek olduğu için, tiyatroyu bir düşünme ve sorgulama gereci olarak kullanmayı hedefler. Tiyatro bunu, seyirciyi oyuna egemen olan yazgı düşüncesinden uzaklaştırarak başaracaktır.

“Aristotelesçi karakter taşımayan bir yapıtta ise, sahnelenen olaylar asla kaçınılmaz bir yazgının dışavurumları gibi bir araya toplanmaz; bu yazgının eline, güzel ve anlamlı bir tepki için de olsa bırakılmaz insan ve çaresiz durumda gösterilmez.”
(1981: 169)

Tam da bu nokta, seyirciyi oyuna egemen olan yazgı düşüncesinden uzaklaştırmak için, epik tiyatronun nasıl bir yol izleyeceği sorusunu akla getirir. Şunu belirtmek gerekir ki Brecht, epik tiyatro kuramını oluşturabilmek için Aristoteles'çi tiyatroyu çok iyi çözümlemiş, kuramını Aristoteles'çi tiyatroya karşı biçimde geliştirmiştir. Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde tragedyanın öğeleri olan öykü, karakter, dil, düşünce, dekor ve müzik bir bütündür ve öykü dışındaki öğeler, öyküye hizmet eder. Aristotelesçi teatral birlikteliği Bertolt Brecht, şu şekilde ifade eder;

“Dramatik özellikten de, öykünün gerçek anlamda bir merkezde toplanması (santralizasyon) ve tek tek parçaların birbirine sınıksız bağlılığı anlaşılmaktaydı.”
(1981 : 38)

Epik tiyatrodada ise, Aristoteles'in tragedya öğeleri olarak adlandırdığı öğeler birbirlerinden ayrıştırılarak ve bu öğelerin seyirciyi sorgulamaya yönlendirmesi sağlanarak, seyircinin pasif konumundan kurtulması hedeflenir.

Kuşkusuz bu epik tasarım, operaya da yansıyor. Brecht, müziğe önem vermiş, epik tiyatroya koşut olarak gerçekleştirilecek bir müziğin nasıl olması gerektiği

üzerinde ayrıntılı olarak durmuştur. Epik kurama göre, müzik de tıpkı tiyatro gibi eğlendirmekten çok öğretmek amacını taşır. Bu nedenle opera içinde de, müzik ve oyun arasında kesin bir ayırma gidilir; sözgelimi 'Üç Kuruşluk Opera'daki müzik ögesini oyunun diğer öğelerinden tam olarak ayırabilmek için, küçük orkestra seyircinin görebileceği gibi sahneye yerleştirilmiştir. Şarkılar söylenirken orkestra aydınlatılmış, aryaların numaraları ve başlıkları arka tarafa yansıtılmıştı.

Operanın librettoları da eğitici olmalı, güncel sorunları içermeli, dramatik biçimlerde olduğu gibi oyunun sunumu için değil, yorumu için kullanılmalıdır. Kısacası operanın da amacı, seyirciyi edilgen konumdan etkin konuma geçirme, onu ağlatmaktan ya da güldürmekten çok düşündürmeye sevk etmedir.

Gestus* müzikleri de aynı biçimde eğitici, mesaj verici, politik tavır alıcı ve yazgı düşüncesinden halkı uzaklaştırıcı metinleri içermeli, kısa ama etkili olmalıdır. Seyirciyi belirli bir olay karşısında çaresizliğe değil, düşünmeye yönlendirmelidir. Müziğin politik bir söyleme kavuşması için en bayağı, en yavan gestuslar müzik yapılmalıdır

Görüldüğü gibi sanatta tragedyanın neden olduğu *katarsisi* ilk aşma denemesi, Aristoteles'in 'Poetika'sından yola çıkarak tragedya karşıt bir seçenek getiren Bertolt Brecht'in epik tiyatro biçimiyle gerçekleştirilmiştir.

2. 3. Din Öğesininin Sağladığı *Katartik/Transal* Etkinin Müzikteki Görünümü

Din, doğası gereği insan ruhunu sakinleştirdiğine göre, dinsel müzikler için de aynı şeyi düşünmemiz gerekir. Zaten belirli bir ön yargı taşıyan inanç sahibinin, ayin sırasında inanç moduna girmesi daha kolay olur. Hatta kişi, bu *katartik/transal* moda o kadar çabuk girebilir ki, dinsel müziğin estetik yapısını ve sözlerindeki anlamı pek önemsemeyebilir. Bu nedenle, bir müminin Türkçe mealini bilmediği halde, özgün dille okunan Kuran'ın herhangi bir ayetini dinlerken ağlaması doğaldır.

* Gestus, Brecht'in epik tiyatro için kullandığı bir terimdir. Mimikler, sözler, müzikler ve diğer teknik öğelerin yabancılaştırılarak verdiği mesajın adıdır. Gestuslar, toplumsal konuları işleyen ve politik mesajlar vermelidir.

Din, bazı durumlarda ortaya 'trans' gibi, *katarsis*in daha ötesinde bir psikolojik durum oluşturabilir. Trans, genelde ritmik hareketler, kriz, bellek kaybı gibi özelliklerin görünmesini sağlayan geçici bir delilik durumu olarak nitelendirilir. Yer yer 'ekstasi' ile benzer özellikler taşısa da Rouget, ikisi arasındaki farkı şu şekilde verir;

| <u>"Ekstasi</u> | <u>Trans</u> |
|-------------------|------------------------------|
| hareketsizlik | hareketlilik |
| sessizlik | seslilik |
| yalnızlık | toplumsallık |
| kriz yok | kriz |
| algısal yoksunluk | aşırı uyarım |
| hatırlama | bellek kaybı |
| halüsinasyon | halüsinasyon yok" (1985: 11) |

Araplardaki Zikir ayinleri, Alevilerdeki Cem ayinleri, Mevlevilerdeki Sema ayinleri, tranşa neden olabilen dinsel ayinlerden bazılarıdır. Sözelimi Alevi semahlarının ortasında, 'yeldirme' adıyla anılan bir bölüm vardır. Bu bölüm ritmin, buna bağlı olarak da stereotipik hareketlerden oluşan dinsel dansın hızlandığı bir bölümdür. Dinsel dansın bu bölümünde bayılanların olduğundan söz edilir. Bu örneklerden de görüldüğü gibi trans, genelde sosyal ortamlarda dinsel ayinler aracılığıyla gerçekleşir.

Transın *katarsis*le ortak olan noktaları;

1-dinsel ayinler sırasında trans da, *katarsis* de oluşabilir ve her ikisi de ruhsal bir rahatlama neden olur,

2-dinsel ayinler sırasında oluşan *katarsis*te de, transta da müzik ve dans, dinin sunumunda kullanıldığı için nispeten arka plandadır. Her ikisi de dinsel etkiyi tetikleyici ve yegınleştirici bir işleve sahiptirler.

1. madde üzerine:

Daha önceki bölümlerde *katarsisin* ruh üzerinde sağaltıcı bir etkiye neden olduğundan söz edildiğine göre, bu durumun transtaki oluşumuna da değinmek gerekir.

“Coşku, bazı kimseleri çok kuvvetle etkileyen bir çeşit heyecandır. Bu duygu, dinsel müzikten kaynak alabilir; insanların kışkırtıcı melodileri dinlerken, sanki artıcı bir sağaltımadan geçmişler gibi, adeta ayaklarının üstüne dikildikleri görülmektedir.” (Aristoteles 1983: 245)

Katsaros, müziğin ruhu iyileştirici özelliğinin nedenine, dinsel ritüellerdeki müzik eşlikli dansın iyileştirici etkisiyle, çocukların ninni eşliğinde sallanarak uyutulması arasındaki benzerlik açısından yaklaşır;

“Her iki ritüelin birbirine benzemesinin nedeni, korkuyu iyileştirmesidir. Korku, uyanıklık durumudur....Korkunun bitimi, uykunun başlangıcıdır: Uyanıklığı durdurur.” (2002: 153)

Dinin ve dinsel müziklerin ruhtaki iyileştirici etkisinden söz edile gelmiştir. Yazarın savunduğu gibi dinsel ayinlerle ninni hareketleri arasında; her ikisinin de müziğe ve ritmik sallanmalara dayalı olması gibi biçimsel benzerlikler vardır. “Fakat yetişkinlerin sakinleşmesini sağlayan dinsel güven, ya da çocukların sakinleşmesini sağlayan ana-baba güveni olmadıktan sonra ne dinsel ritüeller, ne de ninniler biçimsel nedenlerle insan ruhunu sağaltamazdı.” Bu nedenle dinlerdeki ve ninnilerdeki iyileştirici etkiyi biçimsel ritüellerden çok, edinilmiş güven duygusuna bağlıyorum.

2. madde üzerine:

Dinsel ayinlerdeki müzik ve dans, transın ya da *katarsisin* ana nedeni değil, destekleyicisi olarak düşünülür;

“Genel kural olarak müzik, deliliğe ya da transa eşlik eder ve hemen her zaman transın başlangıcından az-çok sorumludur.” (Rouget 1985: 73)

Dinsel ayinlerin estetik bir sunumla yerine getirilmesi geleneğini, ayinin tek düzelikten kurtarılıp daha çekici duruma getirilmek istenmesine bağlamak gerekir. Sözelimi Kuran'ın yada Gregor ilahilerinin okunması sırasında, değişik ses yükseklikleri ve serbest vuruşlarla metne müziksel bir boyut kazandırılması yada Mevlevi ayinlerindeki dönüşler bu duruma örnektir. Böylece insan ruhunu sağaltan ayinlere müzik ve dans aracılığıyla estetik bir boyut kazandırılmış olur.

Dinsel ayinlerde inancın tabana oturduğunun ve müzik yada dansın ikinci planda olduğunun bir göstergesi de, hemen her dinsel müzikte vokalın yer almasıdır. Amaç, vokal aracılığıyla dinsel metinleri yada mesajları ifade etmektir. Çünkü, insan sesinin sözcüklerle metni ifade edebilmek gibi bir artısı vardır. Oysa çalgılar metni okuyamaz. Sözelimi klasik müzikte, insan sesinin yer almadığı çalgısal kilise müziği hemen hemen yok gibidir. Çünkü müzik içinde vokal kullanılmadığı zaman ne kutsal kitap öğelerinin, ne de diğer dinsel öğelerin (yaratılış, Meryem Ana, İsa'nın doğumu vb.) net olarak betimlenebilmesi mümkün olmaz. Mozart'ın 'Requiem' i gibi büyük çaplı dinsel eserlerde bile koronun azımsanamayacak önemde olmasının bir nedeni de budur. Fakat bazen, vokal aracılığıyla betimlenen dinsel konulara ezgiler de yardımcı olabilir. Bu duruma J.S. Bach'ın bazı eserlerinden örnek verilebilir.

“*Orgelbüchlein-Koralprelud “Durch Adams Fall”* (Adem'in düşüşü). Bu koral prelüd'te yedili aralıklarla durmadan geriye sıçrama yapan sürekli bir bas motifi görüyoruz.” (Tarcan 1987: 66)

“Veya: “*Da Gingen sie hinaus an den Ölberg*” (Zeytin dağına doğru yola koyuldular). Burada onbir adet 16'lık birim ve, bir adet bir adet sekizlik ve bir adet 16'lıktan oluşan tek birim, onbir havari ve başlarında yürüyen İsa'yı sembolleştiriyor.” (1987: 66)

Dinsel müziklerin ezgisel anlamdaki bu betimlemelerine daha az rastlanır. Fakat inanç sahibinin *katartik* ya da transal moda girmesini sağlayan müziksel öğeler, söz

ve ezgilerden ibaret değildir. Dinsel ayinler sırasında kullanılan vurma çalgılar, ritmi vurgulayarak transa girmeyi çabuklaştırır. Fakat Rouget'in de ifade ettiği gibi, çalgının dinen yasak olduğu İslam toplumlarında ise, transa girmeyi kolaylaştıran ritim, vokal aracılığıyla gerçekleştirilebilir. Sözelimi zikir ayinlerinde.

Şunu tekrar vurgulamak gerekir ki dinsel ayinler ister *katartik*, ister transal etki oluştursunlar, tabanlarında inanç olmadan, yalnızca müzik aracılığıyla kolay kolay bunu gerçekleştiremezler. Dinsel ayin içindeki müziğin yada dansın inanca estetik bir boyut kazandırarak, inancı iman sahibine daha etkili bir biçimde sunmak gibi önemli bir işlevi olsa da, *katartik* yada transal etkiler, inançsal tabanları nedeniyle belirli bir dinsel ayin sırasında oluşur.

2. 4. Müzik, Niçin Resme ve Heykele Göre 'Öykü'yü, Daha İyi Betimler?

Yukarıda, bir sanatın *katartik* etki oluşturabilmek için ya öyküyü içermek, yada betimlemek zorunda olduğu savunuldu. O halde, en fazla *katartik* etki oluşturan sanat, öyküyü en net şekliyle içerebilen edebiyat olur. Bunu açabilmek için sanatların hangi boyutlarda gerçekleştiğine göz atmak gerekir. "Mekansal boyutlar: 1-en, 2-boy, 3-derinlik, zamansal boyut: 4-zaman" olmak üzere 4 boyut olduğu bilinir. Sanatları ve icra edildikleri boyutları bir tablo ile göstermek gerekirse;

SANATLAR (tablo2)

| GÖRSEL SANATLAR (mekansal boyut) | İŞİTSEL SANATLAR (zamansal boyut) | TÜMEL SANATLAR (mekansal+zamansal boyut) |
|--------------------------------------|--------------------------------------|---|
| resim en+boy=iki boyutlu | müzik zaman=tek boyutlu | opera-tiyatro en+boy+derinlik+zaman=dört boyutlu |
| heykel en+boy+derinlik=üç boyutlu | edebiyat zaman=tek boyutlu | sinema en+boy+zaman=üç boyutlu |

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi edebiyat, ‘zamansal boyut’ta gerçekleşir. Çünkü edebi bir eser, *katartik* öge olan öyküyü serimleyebilmek için yalnızca ‘zamansal boyut’u gerekser. Fakat icrası için yalnız zamansal boyutu gerekseyen tek sanat, edebiyat değildir. Yukarıdaki tabloya bakıldığında, müziğin de tıpkı edebiyat gibi icrası için zamansal boyutu gereksediğini görürüz.

“Müziğin başka sanatlardan en önemli ayırımı “zamandan ibaret oluşu”dur. Müzikten ritmi, melodiyi, armoniyi, biçimi, yapıyı, hatta ses’i çıkarabilirsiniz; gene de müzik yapmak mümkün olur. Ama zamansız müzik yapılamaz. Demek ki müzik zamandır; doğrudan doğruya zaman müzik olabilir.” (Uğurlu 93:179)

Fakat edebiyat ve müziğin en büyük farkları;

- 1)Edebiyatın icra gereci sözcükler, müziğin icra gereci çalgılar ve insan sesi,
- 2)Edebiyatın icra yolu düzyazı ve şiir, müziğin icra yolu ritim ve ses yükseklikleridir.

Müzik ve edebiyatın yukarıdaki farklarına karşın, ortak paydaları olan zamansal boyutta icra edilmeleri, bu sanat türlerine ne gibi bir nitelik verir?

“Her tragedyya bir *düğüm*, bir de *çözüm* ’den oluşur.....Düğüm deyince, yapıtın başından mutluluk yahut felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar örgüsünü anlıyorum. Çözüm deyince de, bu baht dönüşünden yapıtın sonuna dek olan bölümü anlıyorum.” (Aristoteles 2001: 51)

Yukarıda da görüldüğü gibi trajik bir içeriğe sahip olabilmek için öykü, bir düğümü ve çözümü gerekser. Düğüm, izleyicide gerginliğin, çözüm ise rahatlamanın oluşmasını sağlar. İcraları için gerekli olan gereçler ve yollar farklı da olsa, bu gerginlik ve rahatlamanın oluşumunu sağlayan tek akıcı boyut olan zamanı, edebiyat da müzik de kullanır. Fakat çalgısal müzikte icra gereci olarak dilsel anlatım kullanılmadığı için, öykünün yapı taşı olan ‘düğüm ve çözümler’ yalnız ezgi ve armoni aracılığıyla serimlenir.

“Bildik stildeki bir müziği dinlediğinizde, duygularınızı sırasıyla canlandıracaktır: Tipik bir klasik sonat formu örneğinde önce kendimizi rahatlamış hissederiz, sonra sarsılabiliriz, eser, finaldeki rahatlama ve gerginliğin boşalmasına kadar belki bizi rahatsız etmeyi sürdürecektir....Langer, gerçekten geniş gamsal met-cezir hareketinin, gerginlik ve rahatlamanın müziksel anlatımdaki önemini vurgulamıştır, fakat belirli duyguların bu düşünceyle anlatılabileceğini yadsımıştır.” (Robinson 1998: 19)

“Trajik öykünün iki dinamiği olan düğüm ve çözümü, müzik de tıpkı edebiyat gibi zamansal boyutu kullanarak serimler. Fakat seslendiriminde sözcüklerden çok ezginin ve armoninin kullanıldığı müzik, öyküyü edebiyat gibi anlatamasa da, öyküsel anlatımı oldukça iyi betimler. Resim ve heykel ise, trajik öykünün gerektirdiği düğüm ve çözümü serimleyebilecek akıcılığı olan zamansal boyutta değil, mekansal boyutta icra edildiklerinden, işitsel sanatlar olan edebiyat ve müzik kadar etkin bir biçimde *katartik* etki oluşturamazlar. İçlerinde hem zamanı hem de mekanı barındıran tümel sanatlar ise, düğüm ve çözümün serimlenebildiği akıcı zaman boyutuna sahip olmalarının yanı sıra, düğüm ve çözümün vurgusunu mekansal boyutla da artırabilmektedirler. Şu halde ‘zamansal boyut’ için; *katartik* etki yaratan öykünün olmazsa olmazları olan ‘düğüm ve çözüm’ ün oluşumunu sağlayan temel ve akıcı boyuttur diyebiliriz.”

II. BÖLÜM

HÜZNÜN MÜZİKSEL ÖĞELERLE BETİMLENMESİ;

'Ezgi, Armoni, Söz ve Ritimde *Katarsis*'

"Sanat ruhsal-tinsel bir olay olduğundan, sanata ilişkin bir bilimsel çalışmanın ruhbilim çalışması olması zorunludur. Bunun yanı sıra başkaca şeyler de olabilir, ama ruhbilim olmayı her koşulda koruyacaktır." MAX J. FRIEDLANDER'den aktarım. (Gombrich 1992: 19)

3. 1. Tragedyadaki Ruhsal Sürecin Çözümlemesi

"Her tragedyada bir *düğüm*, bir de *çözüm*' den oluşur....Düğüm deyince, yapıtın başından mutluluk yahut felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar örgüsünü anlıyorum. Çözüm deyince de bu baht dönüşünden yapıtın sonuna dek uzanan bölümü anlıyorum." (Aristoteles 2001: 51)

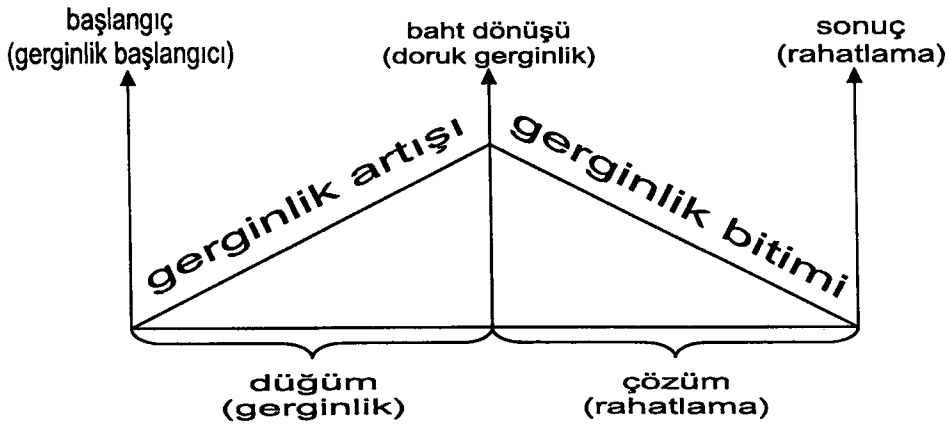
"Tragedyadaki *düğüm* bölümü, eserin başlamasıyla birlikte merakın dozunun yavaş yavaş yükselip baht dönüşünden hemen önce hat safhaya çıktığı gerilimi; *çözüm* bölümü ise, baht dönüşüyle birlikte merakın dozunun yavaş yavaş azalarak eserin bitiminde tam olarak bitmesinden kaynaklanan rahatlamayı (duygusal boşalım) sağlar. Başka bir deyişle, '*düğüm*' bölümünün ruhsal anlamdaki karşılığı '*gerginlik*', '*çözüm*' bölümünün ruhsal anlamdaki karşılığı ise '*rahatlama*'dir. Eserin *düğüm* bölümünde izleyicinin ruhuna merak salınır, *çözüm* bölümünde bu merak ruhtan boşaltılır." Tragedyalarda gerginliğin olmaması durumunda, *katartik* etkiye bağlı olan rahatlamamanın da oluşamayacağı bellidir. Fakat eserin başından baht dönüşüne kadar olan *düğüm* kısmı ve baht dönüşünden eserin bitimine kadar olan *çözüm* kısmı, her zaman kesin kurallara bağlı değildir. Tragedya karmaşıklaştıkça, bu bölümlerin çözümlemesi de karmaşıklaşabilir. Sözgelimi birden fazla baht dönüşü olabilir, baht dönüşü net olmayabilir vb.

Tragedyadaki gerginliği yaratan etkenlerden biri de, insandaki eşitlik duygusu ve sempati kurma özelliğidir. Şöyle ki; izleyici, oyundaki erdemli kahramanın

bahtsızlığını kabullenemediği için, akıbetini şiddetle merak eder. Merak arttıkça gerginlik de artar ve baht dönüşüyle birlikte (sonun başlangıcı) gerginlik çözülmeye başlar. Çünkü hat safhaya erişen merak ve bu merakın sonucu olan gerginlik, baht dönüşünden itibaren tatmin edilmeye başlanır. Tragedyanın bitiminde ise, kahramanın akıbetiyle ilgili sonuç kesinleştiği için, merakın yarattığı gerginlik de tam olarak bitmiş ve ruh bu biçimde sağaltılmış olur.

Edebiyattaki düğüm, çözüm ve baht dönüşünü William Shakespeare'in 'Kral Lear' adlı eseriyle örnekleyelim. Eserin başında Kral, mutlu, güçlü ve yetkilidir. Başka bir deyişle bahtı son derece açık görünür. O'nun mutluluğunun, gücünün ve yetkisinin ortadan kalkacağına tragedya içinde ilk anlaşıldığı nokta, baht dönüşü noktasıdır. Şimdi bu noktayı bulalım: Kral Lear, küçük kızını sarayından kovup, yetkilerini ve mülkünü iki kızı arasında paylaştırdıktan sonra, aralarındaki anlaşma gereği bir ay kızı Goneril'in, bir ay kızı Regan'ın evinde kalacaktır. Fakat ikisinin evinde de iyi karşılanmaz ve ağır hakaretlere uğrar. Kızlarının kendisini fırtınalı ve yağışlı bir havada dışarı terk ettikleri an, Kral Lear için 'baht dönüşü' anı olur. Bahtın tersine dönmeye başladığının eserde ilk sezildiği an, bu andır çünkü. Baht dönüşünden sonra ise; Gloucester, Edmund, kızları ve Lear'ın ölümü de dahil olmak üzere, (çözüm bölümü) bütün felaketler arka arkaya oluşur ve eser son bulur. Tragedya aşamalarıyla, ruh durumu arasındaki ilişki şöyle bir şekilde gösterilebilir.

Tragedyayla oluşan ruhsal sürecin şematik görünümü (şekil: 1)



3. 2. Trajik Müzikteki Ruhsal Sürecin Çözümlemesi

“Tragedya eserlerinin, içerdikleri öyküyü bir düğüm ve çözüm aracılığıyla serimlediğine; müziğin ise öyküyü ezgi, armoni, kısa sözler ve ritim aracılığıyla betimleyerek düğüm ve çözümü oluşturduğuna; müziğin öyküyü betimleyebilmesinin ve düğüm ve çözümü serimleyebilmesinin ise edebiyat gibi zamansal boyutta gerçekleşmesinden kaynaklandığına”, yukarıda değinildi.

Bu vurgulananlardan da anlaşılacağı gibi, müzik sanatı pek çok yönden edebiyat sanatıyla ortak noktalara sahip olduğu için, edebiyattaki (özellikle tragedya) ruhsal süreç müzikte de benzer şekilde işler. Bu nedenle Brand, *katarsis*in drama içindeki görünümünü şu şekilde vurgular:

“Drama boyunca oluşan gerginlik, eserin bitiminde çözülür, katartik etkiyi deneyimleyen seyirci, kendi duygusal durumunda da denge oluşturur.” (2001: 35)

Yazar, Mozart kodalarını *katarsis* kuramı çerçevesinde incelemesiyle ilgili olarak şu açıklamayı yapar:

“Dramanın yapısal bir bölümü olmasından çok, dinleyicinin etkilenimi açısından *katarsis*, müzikal kompozisyon içindeki kodayla uzlaşma sağlar. Koda, bir yandan ezgisel gidiş sırasında oluşan gerginliğe verilmiş bir karşılık olarak temel oluşturur, diğer yandan bitiş anında oluşan katartik etkinin özel işlevini barındırır.” (2001: 35-36)

Yukarıdaki alıntı, tragedyadaki düğüm ve çözüme karşılık gelen gerginlik ve rahatlama bölümlerinin, müzikte de betimlendiğini doğrular niteliktedir.

Görüldüğü gibi müziksel çizginin ‘gerginlik’ ve ‘rahatlama’ya ilişkin devinimine, bazı yazarlar değinmiştir. Bunu gösterebilmek için, Brand’ın yaptığı gibi herhangi bir yaratı üzerinde çözümleme yapmak gerekir. İleride, bazı yaratıların karakteristik

bölümleri aracılığıyla *katarsis*in müzikte ne şekilde oluştuğu örneklenmeye çalışılacaktır.

3. 3. Ezgisel düğüm ve çözümler

Ezgisel düğüm ve çözümler, şu şekilde kendini gösterir; “müzikte gerginlik tiz seslerle ifade edilirken, gerginliğin yerini rahatlamaya bırakması durumu pes seslerle ifade edilir. Bu, böyle olmak zorundadır. Çünkü gerginliği ifade eden sesler genelde ‘durak’tan tiz yönde uzaklaşırken, gerginliğin yerini boşalığa (*katarsis*) bırakan pes sesler ‘durak’a yaklaşır ve boşalımın tam olarak gerçekleşmesiyle birlikte durakta son bulur.” Bu düşüncüyü Brand, Mozart kodaları üzerinde doğrulamaya çalışır. Çünkü kodalar, eserin kapanmadan önce verdiği karardır.

“İlk konudaki berrak anlatımın kaybolması ve biçimsel algının sarsılmasıyla oluşan gerginliğe verilmiş bir yanıt olan koda, introduction gibi müziksel çizginin bir parçasıdır. Gerginliğin boşalmasıyla birlikte duygusal etki geriler ve sonunda yerini rahatlamaya bırakır.....Koda, tansiyonun düştüğü ve dengelerin oturduğu bir bölüm olduğu için, bir yandan devam eden bir süreçken, diğer bir yandan da yalnız biçimsel olarak değil, sonuçsal olarak da farklı bir işleve sahiptir.” (Brand 2001: 32)

Benim ‘gerilim’ olarak kavramsallaştırdığım tiz seslerin yarattığı etki, bazı kuramcılar tarafından ‘soru’, rahatlatma olarak kavramsallaştırdığım durağın yarattığı etki ise ‘yanıt’ olarak kavramsallaştırılır. Bunun nedeni, tragedyayla müziğin aynı koşutlukta olmasıdır. Şöyle ki; “tragedyada gerginlik, daha önce de ifade ettiğim gibi, kahramanın akıbetinin merak edilmesinden kaynaklanır. Baht dönüşüyle birlikte doruğa çıkan gerginliğin yerini yavaş yavaş rahatlamaya bırakmasının nedeni ise; sonu iyi de olsa kötü de olsa artık olayların çözüme ulaşmış ve kahramanın akıbetiyle ilgili soruların yanıtlanmış olmasıdır. Aynı şekilde, müzikte de karar dışındaki tiz seslerin yarattığı gerginlik, bir bakıma, karara gitmemiş olan seslerin akıbetinin merak edilmesinden kaynaklandığı için, bu gerginlik tümceleri ‘soru tümcesi’; seslerin karara ulaşmasından sonra giderilen merak duygusunun rahatlamaya sebep olması nedeniyle, karar tümceleri ise ‘yanıt tümcesi’ olarak kavramsallaştırılmıştır.”

Şimdi, bir şarkı içinde bu 'ezgisel' düğüm ve çözümleri gösterelim. İnceleyeceğim şarkı, notaya almış olduğum Orhan Gencebay'ın 'Bir Teselli Ver' adlı şarkısı. Şarkının sözleri şöyle;

Bir teselli ver, bir teselli ver/ Yarattığın mecnuna bir teselli ver
Sevenin halinden sevenler anlar/ Gel gör şu halimi, bir teselli ver
Aramızda başka biri var ise/ Tertemiz aşkıma bana geri ver

Ben zaten her acının tiryakisi olmuşum/ Ömür boyu bitmeyen dert ile yoğrulmuşum
Gülemem, sevgilim ben sensiz ah....yaşayamam

Bana ne gerek, bana ne gerek/ Senin aşkımdan başka, bana ne gerek
Aşkın zehir olsa yine içerim/ Yolun ecel olsa korkmam geçerim
Yeter ki sevdim de, ben bu aşk ile/ Dünyanın kahrına gülüp geçerim
(söz, müzik, düzenleme: Orhan Gencebay)

Notaya alırken üç kısma ayırmayı uygun gördüğüm şarkıda Giriş: A, Bölüm I: B ve Bölüm II: A olarak biçimlendirilmiştir. Başka bir deyişle şarkının tematik yapısı A, B, A şeklindedir.

Giriş (A Teması)



II. bölümün ezgisel yapısını çözümlerken, II. bölümle aynı temada (A) olan 'giriş'i de dolaylı olarak çözümlemiş olacağım için, direk I. bölüme geçiyorum.

I.bölüm: Yaratının ezgisel anlamdaki en karmaşık olan bu bölümünü; eseri çözümlerken bize kolaylık göstermesi amacıyla, a, b, c, ve d kısımlarına ayırdım.

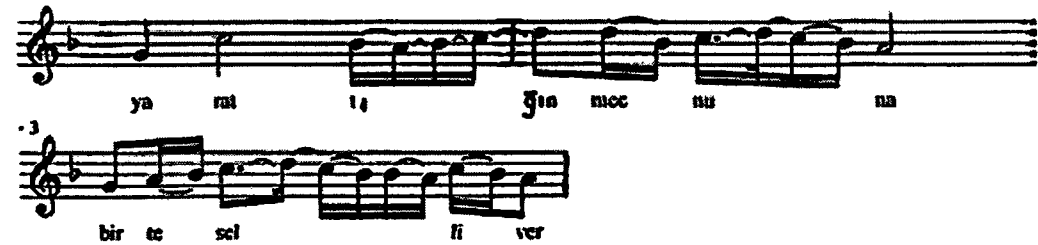
bölüm I (B Teması)

a-kısım



bir te sel li ver bir te sel li ver

b-kısım



ya rat ıa ğın mec nu na

bir te sel li ver

I. bölümün a ve b kısmı, hem sözsel, hem de ezgisel anlamda şok bir isyanı ve yakarışı dile getirir. Tanrı'ya yapılan bu isyan ve yakarış, sözlerin yanı sıra (bir teselli ver, bir teselli ver/yarattığın mecnuna bir teselli ver) ezgisel anlamda ise şu şekilde görülür: Dikkat edilirse, I. bölümün a kısmı, b kısmına oranla daha pes perdelerde hareket eder. Bunun nedeni, a kısmının b kısmına göre daha az gergin olmasıdır. Bu gerginliğin doruğa çıktığı kısım b kısmıdır.

Fakat, b kısmının a kısmından daha tiz perdelerde hareket etmesi, I. bölümün a ve b kısmını birbirinden ayırmamın tek nedeni değil. b kısmının, a kısmından diğer farkları: 1) vokalin çalgıların önüne geçmesi, 2) vokal icracısının (Orhan Gencebay) 'taksim'de olduğu gibi şarkıyı serbest ritim ve ezgiyle söylemesidir. b kısmında kısa bir süre serbest ritim ve ezgi kullanılması, vurguyu ve dolayısıyla gerginliği artırır. Zaten yaratının gerginliğinin en fazla arttığı yerin I. bölümün b kısmı olduğunu, yaratının gereç aşıtının en tiz noktaya (re) bu bölümde çıkmış olmasından anladığımıza değindim.

c kısmı (geçiş):



Serbest ritim ve ezgi bölümü (b) bittikten sonra, eski forma birden bire geçilmemiş, bir 'geçiş' formu kullanılmıştır. Bu formun amacı, I. bölümün girişinden bu yana devam eden isyanı bitirmek ve bu isyanın yarattığı gerilimi rahatlatarak, şarkıyı normal ritmik-ezgisel formuna hazırlamaktır. I. bölümün c kısmı, b kısmında serbest bırakılan ritmi ve ezgiyi triyoleler ve senkoplar aracılığıyla, tekrar kalıba sokmuş ve basamak basamak pesleştirmiştir. b kısmındaki isyanı normal durumuna dönüştürerek d kısmına bağlayan bir köprü niteliğinde olduğu için, I. bölümün c kısmına, 'geçiş' diyorum.

d-kısım

se ve nin la lin den se ven ler an lar

gel gör bu ha li mi bir te sel li ver

Böylelikle I. Bölümün son kısmına (d) geçildiğinde, şarkı isyandan kurtularak normal formuna girmiş ve geçici olarak gerginliğini boşaltmıştır. Bunu d kısmının, geçici olarak durakta (düğah ya da la) karar kılmasından da anlıyoruz.

bölüm II-A Teması

ben - za ten her a cı nı n tir ya ki

si ol mu şu m ö mür bo yu bit me yen der din le

yoğ nal mu şum gü le me m sev gi lim

ben sen siz a b ya pa ya

mam

I. bölümün gerginlik (tiz perdelerde gezinme) ve rahatlamayla (pesleşerek durağa yönelme) geçici olarak bitiminin ardından II. bölümde, yeni bir gerginlik ve

rahatlama dönemine geçilir. II. bölümün ilk dizeği tizlerde seyrederken, ikinci ve üçüncü dizeği biraz daha pesleşir, dördüncü dizeği ise son bir tizleşme ve gerginlikten sonra (aaaaah sözüne ait notalar) yerini ani bir pesleşme ve boşalığa bırakarak beşinci dizekte karara bağlanır.

3. 4. Minör ve Majör Ezgilerin *Katartik* Açıdan Anlamlandırılması

Minör ezgilerin majörlerden daha hüznünlü olduğu gibi yaygın bir düşünce vardır. Minörlerdeki hüznün etkisinin nedeni, majör ve minör gamları birbirinden ayıran karakteristik özellikte gizlidir. Majör gamın III. derecesine gelindiğinde büyük ikili olarak bilinen 'iki tam ses', minör gamın III. derecesine gelindiğindeyse küçük ikili olarak bilinen 'bir tam, bir yarım (1,5) ses' çıkmış olur. Demek oluyor ki, minör gama karakteristik özelliğini veren ilk üç ses, majöre oranla daha ufak bir aralığı oluşturur.

Minör ve majörlerin bu tınsal farkı, nasıl oluyor da duyularımız aracılığıyla ruhumuz üzerinde hüznün ve neşe gibi iki karşıt alımlamaya neden oluyor? Müzikte hüznün minörlerle, neşenin de çoğu durumda majörlerle sembolize edilmesi, şu şekilde açıklanabilir: Neşeli bir kimsenin yolda daha büyük adımlarla yürüme olasılığı da, merdivenleri atlayarak ya da hızlı bir biçimde çıkma olasılığı da, üzgün bir kimseye göre daha fazladır. “Çünkü bir kimsenin neşeli olması, onu ölüme daha yakın olan acının neden olduğu hareketsizlik durumundan alı koyar. Halbuki minör ezgiler, müzikte ufak adımlarla hareket eden hüznünlü bir insanı betimlercesine ufak adımlarla oluştururlar.” Chopin de, eserlerindeki hüznün kaynağını kısmen çoğu piyano yaratısında kullandığı minör tonlara borçludur.

3. 5. Armonik Dügüm ve Çözümler

Armoni ezgisel çizgi üzerine oturtulduğuna göre, ezgisel çizgiye koşut bir tavır sergilemek zorundadır. Ezgisel çizginin güçlü veya alt güçlü gibi yarı karara varması durumunda armonik yapı da aynı tavır içine girer; ezgisel çizginin karara varmasıyla, armonik yapı da karar uygulamını duyurur ve eser son bulur. Uyumsuz (dissonant)

armoni, genelde ezgisel çizginin tabanına kurulan seslerin, ezgisel çizgi uygulamalarının dışına taşılmasıyla sonucu oluşur.

“Müzikteki dissonant düşünce, her duyuyla algılanabilen kötülüğü tasarlamayı sağlar.” (Katsaros, 2002: 117)

Uyumsuzluğun sürmesi durumunda, tekrar kakışkan seslere gidilir. Uyumsuzluğun çözülmesi durumunda ise, ikililer birliye yada üçlüye, altılılar beşlilere, yedililer sekizlilere yada beşlilere gitme eğilimi gösterirler. Başka bir deyişle uyumsuz ara sesler ana uygulamada (birli, üçlü, beşli, sekizli) çözülme eğilimi gösterirler.

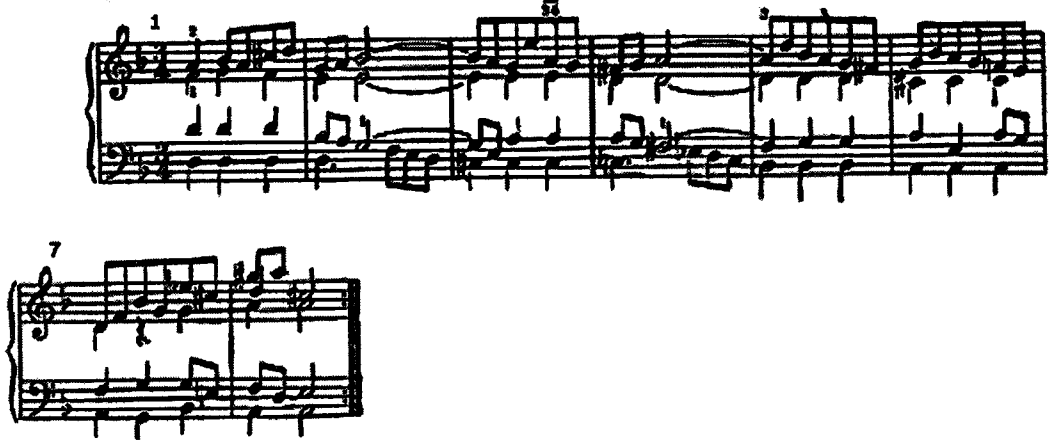
“Eski Yunan’da ruhsal bir arınışın sağlanabilmesi için, insanlar belirli ritimler, dissonant ve konsonant armonilerin karşıtlıklarıyla çılgınca dans ettirilmekte, coşturulmakta, sonra da yine müziğin gücüyle dinginleştirilmekteydi. Bir katarsis’i amaçlayan Yunan trajedilerindeki Dithyrambus’ların müzik eşliklerinde de, müzik trajediye özdeş yorumsamalarla yüklü olmalı, müziğin esoterik sayısal tını formülleri ve modları, insanların ruhsal boşalmalarını ve dinginliklerini sağlamalıydı. (Pamir: 182)”

Ana uygulamalara giderek çözülme eğilimi, ezgisel çizginin güçlü yada alt güçlü gibi yarı kararda yada durak gibi tam kararda olduğu durumlarda gerçekleşir. Bu çözülme durumu, ruhtaki gerginliğin yerini rahatlamaya bıraktığı için, bizi müzikteki trajedinin kakışkan armoniyle, trajedi bitiminin ise uyumlu armoniyle sembolize edildiği sonucuna ulaştırır.

“Dissonant, finaldeki çözüme kadar yeğinliğini artırarak sürer. Ve sonra acı, neşeyle çözülür. Trajedinin yanılsamayla serimlendiği görülüyor.” (2002: 119)

Armonik yapıdaki *katartik* etkiyi, iki yaratının en belirgin bölümleriyle örnekleyeceğim. İlk yaratı J. S. Bach’ın I. Fransız süitinin Sarabande bölümüne ait. Fransız Süiti, no. 1, BWV 812

SARABANDE



Re minör tonundaki yaratının ilk altı ölçüsü genelde uyumlu bir biçimde yürüde, 7. ve 8. ölçüler enarmonik gerginliğin sergilendiği ve bu uyumsuzluğun ani bir biçimde çözüldüğü iki karakteristik ölçüdür. 7. ölçünün ilk dörtlüğünde re minör, ikinci dörtlüğünde sol minör duyurulur. Aynı ölçünün son dörtlüğüne gelindiğinde, sol minör durak armonikleri duyurulmasına karşın, mi *b*, do # ve mi naturel gibi enarmonikler kullanılır. 7. ölçünün son dörtlüğünde beliren bu enarmonik durumun yarattığı gerginlik, 8. ölçünün ilk dörtlüğüne kadar devam ederek doruğa tırmanacaktır. Şöyle ki; 7. ölçünün son dörtlüğünde enarmonik seslerle beraber duyurulan sol minör uygu, 8. ölçüye geçildiğinde kaybolarak fa majörü duyurur. Si süreğen bası la'da, mi naturel fa'da, sol la'da, do #, re'de çözülmüştür. Sekizinci ölçünün ilk dörtlüğündeki bu la, fa ve re sesleri her ne kadar fa majörün uygun armonikleriyse de; yeni gerginlik, kaynağını soprano çizgisine eklenmiş olan sol # enarmoniğinden alır. Sekizinci ölçünün son iki dörtlüğünde ise, yaratı hiçbir enarmonik almadan la majör tonunda duyurulur ve gerginlik yarı yarıya çözüür.

Konunun başında da vurgulandığı gibi armonik yapı, ezgi üzerine kurulduğu için ezgiyle koşut hareket eder. Bu nedenle gerginlik yaratan dikey çizgideki enarmonikler, genelde ezgisel çizginin en tiz ve gergin olduğu kısmın tabanına oturma eğilimindedir. Başka bir deyişle; armoninin ezgiye koşut olması nedeniyle dikey çizgideki enarmoniklerden kaynaklanan gerginlik, ezgisel çizginin tizliğinden kaynaklanan gerginlikle aynı anda serimlenme eğilimindedir. Bu nedenle, Sarabande'daki en gergin tınların yer aldığı 7. ve 8. ölçülerin, aynı zamanda ezgisel çizginin en fazla tizleştiği ölçüler olması, rastlantı olarak düşünülmemelidir.

Sekizinci ölçünün bitişine gelince; re minör tonundaki yaratı, güçlüsü la majörde çözülmüştür. Bu yarı yarıya çözüm, geçici olarak duyurulur. Zaten 8. ölçünün bitişiyile ilk konunun duyurulması ve tekrar işareti alarak çift çizgiyle kapatılması, yaratının 8. ölçünün bitişiyile yarı yarıya çözüldüğünü gösterir. Artık yaratı ikinci konusuna girecektir. Sarabande, ancak bitişinde ait olduğu re minör tonallığında karar verecektir. Yaratının güçlüsü ya da alt güçlüsü üzerinde geçici karar verme geleneği, geleneksel Türk sanat müziğinde ‘asma karar’ olarak anılır. Sözelimi uşşak makamındaki bir eser, nevada asma karar gösterir, değişik perdelerde gezindikten sonra yine karar perdesi olan düğaha dönerek son bulur. Sarabande da, ancak bitişinde durak uygulamını duyurularak tam çözüm durumuna gidecektir. Fakat uyumsuz ve uyumlu armoninin duyurulduğu en belirgin kısım, yaratının 7. ve 8. ölçüleri olduğu için, bu ölçüler üzerinde duruldu.

İkinci örnek, Frederic Chopin’in II. sonatından ‘Ölüm Marşı’. Bu örnekte, ilkindeki gibi enarmonik seslerin yarattığı gerginliğin, finalde nasıl çözüme kavuştuğu gösterilmeyecektir. 13.-22. ölçüleri gösteren aşağıdaki kısım, ezginin ve ezgiyle koşut hareket eden armonik yapının en tiz ve en gergin kısmını göstermek için aşağı alınmıştır.

II. Sonat, III.Bölüm, Marcia Funebre

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system starts at measure 13, the second at measure 17, and the third at measure 21. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *sempre f*, *p*, and *ff*. There are also performance instructions like *tr* (trill) and *tr* (trill) in the bass staff. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The background features a large, faint watermark of a stylized 'X' shape.

15. ve 22. ölçüler arasında devam eden bu gerginlik tümcesi, ölüm marşı boyunca üç kez daha aynen tekrar eder. Tümce, ikinci kez 23.-30. ölçüler arasında, üçüncü kez 70.-77. ölçüler arasında, dördüncü ve son kez de 78.-83. ölçüler arasında duyurulur. Yukarıdaki tümcenin gerginlik tümcesi olduğunun en geçerli kanıtı, ilk, ikinci ve üçüncü duyuruluşundan sonra kendisine oranla daha pes perdelerde gezinen sağ el eşlikli ezgisel yapının yavaş yavaş aşağı perdelere inmesidir. Zaten bu ezgisel yapıdan sonra yaratı, girişteki en pes ve karanlık tümcesine geri dönerek bu tümceyi duyurur. Yalnız, yukarıdaki gerginlik tümcesinin dördüncü ve son duyuruluşuna karşılık gelen 78.-83. ölçülerden sonra, bu sağ el eşlikli ezgisel yapı duyurulmaksızın girişteki pes ve karanlık tümceye dönlür ve yaratı, ait olduğu *si b* minör tonallığında

kapanır.

3. 6. *Katarsis* ve Sözlere

Sözlere, ezgiler ve armoniler gibi müziksel olarak değil sözcüklerle oluşturulduğu için, ezgiye ve armoniye göre daha net olarak çözümlenebilir. Oysa, müziksel olarak oluşturulan ezgisel ve armonik yapıyı konuşma diline deşifre etmek daha zordur.

Eğer müziğin librettosu, sözelimi bir ‘Hamlet’ tragedyası için yazılmışsa, librettonun, düğüm, baht dönüşü ve çözüm şeklinde bir *katartik* süreç izleyeceği bellidir. Fakat şarkı formundaki kısa bir yaratıda, şarkı sözleri tragedya gibi uzun bir zaman zarfında *katartik* etki oluşturamaz. Şarkı formundaki bir yaratıda, ‘düğüm’, ‘baht dönüşü’ ve ‘çözüm’ gibi tragedya eserlerinde yer alan *katartik* öğelerden söz edilemez. Şarkı formundaki yaratıların sözleri, tragedya benzeri kurguları nedeniyle değil, sempati aracılığıyla hissettirdikleri acı nedeniyle *katartik* etki yaratırlar.

“Empatik tepki, psikolojik ve dokunaklı öğelerinin yanı sıra, öncelikle hüznün genel düşüncesidir. Çünkü dinleyici genelde, müzikteki hüznü anlayarak ve tanımlayarak, bu duygunun düşüncesiyle, hissedilen duygu açısından mutabakata varır.” (Levinson 1997: 229)

Sözlerdeki *katartik* etkiyi, çok belirgin türler olan arabesk sözleriyle ve Aşık Veysel şiirleriyle örneklemek istiyorum. Arabeskin sözlerine geçmeden önce, bu türün oluşumundaki sosyal nedenlere değinmek, türün neden *katartik* olduğunun daha iyi anlaşılmasını sağlar.

“Türkiye’de arabesk eleştirisi için ana çerçeveyi sosyoloji sağlar. Arabeskin tüm kötü etkilerini, dinleyici kitlesi olarak tanımladığı insanlara yüklemiştir: Yani, 1950’lerden itibaren kırsal kesimden gelip, Türkiye’nin batısındaki büyük şehirlerin çevresindeki gecekondu bölgelerine yerleşmiş göçmen kitlesine.” (Stokes 1992: 147)

Martin Stokes; 1950'lerde başlayan ve günümüzde de devam etmekte olan göçü ve göçün oluşturduğu gecekondulaşma, dolmuş kültürü ve çarpık kentleşmeyi, çoğu müzikolog gibi, arabeskin oluşumunu sağlayan sosyolojik nedenlerden birkaçı olarak kabul ediyor. Elbette arabeskin iç göçün başlamasıyla birlikte ortaya çıkması ve arabesk yıldızlarının göçmenler olması bir rastlantı değildir. Fakat, göç ve gecekondulaşma olmasaydı arabesk ortaya çıkar mıydı? Bu sorunun yanıtını tam olarak netleştiremeyiz. Arabesk, tek başına göçmenlikle bağlantılandırılacak bir kavram olarak ele alınamaz. İşin; sanayileşme, müziğin endüstriyel dönüşümü, kentlilerin bir kısmının ve göç etmemiş kırsal kesim insanının da arabeskten hoşlanması gibi yanları da vardır. "Arabesk kültürünün çıkışında etken rol oynayan ve arabeskin *katartik* bir müzik olmasını sağlayan genel nedenler; ekonomik bunalımlar, kentin sosyal yapısına uyum sağlayamama, bir yere ait olamama, aşk acıları, yoksul olmanın verdiği ezilmişlik, çözümlenemeyen sorunlar karşısında Tanrı'ya ve yazığa sığınma, yabancılaşma vb. olarak sıralanabilir." Bu *katartik* yapı, yalnız arabesk şarkılarına değil, genelde arabesk şarkıcıların başrolünü aldığı ve soundtrack'lerini bu şarkıcıların söylediği şarkıların oluşturduğu (Ferdî Tayfur, Orhan Gencebay, İbrahim Tathises, Müslüm Gürses, Küçük Emrah, Küçük Ceylan vb.) filmlerde de kendini gösterir:

Temaları genelde acı ekseninde dönen arabesk, devletin müzik politikasına aykırı olduğu için TRT de yasaklanmıştır. Konulan yasaklara karşın arabeskin engellenemez bir biçimde yükselişini sürdürmesi sonucu devlet, halkı acıdan uzak tutmak için, türü acısız biçimde sunmayı denemiş, 1989'da zamanın Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz'in organize ettiği birinci müzik kongresinde yapay olarak ürettiği bu türün biçimine de 'acısız arabesk' demiştir. Hakkı Bulut'un söylediği 'sevenler kıskanır' adlı şarkı, ilgi görmemişti.

"Bu parçayı içeren kasetin yoğun reklamı yapılmasına ve Hakkı Bulut'un Taksim Meydanı'ndaki Atatürk Kültür Merkezi'nde şarkıyı seslendirmesine rağmen bu ilk deneyim, ticari bir fiyaskoyla sonuçlandı. Aynı yılın sonlarında İstanbul'a döndüğümde kaseti hiçbir yerde bulamadım." (Stokes 1992: 163)

Arabeskin devlet eliyle yapay olarak acıdan arındırılamaması, *katartik* bir tür olduğunu göstermektedir.

Arabeskin sözsöz çözümlemesi:

Meral Özbek, Orhan Gencebay arabeskinini oluşturan sözcüklerin sıklıklarını sayısal olarak vererek, hangi sözcüklerin hangi sıklıkla kullanıldığını çözümlemeyi hedefler.

“Benzer Sözcükler Ve Toplam Sıklıkları

Aşk- Sevgi: 1057.....

Acı-Dert-Izdırap-Kahır-Zulüm-Keder-Mutsuz-Çekmek-Ümitsiz-Boynubükük

Çaresiz-Perişan-Garip-Çile-Çilesiz-Yara-Mutsuz-Cefa-Hicran-Mahzun: 618.....

Baht-Kader-Talih-Kısmet-Alınyazısı-Ecel-Felek-Yazmak:220

Ölmek-Can Vermek-Meçhule Gitmek-Ecel-Kara toprak: 159.....

Çare-Derman-Teselli-İlaç: 69

Sitem-Şikayet-İsyan-Kavga-Başkaldırı: 43

Cennet-Kabe-Kible-Mahşer-Ahret-Dua-Beddua-Mabet-Ecel-Felek-Melek-Kıyamet-

Alınyazısı-Günah-Allah-Yarab-Yaradan-Tanrı-Hak-Mevla-Baht-Kader-Talih-

Kısmet: 357

Leyla-Mecnun: 25.” (1991: 356)

Yukarıdaki sözcüklerin kullanım sıklığına dikkatli baktığımızda, ağırlıklı olarak ‘aşk, acı, kahır, tanrı, kader, mutsuzluk, ölüm, dostluk, çare, gurbet, suç, günah ve dinsel kavramlar’ çevresinde döndüğünü görürüz. Şimdi bu kavramları, *katartik* etkileri açısından yeniden anlamlandırmaya çalışacağım. Bu anlamlandırma işini, iki temel dinamiğe göre yapmak istiyorum: Bu iki temel dinamik ‘acı’ ve ‘acıdan kaçış’tır. Bu nedenle, öncelikle acıyı ve acıdan kaçışı ifade eden sözcük guruplarını saptamak gerekir.

1) Acıyı ifade eden sözcük gurupları: Acı, aşk, ölüm, vb.

2) Acıdan kaçışı ifade eden sözcük gurupları: Kader, dinsel kavramlar, çözüm öneren kavramlardır. (çare, derman, teselli, ilaç)

İlk olarak acıyı ifade eden sözcük guruplarına göz atalım: ‘Acı’, ‘aşk’, ‘ölüm’ vb.
Acı: (dert, ızdırap, kahır, zulüm, keder, mutsuzluk, ayrılık, talihsizlik, zulüm, gurbet...) Acının, arabesk sözlerinin ana teması olduğunu söylemek, abartı olmaz.

‘Yıllar yılı dert yolunda/ Ne ilk ne de sonuncuyum / Kahrediyor hayat beni
Ben acılar kadınıyım.’ (Bergen)

Aşk: (Sevda, ayrılık, hasret) Ulaşıldığında mutluluk veren aşkın, arabeskte bizi ilgilendiren genel yönü, ulaşılamadığında verdiği acıdır. Çünkü arabesk türünde aşk, genelde ulaşılamamasının verdiği acı açısından, başka bir deyişle karamsar açıdan işlenir.

‘Çekilirim aradan sevdalıysan birine/ Ben razıyım hayatın en acı darbesine
Bunda senin suçun yok/Ağlıyorum gençliğime
İçin için ağlıyorsun/ Günden güne eriyorsun/
Eski sevginden eser yok/ Benden bir şey gizliyorsun
Anlıyorum gözlerinden/ Beni artık sevmiyorsun.’ (Ferdi Tayfur)

Ayrıca, arabeskte aşkı sembolize etmek için, zaman zaman doğunun efsanevi aşk öykülerinin kahramanlarının kullanılması, aşkın bazen çok ağır bir şekilde işlendiğinin göstergesidir; Leyla-Mecnun, Ferhat-Şirin, Aslı-Kerem vb.

‘Önce Kerem oldum Aslıyı seven/ Sonra Ferhat oldum dağları delen/
Şimdi Mecnun oldum çöllerde gezen/ Razıyım yarabbim var ise cezam...’(Müslüm Gürses)

Ölüm: (Can vermek, ecel, kara toprak.) Arabeskte, çekilen acılardan bıktığında bir kurtuluş yolu gibi işlendiği anlar olsa da, ölüm istenmeyen bir durumdur. Bu nedenle ölüm, arabeskte çekilen acıyı ifade etmek için kullanılan kavramlardan biridir.

‘Bak halime arkadaş/ Yaşarken ölmüşüm ben

Belki çare var ama/ Beni nerden bulacak' (Orhan Gencebay)

Şimdi, acıdan kaçışı ifade eden sözcük guruplarına göz atabiliriz: 'Kader', 'din', 'çözüm öneren kavramlar'. ('çare', 'derman', 'teselli', 'ilaç')

Kader: (Baht, talih, kısmet, alinyazısı, yazgı.) Kaderinde var olan yaşantıyı yaşamaktan başka hiçbir seçeneği olmadığını düşünen insan, daha iyi bir seçeneği olduğu halde bu seçeneğe ulaşamadığını düşünen insandan daha rahat olacaktır. Bu nedenle, her şeyin tanrının çizdiği kaderden geldiğine inanmak, insanı çektiği acıdan kısmen uzaklaştırır.

'Ağlattı kader ağlattı kader/ Gülmek istedikçe ağlattı kader

Mutluluk sır oldu ben bilemedim/ Gülmek istedikçe ağlattı kader' (Müslüm Gürses)

Dinsel kavramlar: (Allah, Yarab, Yaradan, Tanrı, Hak, Mevla, ahret, mahşer, ecel, felek, cennet, kabe, kible, dua, beddua, mabet, ecel, felek, melek, kıyamet, günah...) Yazgı temasının çok fazla işlendiği yerde, doğal olarak aralarındaki bağlantıdan dolayı tanrısal ve dinsel temalardan da söz edilir. Tragedyalarda olduğu gibi arabeskte de olan olaylar, Tanrıdan gelen kadere bağlandığı için, şarkı sözlerinde yer alan karşı çıkışların çoğu, (isyan, sitem, itiraz) Tanrıya ve kadere yöneliktir

'Kızdım getirene beni dünyaya/ Anama babama isyankar oldum

Kızdım getirene beni dünyaya/ Anama Allah'ıma günahkar oldum.' (Ferdî Tayfur)

Ve ya felek denen sanal bir kavram yaratılarak, deşarj yoluna gidilir. *Tanrı'ya direk olarak isyan etmek insanları korkuttuğu için, bu sanal varlığa kızarak, bu varlığı duygusal boşalım aracı olarak kullandıklarını düşünüyorum.*

“Dert ortağı, konuşacağı kişi, Felek gibi bir nevi. Felek diye bir varlık yoktur. Ama şairi deşarj etmek için bir hitaptır felek, karşısında biri varmış gibi konuştuğu kişidir. (Orhan Gencebay ile söyleşi, 21 Ekim 1987)” (Özbek 1991: 189)

Gencebay'ın deşarj (boşalım) olarak kullandığı bu kavram, benim bu çalışmada kullandığım *katarsis* kavramına karşılık gelir. Başka bir deyişle, sanal olarak yaratılan felek, arabesk türünde kullanılan *katartik* bir kavramdır. Oysa şarkı sözlerindeki karşı çıkışlar Tanrıya, kadere ve sanal olarak yaratılan 'felek'e değil de, yönetim biçimine ve sosyal adaletsizliğe yapılsaydı, ya da şarkı sözlerinde halka çağrı ileten mesajlar bulunsaydı, başka bir deyişle sorunların gerçek nedenleri ve gerçek çözümleri aransaydı, bu türlere *katartik* değil, protest veya epik türler demek gerekirdi.

'Bırak dedim bırak felek/ Sevenlerin yakasını

Duymadın mı bunca yıldır/ Aşkımızın duasını' (Orhan Gencebay)

Çözüm öneren kavramlar: (çare, derman, teselli, ilaç)

Çözüm öneren kavramlar adı altında topladığım bu kavramlar; ruhun, çekilen acının dindirilmesine yönelik olan şeyi işaret ederek çözüm arayışını dile getirdiği kavramlardır. Bu çözüm sevgili, dost, dert ortağı ya da kendisine sığınılan Tanrı olabilir.

'Bir teselli ver/ Bir teselli ver/ Yarattığın mecnuna/ Bir teselli ver (Orhan Gencebay)'

Arabeskte acıdan kaçış, yalnız Tanrı ve kader temalarının işlenmesiyle değil, Polyanna mekanizmasıyla da sağlanmaktadır. Sözelimi tanımış olduğum bir halk ozanı, 'Çoraplarım yok diye üzölmüyorum, ayaklarım var diye seviniyorum' demişti. Bu düşüncedeki bir kişinin ayakları olmasa idi, doğal olarak yaşıyor olduğuna için sevinecekti. Polyanna mekanizması aracılığıyla acıdan kaçış, bu şekilde sağlanır çünkü.

Beterin beteri var/ Haline şükret dostum

Yıllardır mutluluğun/ Her gün peşinden koştum (Orhan Gencebay)

Aynı şekilde yukarıdaki sözlerde de dinleyici, karşısındakinin çektiği çileler açısından, kendisinden daha zor durumda olduğunu düşünerek teselli olur.

Katartik sözlerle ilgili olarak, bir de Türk Yöresel Müziğindeki ‘aşıklık’ yada ‘ozanlık’ geleneğine değinmek gerekir. Çünkü ‘halk aşığı’ veya ‘halk ozanı’ adıyla anılan yöresel müzisyenler, kendi mesajlarını ve söylemlerini iletebilmek için sözleri öne alıp, müziği arka plana atma eğilimindedirler. Bu nedenle aşıklık geleneğiyle ilgili olarak vereceğim söz örnekleri, müzikteki *katartik* etkinin sözsel yönünün çözümlenmesine uygun örnekler olacaktır. Ozanlık geleneği içinde yer alan önemli halk ozanlarından biri olan Aşık Veysel Şatıroğlu’nun şiirleri aracılığıyla, *katarsisi* ilk kez farklı bir çerçeveden ele alma fırsatı bulacağım. Şöyle ki; aşığın şiirlerine dikkatli bakılacak olursa, ele aldığı çoğu temanın aşk, yoksulluk vb. gibi dünyasal sıkıntılardan çok, insanlığın varoluşsal sıkıntılarına ilişkin olduğu görülür.

“Yıllarca aradım kendi kendimi/ Hiçbir türlü bulamadım ben beni
Hayal miyim ürüya mı bilinmez/ Hiçbir türlü bulamadım ben beni

İnsan mıyım, mahluk muyum, ot muyum/ Ekilir biçilir bir nebat mıyım
Yoksa görünüşte bir sıfat mıyım/ Hiçbir türlü bulamadın ben beni

Leyla mıyım Mecnun muyum çöl müyüm/ Arı mıyım çiçek miyim bal mıyım
Köle miyim bir güzele kul muyum/ Hiçbir türlü bulamadım ben beni

Varlığım yokluğum bir Veysel adı/ Kalacaktır gök kubbede ses kadim
Elli üç yıl kendi kendim aradım/ Hiçbir türlü bulamadım ben beni” (Aşık Veysel, 1974: 267)

Yukarıdaki şiirde aşık, aslında binlerce yıl öncesinin ‘kendi tanrı’ buyruğunu, tema olarak kullanır. Kendini ararken, tanrı karşısındaki konumunu, kendi gerçekliğini ve niteliklerini de sorgular.

Burada akla şu soru gelebilir; Tanrı’yı, evreni ve insanı sorgulamanın, Tanrı’ya aşık olmanın, yada tasavvufi görüşlere sahip olmanın, *katarsisle* ne ilgisi olabilir? Aslında, ‘*Katarsisin Psiko-etik Nedenleri Üzerine*’ alt başlıklı konuda, bu sorunun

yanıtı dolaylı olarak yer alıyor. İnsanın çektiği sıkıntılar bakımından yalnız olmadığını düşünerek rahatlaması da *katartik* etki oluşturur. Veysel'in şiirlerinde ifade ettiği düşünceler yada kaygılar, ağırlıklı olarak felsefi veya varoluşsal bağlamdadır. Aynı kaygıları yaşayan biri için, aşıkla ortak bir paylaşım alanı bulması oldukça doğaldır. Böylelikle kişi, düşünceleri açısından yalnız olmamasından dolayı rahatlar. Bu, bir bakıma, bir insanla ortak sırrı paylaşmış olmanın verdiği sevinç olarak da kabul edilebilir.

3. 7. *Katarsis* ve Ritim

Müziğin önemli öğelerinden biri olması nedeniyle, ritmin *katartik* etkiyle ilişkisi üzerinde düşünülmesi gerekir. Hüzün etkisi oluşturan müziklerin genelde yavaş ritimli olduğuna ilişkin yaygın bir düşünce vardır. Yavaş ritim ve *katarsis* ilişkisini gösterebilmek için, Spinoza'nın 'Etika' adlı eserinde izlediği geometrik kanıt yönteminden yararlanıldı.

3. 7. 1. Canlıların İki Temel Yaşam Dinamiği Olan 'Acı ve Haz' Üzerine

Aksiyom: Tüm canlılar, biyolojik varlıklarını korumak ve sürdürmek üzere belirlendikleri için, ölümden sakınırlar ve yaşama yönelirler.

Önerme: Bu nedenle canlılar, biyolojik varlıklarını ortadan kaldırma riski taşıyan acıdan sakınırlar, biyolojik varlıklarını korumalarını ve sürdürmelerini sağlayan hazza yönelirler.

Açıklama: Bir başka canlıya av olmaktan kaçma yada yakalanılan bir hastalıktan kurtulmayı isteme durumu, ölümün habercisi olan acıdan korunarak yaşamını koruma güdüsüne örnek olarak gösterilebilir. Aynı şekilde yeme isteği veya cinsel istek, yaşamın habercisi olan hazza yönelerek biyolojik varlığını koruma ve sürdürme güdüsüne örnek olarak gösterilebilir.

Çıkarım: O halde acıdan (hastalık, fiziksel darbe vb.) ölümün habercisi olduğu için sakınılır, hazza (yeme, cinsellik, uyku vb.) yaşamın habercisi olduğu için yönelir.

Açıklama: Fiziksel bir nitelik olan bu acı ve haz boyutuna insanda psikolojik nitelikler de eklenmiştir. İnsan yalnızca başı ağrıdığı için fiziksel acı değil, işten çıkarıldığı için psikolojik acı da çeker. Ve yine insan, yalnız karnını doyurduğu için fiziksel haz değil, bir başarı elde ettiği için psikolojik haz da alır. Bu açıklamayla ilgili olarak Spinoza'nın şu sözlerine kulak verelim;

“Bize sevince elverişli görünen her şeyi doğurmaya ve tersine olarak, ona karşı ve kedere götürür gibi görülen her şeyi de uzaklaştırmaya ve yok etmeye çalışırız.”
(1945: 188)

3. 7. 2. Bu İki Temel Yaşam Dinamiğinin (Acı ve Haz) Ritimdeki Sembolleştirimi Üzerine

Aksiyom: Yaşayan bir canlı hareket edebilir, ölmüşse hareket edemez.

Çıkarım: O halde ölüme yakın olan 'acı'nın olduğu yerde hareket daha az olur, yaşama yakın olan 'haz'ın olduğu yerde hareket daha fazla olur.

Çıkarım: “Bu nedenle hüznü betimleyen müzik, enerji ve hareket eksiğini birim süredeki vuruş sayısı az olan yavaş ritimle; neşeyi betimleyen müzik ise, enerjiyi ve hareketi, birim süredeki vuruş sayısı fazla olan hızlı ritimle sembolize eder. Başka bir deyişle, müziğin ritmini oluşturan vuruşların, aynı zamanda enerjiyi ve hareketi sembolize ettiğini söyleyebiliriz. Öyleyse, hareket ve enerjiyi sembolize eden vuruş sayısı birim süre içinde arttıkça haz ve neşe ifade edilmiş; azaldıkça üzüntü ifade edilmiş olur.”

Fakat ender olarak insanlar üzerinde *katartik* etki yaratan bazı hızlı ritimli yaratılara rastlanır. Bu yaratılar, sahip oldukları *katartik etkiyi* ritimlerinden değil, ezgi, armoni ve söz gibi diğer müziksel öğelerinden alırlar.

Yukarıda, yalnızca *katartik* etki-ritim ilişkisine değinildi. Oysa, ritim her zaman *katarsis*le bağlantılı olmak zorunda değildir. O halde, insan ruhunun diğer durumlarıyla ritim arasındaki bağlantıya da kısaca değinilmesi gerekir.

Dinlenme: Dinlenme anı, (uzanma, uyku, düşüncelerden uzaklaşma vb.) insandaki enerji sarfiyatının ve nabız ritminin en düşük olduğu anlardandır. Bu nedenle müzikteki ritmin düşmesi, yalnızca acıdan kaynaklanan hareket ve enerji eksikliğini değil, dinlenmeden ve rahatlamadan kaynaklanan hareket ve enerji eksikliğini de sembolize edebilir. Louis Armstrong'un söylediği bildik iyimser parça 'What A Wonderful Life', sözlerindeki anlam ve genel müzikal formu nedeniyle yavaş ritimli olmasına karşın *katartik* etki yaratmayan, insanı dinginleştiren bir caz örneğidir; yine Kitaro'nun bestesi olan 'Silk Road', yavaş ritimli olmasına karşın acıyı değil dinginliği betimler; Amerika'da protest Rock'a tepki olarak oluşan bir tür olan 'feel good', sıkıntı ve acıdan uzaklaşmayı hedefleyen, genelde yavaş ritimli bir türdür. Zaten sözler de bu rahatlığı destekler niteliktedir.

Sevinç: Sevinç ve dans anı, insandaki enerji sarfiyatının ve nabız ritminin en yüksek olduğu anlardandır. Bu nedenle müzikteki ritmin artması, sevinçten kaynaklanan hareket ve enerjiyi sembolize edebilir. Sözgelimi Elvis Presley'in 'Forever II' adlı albümünde yer alan 'King of the Whole Wide World', hızlı ritimli dans parçalarına güzel bir örnek oluşturur. Samba, salsa, rumba, swing, tango, bossa-nova, mambo gibi çok sayıdaki Latin-güney Amerika dans türlerine karakteristik özelliğini veren öğeler arasında ritim, çok önemli bir yer tutar ve bu türler ritmiktir.

Korku: İnsandaki enerji sarfiyatı ve nabız ritmi, yalnız sevinç anında değil, korku anında da yüksektir. Çünkü korku anında salgılanan adrenalın hormonu, daha hızlı hareket etmek için gerekli olan enerjiyi sağlar. Bu nedenle müzikteki ritmin artması, yalnız sevinçten kaynaklanan hareket ve enerjiyi değil, korkudan kaynaklanan hareket ve enerjiyi de sembolize edebilir. Bu da gösterir ki korku ve gerilim anı da, müzikte hızlı ritimle sembolize edilebilir. Yönetmenliğini Richard Donner'in yaptığı 'The Omen' adlı korku filminin müziğini yapan Jerry Goldsmith, yüksek tansiyonu betimlemek amacıyla, filmin en gergin kısımlarına karşılık gelen ezgileri hızlı ritimle

bestelemiştir. Yine yönetmenliğini Steven Spielberg'in yaptığı 'Jaws' adlı gerilim filminde, filmin müziğini yapan John Williams, gerginliğin yükseldiği anları hızlı ritimle betimler.

Bu çalışmada çözümlenmeye çalıştığım konu yalnızca *katartik* etki oluşturan müziklerin ritimleri olduğu için; dinlenmenin, sevincin ve korkunun kendisinde ifade bulduğu ritmin ayrıntılı çözümlenmesi, çalışmanın dışında kalacaktır.

3. 7. 3. *Katarsis* ve Serbest Ritim

Yavaş ritimli yaratılar gibi serbest ritimli yaratıların da *katartik* etki yaratması, serbest ritimli yaratılarla yavaş ritimli yaratılar arasındaki ortak noktayı araştırmayı gerekli kılar. "Yavaş ritimli bir yaratının birim süre başına düşen vuruş sayısı az olduğu için, vuruş kalıplarının ayırt edilebilmesi, hızlı ritimli bir yaratıya göre daha zordur. Hatta yaratının temposu en düşük hale getirildiği zaman, birim süredeki vuruş kalıbı ayırt edilemez duruma gelecek; yaratı, kısmen serbest ritimli gibi işitilecektir. Bunun nedeni, insan belleğinin sürenin uzamasıyla birlikte işlevini yitirmesidir. O halde; yarattığı *katartik* etki nedeniyle serbest ritimli bir yaratı, yavaş ritimli bir yaratıya, hızlı ritimli bir yaratıdan daha yakındır. Ayrıca yavaş da olsa ritim, tıpkı kalp atışı gibi belirli bir devinimin, dolayısıyla da belirli bir hareketin ve enerjinin müzikteki sembolleştirimidir. Oysa, serbest ritimli yaratılarda hareketin ve enerjinin zaman dilimi içindeki düzenli vuruşlarından söz edilemez."

Bazı türkülerin giriş bölümünü oluşturan uzun havalar, serbest ritme örnektir. Fakat uzun havadan sonra parça, ritmik türkü formuna girer. Serbest ritimli yapıdan ritmik yapıya yapılan bu geçiş geleneğinin, rastlantısal bir biçimde oluştuğunu sanmıyorum. Bu gelenek, estetik bir zorunluluktan ileri gelir; serbest ritimli olması nedeniyle uzun havaların giriş kısmı, ani bir gerginlik oluşturur. Bu ani gerginliğin serbest ritim dışındaki diğer nedenleri; ses yeğniliğinin ve yüksekliğinin birbiriyle paralel olarak artış göstermesi, acının verdiği haykırışı yada isyanı dile getirmesi, insan sesinin ön planda olması olarak sıralanabilir. Hemen girişte oluşan bu ani gerginliğin, bir yerlerde çözüme ulaşması gerekir. Bu nedenle uzun hava bir süre

sonra normal ritmik formuna girer ve gerginlik, yerini yavaş yavaş rahatlamaya bırakır.

Katartik etki yaratan serbest ritimli yaratılara verilebilecek en belirgin örneklerden biri de, ölü evindeki ağıtlardır. Bizzat görerek yada duyarak şahit olduğum bu ağıtlar, kadınlar tarafından istisnasız her ölü evinde yakılır. Burada müzik, doğaçlamaya ve salt insan sesine dayandığı için, acıyı dışa vurabilmenin birincil ve en dolaysız-pratik gereci konumundadır. Bu ağıtların bir özelliği de, sözlerin müzikle bütünleşmesi ve müzikten ayrılamayacak kadar etkin konumda olmasıdır. Genelde serbest ritimle yakılan ölüm ağıtları, en *katartik* ve en spontan türlerdir.

3. 8. Müziğin Sözcük Diline İndirgenememesinden Kaynaklanan ‘*Katartik Etki Çözüksüzlükleri*’

Karmaşık bir düşünce yapısına sahip olması nedeniyle insanın, ‘sözcük dili’ yada ‘müzik dili’ gibi karmaşık dillere sahip olması doğaldır. Fakat insanda bu denli fazla iletişim biçiminin bulunması, ister istemez akla ‘bu durumun nedeni ne?’ sorusunu getirir. İnsandaki iletişim biçimlerinin bu denli fazla olmasının temel nedeni, her iletişim biçiminin farklı bir ifade tarzıyla örtüşüyor olmasıdır. Sözgelimi Sparshott müzik için;

“Müzik, tamamen müziksel nesnelere oluşan özel bir dünyada işlev kazanır. Bu nesnelere kesin olarak tanımlanacak ve birbirleriyle ince bir ilişkiyle işlenecek biçimde tasarlanırlar ve algısal dikkati ödüllendirmekten başka hiçbir amaçla kurulmazlar.” (1998: 28)

gibi bir anlatım kullanır. O halde sözcük diline duyulan gereksinimi sanat dilinin, beden diline duyulan gereksinimi espri dilinin karşılayamayacağı apaçıktır.

Bu noktada; ne müzik dilinin sözcük diline, ne de sözcük dilinin müzik diline indirgenemeyeceğini/çevrilemeyeceğini söylemek gerekir. Öyleyse şu gerçeği itiraf etmek, bir müzikologun kendi yetkinliğinin sınırlarını da görmesi anlamına gelecektir; “bir müziğin bize estetik haz veya acı verdiğini tınsal izleme anında sezebiliriz, ama bunun nedenini sözcüklerle ifade edemeyiz. Çünkü tınsal izleme anında sezebildiğimiz duyguları, sözcük diline indirgeyemeyiz/çeviremeyiz”. Sözgelimi J. S. Bach’ın yapıtlarını beğenen biri, bunun nedenini bir başkasına sözcüklerle tam olarak ifade edemez. Karşısındaki kişiden gelen ‘Niçin Bach’ı beğeniyorsun?’ sorusunu yanıtlamaya çalışmakla beraber, yanıtına yardımcı olabilmesi için, Bach’ın yapıtlarından birini karşısındakine dinletme yoluna gider. Bu durum, müziğin de tıpkı diğer diller gibi (sözcük dili, davranış dili vb.) özerk ve içkin olduğunu ve diğer dillere çevrilemeyeceğini gösterir. Aksi durumda, müziğe de müzik diline de gereksinim kalmazdı.

Bir müzik yaratisında çalgısal müziği ve sözlü müziğin çalgısal kısmını, sözcük diline tam olarak indirgeyemeyiz. Bu çalışmanın ortalarında da gösterildiği gibi müziğin çalgısal öğeleri olan melodik, armonik ve ritmik yapılar, sözlerindeki gibi net bir biçimde çözümlenemez. Oysa müzik sözlerinin *katartik* etkisi, sözcüklerle oluşturulduğu için, yine sözcüklerle tam olarak çözümlenebilir.

“Müzik, kendi sembol sistemi olan bir dünyadır. Elbette genel hedefimiz duygusal sözcüklerle sıklıkla uygulanabilir ve az çok benimsenebilir, bu genel sözcükler belirli müziksel referansı olmayan diğer sözcük guruplarından daha fazla ve açık olarak müziksel çalışmalara uygulanabilir. Fakat müzik, müzik olarak kalır ve kendi dokunaklılığını sözcükten ayırır.” (Sparshott 1998: 25)

“Demek ki müziğin sözündeki *katartik* etki, sözcük diliyle oluşturulduğu için, yine sözcük diliyle çözümlenebilir. Fakat müziğin kendisindeki (ezgi, armoni, ritim) *katartik* etki; müzik diliyle oluşturulduğu için, sözcük diline tam olarak deşifre edilemez.. O halde benim uğraşlarım, ezgi, armoni, ritim gibi müziksel

öğelerdeki *katarsisin* tüm yönlerini sözcük diline indirgemeye yetmeyecektir. Müzik, sözcük diline indirgenemeyen doğası nedeniyle, kısmen gizemli kalacaktır.”



SONUÇ

Tragedya sanatı aracılığıyla gerçekleşen acıma ve korku duygularının ruhu tutkularından arındırması anlamına geçen *katarsisin*, müzikteki görünümü iki bölümde incelendi. İlk bölümde *katarsis* fenomeninin müzikteki görünümü üzerinde genel olarak duruldu: Müziklerin genelde belirli bir konuyu, *katartik* etki oluşturan müziklerin ise hüznü müziksel öğelerle betimlediği; epik kuramın ve dolayısıyla epik müziğin, iç içe örülmüş olan dekor, kostüm, müzik vb. gibi teatral öğelerin birbirinden ayrıştırılarak müzikteki *katartik* etkiye karşı bir alternatif olarak oluşturulduğu; dinsel ritüellere eşlik eden müziklerin, dinsel duygulara göre daha arka planda kalmasına karşın *katartik/transal* etkinin oluşumunda tetikleyici bir rolü olduğu; müziğin de tıpkı edebiyat gibi zamansal boyutta oluşturulması nedeniyle, mekansal boyutta oluşturulan resim ve heykele göre öyküyü daha iyi betimlediği sonuçlarına ulaşıldı.

İkinci bölümde ise, hüznün ezgi, armoni, ritim ve söz gibi müziksel öğelerle nasıl betimlendiği üzerine çözümleme çalışması yapıldı: Tragedya eserlerinde görülen düğüm (gerginlik) ve çözüm (rahatlama) bölümünü müziğin de kısmen betimlediği; ezgilerin tiz perdelerde gezinerek oluşturdukları gerginliğin durak perdesinde çözüme kavuştuğu; minör ezgilerin majörlere göre daha *katartik* olduğu; ezginin tabanına oturan armonik yapının enarmonik biçimde kurulmasıyla oluşan gerginliğin uygun armoniklerde çözümlenerek rahatlama etkisi oluşturduğu; sözlü müziklerde bulunan hüznü sözlerin müzikteki *katarsisi* desteklediği; hüznü betimleyen müziğin, enerji ve hareket eksikliğini birim süredeki vuruş sayısı az olan yavaş ritimle yada serbest ritimle sembolize ettiği; fakat müziğin kendine özgü bir dil olması nedeniyle, müzikte var olan her *katartik* etkiyi kuramsal anlamda tam olarak deşifre edebilmenin olanaksız olduğu ve sözcük diline indirgenemeyen doğası nedeniyle müziğin kısmen gizemli kalacağı sonuçlarına ulaşıldı.

Kaynaklar

_Altar, Cevat Memduh 1982. Opera Tarihi II, Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara

_Altuna, Sadun 1970. Büyük Ressamlar, Hayat Kitapları, 2. Basım

_Aristoteles 2001. Poetika, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 9. basım, İstanbul.

_Aristoteles 1983. Politika, Çev. Mete Tunçay, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul

-Aristoteles 1995. Retorik, Çev. Mehmet H. Dođan, Yapı Kredi Yayınları, 2. basım, İstanbul

_Barrucand, Dominique 1970. La Catharsis Dans le Theatre, la Psychanalyse et la Psychoterapie de Groupe', Epi Editeurs, Paris

_Baymur, Feriha 1994. Genel Psikoloji, İnkılap Yayınevi, 13. Baskı, İstanbul

_Brand, Katharina Olivia 2001. The Coda in Mozart's Solo Keyboard Work: A Realization of Catharsis, UMI Number:: 3026289, Universty of California, Los Angeles (Yayımlanmamış Doktora Tezi)

_Brecht, Bertolt 1981. Epik Tiyatro, Çev. Kamuran Şipal, Say Yayınları, 2. Basım, İstanbul

_Davies, Stephen 1997. "Why Listen to Sad Music?", *Music & Meaning*,

Cornel University Press, Edited by Jenefer Robinson, New York

_Deaderick, John Fraser 2000. Make Sweet The Minds of Men: Early Opera and Tragic Catharsis, UMI Number: 1399215, California State University (yayımlanmamış doktora tezi)

_Enç, Mithat 1990. Ruhbilim Terimleri Sözcüğü, Karatepe Yayınları, Ankara

_Gombrich, E. H. 1992. Sanat ve Yanılsama, Çev.Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul

-Katsaros, George Petros 2002. Tragedy, Catharsis and Reason, UMI Number: 3046173 Yale University, (Yayımlanmamış Doktora Tezi)

_Özbek, Meral 1991. Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim Yayınları, 1. baskı, İstanbul

-Levinson, Jerold 1997. "Music and Negative Emotion", *Music & Meaning*, Cornel University Press, New York

-Pamir, Leyla. Müzik ve Edebiyat, Varlık Yayınları, İstanbul

-Robinson, Jenefer 1998. "The Expression and Arousal of Emotion in Music", *Musical Worlds: New Directions in The Philosophy of Music*, The Pennsylvania State University Press, Edited by Philip Anderson

-Rouget, Gilbert 1985. Music and Trance, The University of Chicago Press, U.S.A.

_Rycroft, Charles 1989. Psikanaliz Sözlüğü, Çev. M. Sağman Kayatekin, Ara

Yayıncılık, İstanbul

_Shakespeare, William 1992. Kral Lear, Çev. İrfan Şahinbaş, MEB, 4. basım, İstanbul

_Sophokles 1992. Kral Oidipus, Çev. Bedrettin Tuncel, M.E.B, İstanbul

-Sparshott, Francis 1998. "Music and Feeling", *Musical Worlds: New Directions in The Philosophy of Music*, The Pennsylvania State University Press, Edited by Philip Anderson

_Spinoza Baruch, 1945. Etika, Çev. Hilmi Ziya Ülken, M.E.B, İstanbul

_Stokes, Martin 1998. Türkiye'de Arabesk Olayı, Çev. Hale Eryılmaz, İletişim Yayınları, 1. baskı, İstanbul

_Şatıroğlu, Aşık Veysel 1974. Dostlar Beni Hatırlasın, Derleyen: Ümit Yaşar Oğuzcan, Türkiye İş Bankası Yayınları, 4. Baskı, İstanbul

_Tarcan, Hülya 1987. Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma, Pan Yayıncılık, 4. Baskı, İstanbul

_Tunalı, İsmail 1984. Estetik, Cem Yayınevi, İstanbul

_Uğurlu, Veysel 1993. (Redaksiyon): "Müzikte Çağdaşlık Sorunları", *Geçmişle Gelecek Arasında Kıvranan Sanat* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

_http://www.turkcemuzik.com/artist.Asp?artist

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANİZASYON MERKEZİ**