MÜZİK EĞİTİMİNDE FELSEFİ YAKLAŞIMLARIN YERİ VE ÖNEMİ[1]

R. Görkem Aytimur[2]

ÖZ

Herhangi bir sanat dalında olduğu gibi müziğin de felsefi düşünme biçimleriyle olan ilişkisini ifade etmek için, belirli müzik dönemlerinin kendine çağcıl felsefi düşüncelerle beraber incelenmesi önemlidir. Bu "ortak dönem" anlayışı felsefe ile müzik arasındaki tarihsel ve toplumsal köprüyü bize ifade edebilmektedir. Söz edilen ortak dönem, "20. yüzyıl" olarak belirlenmiştir. Müzik ile felsefenin ilişkisi, 20. yüzyıl modern müziğinin yapısı ve Alban Berg'in müziği ile Berg'in çağdaşı felsefeci ve müzikolog Theodor Adorno'nun düşünceleri arasındaki bağlantılarla sorgulanmıştır. Bu sorgulama, Adorno'nun müzik üzerine düşünceleriyle ilişkili olarak Berg'in "Lulu" operası örnekleminde yapılanmıştır. Bu şekilde, müzik eğitiminde ele alınan bir dönemin müzik anlayışı ile o döneme çağdaş olan bir düşünürün felsefi yaklaşımları beraber incelenmiştir. Böylece, 20. yüzyıl müziği ile ilgili bir eğitim yaklaşımında felsefi düşünmeye olan gereksinim vurgulanmış, çağdaş bir sanat ve müzik eğitimi anlayışında sadece biçimsel değil, olgusal ve kavramsal bir düşünme etkinliğinin önemi belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Felsefe,Theodor Adorno, Alban Berg, Lulu

[1] Bu çalışma, 6. Sanat Sempozyumunda bildiri olarak sunulmuştur.
[2] Dr.

THE IMPORTANCE OF PHILOSOPHICAL APPROACHES IN MUSIC EDUCATION

ABSTRACT

To express the organic ties of an art period with philosophy reveals the concept of thought of that art period. It is important to examine certain musical periods together with philosophical thoughts in the same period, in order to express the relation of music with philosophical thinking styles as it is in any art branch. This "common period" mentality can express to us the historical and social bridge between philosophy and music.The common period mentioned is "20. yy ". The relationship between music and philosophy was questioned by the connection between the structure of the modern music of the 20th century and the music of Alban Berg and the thoughts of the philosopher and musicologist Theodor Adorno, who lived in the same era with Berg. This questioning was structured in the sample of Berg's "Lulu" opera in connection with Adorno's musical thoughts. In this way, the musical understanding of a period in music education was studied together with the philosophical approaches of a thinker who lived at that time. Thus, the need for philosophical thinking in an educational approach to 20th century music was emphasized, and the importance of contemporary art and music education not only in form but in factual and conceptual thinking, has been emphasized.

Keywords: Music Education, Philosophy, Theodor Adorno, Alban Berg, Lulu

Giriş

Felsefe ile müziğin ilişkisi, müzik eğitim içinde önemsenmesi gereken bir konuyu ifade etmektedir. "Bu anlamda, müzik eğitiminde felsefeye olan gereksinim sorgulanmalı ve felsefenin çağdaş bir müzik düşüncesinde ne tür bir işleve sahip olduğu belirtilmelidir" (Aytimur, 2017: 1). Felsefeyle müziğin ve müzik eğitiminin ilişkisini iki yöntemle ele almak mümkündür. Bunlardan biri eğitimin felsefi temelleri üzerinden ele alınan bir yaklaşım, diğeri müziğin kendi doğasına felsefeyle bakılarak kurulabilecek ilişkidir. İlk yöntemde belirli bir eğitim yapısı ya da modeli içindeki müzik eğitiminde yer alan felsefe temelli çalışma ve uygulamaların içerikleri ve sonuçları değerlendirilir. Bu çalışmalar çerçevesinde kısa veya uzun dönemler içinde elde edilebilecek veriler karşılaştırılmalı olarak analiz edilip, sonuçlara ulaşılır. Yine bu bakış açısıyla bir eğitim programlaması ve modeli oluşturulur, sonuçları incelenir ve nicel bir araştırma yapılandırılmış olur. Bir diğer yöntem ise, müziğin kendi doğasına felsefenin çalışma alanları temelinde yaklaşarak kurulacak ilişkiyi apaçık ortaya koymaktır. İşte bu yöntemle bu çalışmada müzik eğitiminde felsefi yaklaşımların yeri ve önemi belirtilmiştir. Sanat eğitiminde felsefeyi yeni soruların ve bakış açılarının kaynağı bir "yöntem" olarak ifade etmek yerine, felsefenin sanatın doğası üzerine olan etkisinden söz edilmelidir. Bu anlamda öncelikle felsefenin sanatla ya da müzikle olan ilişkisini belirtmek için felsefenin nasıl bir düşünme biçimi olduğundan söz etmek gerekmektedir.

"Felsefe bilgelik sevgisi anlamına gelen iki Yunanca kelime olan phila ve sophia'nın bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Antik zamanlarda bir bilgelik sevgisi, aklın ifade edildiği herhangi bir alanla ilişkili olabilir… Felsefe, farklı zamanlarda farklı anlamlar ve amaçlarda kullanılmış bir etkinliktir. Bazen bilimlerin temeli sayılmış, bazen evrensel değerlerin ve bilginin arayışını ifade etmiştir." (Aytimur, 2017: 10-11).

> Felsefenin henüz bilimsel sayılamayan herşeyin ortak adı olduğunu ileri süren bir görüş vardır. Bu, örneğin Lord Bertrand Russell'ın ve birçok pozitivist filozofun görüşüdür. Bunlar Aristoteles'te felsefe ile bilimin aynı anlama geldiğine, sonradan tek tek bilimlerin felsefeden koptuğuna dikkatimizi çekerler: ilkin tıp, sonra fizik, daha sonra psikoloji, son olarak da, bilindiği gibi, bugün çoğu kez matematik fakültelerinde öğretilen biçimsel mantığın kendisi. Ya da, başka türlü dile getirildikte, örneğin kendine özgü nesnesiyle matematiğin varolması anlamında, felsefe diye birşey yoktur. Felsefenin böyle bir nesnesi yoktur. Onunla yalnızca henüz olgunlaşmamış çeşitli sorunları açıklığa kavuşturmaya yönelik kimi çabalar adlandırılır. (Bochenski, 1996: 23).

Felsefe sadece böyle bir anlayışa indirgenseydi, bugün Eski Yunan'daki felsefi sorulardan çok daha az sorumuz olması gerekirdi. Ancak durum farklıdır. Bugün her zamankinden daha az değil, çok daha fazla felsefe vardır. "Her bir özel bilim alanı, özerkleştikçe felsefeyle bağını koparmış, fakat kendi alanına özgü yeni sorularıyla yeni felsefi disiplinlerinin doğuşuna sebep olmuştur." (Aytimur, 2017: 12).

Felsefe herhangi bir akla dayalı etkinliğin özünü oluşturmaktadır. "Felsefe hepimiz için kaçınılmaz bir şeydir, bunun için de toplumun fikirlerinde, atasözlerinde, sık sık geçen felsefi deyimlerde, aydınlanma çağı dilinde olduğu gibi, hakim düşüncelerde, siyasi görüşlerde, her şeyden önce mitlerde, her zaman karşımızdadır… Felsefeyi reddeden farkına varmadan felsefe yapıyor demektir." (Jaspers, 1981: 31). Felsefenin çalışma alanlarının hemen hemen her birinin sanatla ilişkisi söz konusudur. Hem sanatsal varolanla hem de sanat olgusunun kendisi ya da öğeleri üzerinden sanata felsefeyle bakılmaktadır. İşte bu ortak çalışma alanına sanat felsefesi denmektedir."Sanatın, gerçeklik ve hakikat ile ilişkisini ve bu ilişki içinde sanat yapıtlarının gerçekliği ve hakikati ne ölçüde temsil ettiği ve yansıttığı, sanat yapıtının içeriği gibi sorunlar sanat felsefesinin temel konularını oluşturur" (Bozkurt, 2004: 26). Sanatın felsefe ile olan ilişkisini açıklamak için sanatın tarihsel ve toplumsal değişim ve dönüşümünde felsefenin önemini belirtmek gerekmektedir. Bir sanat döneminin felsefeyle olan organik bağlarını ifade etmek, o sanat döneminin düşünce anlayışını ortaya koymaktadır. Herhangi bir sanat dalında olduğu gibi müziğin de felsefi düşünme biçimleriyle olan ilişkisini ifade etmek için, belirli müzik dönemlerinin kendine çağcıl felsefi düşüncelerle beraber incelenmesi önemlidir. Bu "ortak dönem" anlayışı felsefe ile müzik arasındaki tarihsel ve toplumsal köprüyü bize ifade edebilmektedir. Sanata yaklaşımda "izm"ler, kuramlar, ontolojik ya da yapısal belirlemeler ve dönem anlayışları sanatın bütüncül ve tutarlı bir şekilde anlaşılmasını sağlarlar. Karşılaştırmalı ve derinlemesine bir sanat anlayışı için, sanat olgusu içindeki bu özelleşmeleri doğru anlamak gerekmektedir. Bu sayede eğitimde sanatın düşünsel boyutundan söz edilmiş olunur. Bu anlamda sanat tarihi içindeki değişimin izleri tarihsel, toplumsal ve düşünsel olarak takip edilmelidir.

Sanatta Bir Değişimin Dönemi Olarak 20.Yüzyıl

Sanat tarihi içinde değişimin apaçık bir şekilde görüldüğü dönem 20. yüzyıldır. Değişimin nedenlerini anlayabilmek için bu dönemin öncesindeki sanat akımları ve kuramlarından söz etmek gerekmektedir. Bu bakımdan ilk olarak 20. yüzyıl öncesine bakıp, değişime giden süreç incelenmelidir. 20. yüzyıl öncesindeki sanat anlayışları incelenirken de özellikle 19. yüzyıl sanat anlayışından söz

edilmelidir. Çünkü 20. yüzyıldaki büyük sanatsal değişimin ve dönüşümün nedenleri orada temellenmiştir. 19.yüzyıl sanatlarının mevcut yapısı ile sanatın 20. yüzyıldaki büyük ve hızlı değişimini belirtmek, kavramsal bir sanat dünyasında felsefeyle nasıl ilişki kurulduğunu daha açık gösterebilecektir.

> 19. yüzyılın sanat anlayışı sanatın kendi bağımsız anlatımını ortaya koymasıyla bir dönüşüme girmiştir. Bu dönüşüme Avrupa'yı saran toplumsal ve felsefi yaşantıdaki büyük değişim neden olmuştur. Bireyin ve kendi duygularının yüceltildiği romantik düşünce sanatta da karşılığını bulmuştur. Artık olan bitenin kendisinden çok, üreticinin iç dünyasındaki karşılığı sanatta yansıtılmaktadır (Aytimur, 2017: 19).
>
> Zihinsel bir yaratış olarak toplumsal üretimden ve teknik nesnelerden kopan sanat, artık toplumsal ilişkilerin ve imalat dünyasına olan bağıntının zayıfladığını gösteren bir belirti olup çıkmıştır. Böylece sanat, duygu (duyumdan da beceriden de farklı), esin (bilimsel olmayan bir bilgi türü), beğeni yargısı (alımlayıcıları, nesnelerle işlevsel ya da çıkar gözetmeyen bir bağıntı kurmalarına göre sınıflandırır) ve anlatım (sanat yapıtının, hem eşyanın ne olduğunu, hem de sanatçının kişiliğini ortaya çıkaran özel bir alan olmasını sağlar) gibi yeni kavramlar ortaya koymuştur. Kültürün özel bir alanı olarak sanat, 'sanat için sanat' (l'arl pour l'art), akademik ve kuralcı geleneğe, romantik ruha, izlenimcilerdeki el değmemiş bakış inancına kaynaklık ettiği gibi; 19. yy 'ın başında sanat yapıtının özerkliğini ortaya koyan biçimsel araştırmalara da zemin hazırlamıştır. (Bozkurt, 2013: 20).

20. yüzyıl dünyada teknolojinin ve sanayileşmenin hızla büyüdüğü bir dönem olarak belirtilebilir. Bilimsel buluşlar artmış, bu da bilim ve teknolojinin egemen bir üst dil kurmasını sağlamıştır. Pozitivist düşünce güçlenirken, ahlaki ve metafiziksel kavramlar hızla sorgulanır olmuştur. Büyük teknolojik gelişmeler insanlığa sadece kolaylık ve refah sağlamasının yanında büyük sıkıntıların da nedeni olmuştur. Teknoloji ve sanayi gücüne sahip ülkeler, bu gücü kullanarak diğer insanları sömürmüş, yoksullaştırmış, yok etmiştir. İnsanın doğa üzerindeki egemenliği kendi yokoluşunun da bir parçası olmuştur. Bu değişimin nedeni olan Aydınlanma düşüncesi, insanlığı kaotik bir ortama sürüklemiştir.Aydınlanma düşüncesi sanat üzerinde de önemli bir etki yaratmıştır. Bu etkinin öncesinde 19. yüzyıl sanat dünyası, geleneğin devamı niteliğinde, yeni akımlara sahne olmuştur. Romantizm, realizm (gerçekçilik) ve naturalizm (doğalcılık) gibi akımlar dönemin düşünsel yapısının da etkileriyle birlikte toplumsal ve psikolojik temelli eserlerin doğmasına yol açmıştır. Fakat bu sanatların değişen dünya düzenine cevap vermesi artık mümkün değildir. Bu yüzden 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş aşamasında sanattaki değişim avant-garde akımlarla kendilerini göstermiştir. Avant-garde olarak nitelendirilen, futurizm, dışavurumculuk, dada, sürrealizm ve bauhaus gibi sanat

akımları 19. yüzyıl modernizminin bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Avant-garde sanat, abstract (soyut) sanatla birlikte düşünülmeye başlamıştır.

> Soyut sanatla figürü bozdu, gerçeküstücü sanatla konuyu başkalaşıma uğrattı, pop art'la nesneleri parçaladı, kinetik sanatla ışığı ayrıştırdı, siyasal sanatla da toplumsal anlamları eleştiriden gelirdi. Buna koşut olarak çağdaş öncü sanatçılar, yeni maddeler, yeni gereçler, yeni fırçalar aradı; kavram, saptama, jest ve sanatçının kendi bedeni bile bu tür resim araçları oldu. Bu durum, sanat sözcüğünün anlamında büyük değişikliklere yol açtı: duygulanım (affection) ve istek, duygunun ve anlatımın yerini aldı, olumsuzlanan ya da ötesine geçilen toplumsal hayalgücü ürünü, esini kapladı. Doğadan başka bir şey olan sanat, günümüzde çoğunlukla, kültürün karşıtı, tersi olarak, "karşı kültür " (Anticulture) olarak karşımıza çıktı. (Bozkurt, 2013: 20).

Avant-garde akımlar daha çok doğalcılık ve gerçekçilik gibi 19. yüzyılın yaygın sanat anlayışlarına bir tepki niteliğindedirler. Bu akımlar temelde burjuva toplumunun tüketim alışkanlıkları içinde sanatsal uzlaşım ve uyumlamaya, sanatın yaşamdan kopukluğuna karşıdırlar. 19. yüzyılın yansıtmacı sanat anlayışı yerini 20. yüzyılda dışavurumculuk (ekspresyonizm) ile gerçekliğin çarpıtılmasına, sürrealizm ile bilinçaltına, futurizm ile makinenin yüceltilmesine, Dada hareketi ile anarşizme kadar uzanan bir sanatsal çeşitliliğe bırakmıştır.Bu akımlar sanatta var olan biçim-içerik ikirciliğinde biçime ağırlık vermişlerdir. Özellikle sahne sanatlarında farklı tekniklerle radikal değişiklikler gerçekleşmiştir. Birinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda Münih, Berlin gibi Alman kentleri çok canlı gece yaşamlarıyla ün salmıştır. Kabare tiyatrosu, gece yaşamının odak noktasıdır. Buralarda danslı, müzikli, şiirli akşam eğlencelerinin yanı sıra, önemli toplumsal ve sanatsal olaylarda tartışılmaktadır. Dışavurumcu akımın öncülerinden Frank Wedekind (daha sonra söz edilecek iki Lulu oyununun yazarı) dönemin en meşhur hicivci ve absürte dönük eserler yazan tiyatro adamlarından biridir. "Savaşın başlamasıyla Emmy Hennings, Hugo Ball gibi kabare oyuncuları İsviçre'ye sığınmıştır. 5 Şubat 1916'da Almanya'dakine benzer bir kabare açmışlardır. Cabaret Voltaire adlı bu yer, çeşitli uluslardan sanatçıların buluşma yeri olmuştur"(Cihaner, 2004: 2). Cabaret Voltaire'de bir araya gelen sanatçılar savaşı eleştirmiş ve çağın baskın ruh hali olan umutsuzluğa, çaresizliğe karşı durmuşlardır. İşte bu karşı duruş Dada'nın temellerini atmıştır.

> Bindokuzyüzlerin başlarında tüm dünyadaki en önemli olay I. Dünya Savaşı'dır. Bir yandan ülkeler ve insanlar silahlanırken, diğer yandan entelektüeller, sanatçılar ve bilim adamları hiç de kehanet olmayacak bir biçimde savaşın insanlık üzerindeki olumsuzluğunu vurgulamaya çalışıyorlardı. Bu kan dökücü çalışmayı kapitalist düzenin ve ona bağlı yöntemlerle toplumsal yapılarının başarısızlığının bir kanıtı olarak gören bazı kimselerde yok değildi. Kısa ve kesin bir çekişme olarak başlayan savaş,

> yıllarca süren utanç verici bir kırıma dönüşünce, bunların sayısı daha da arttı. (Lynton, 1991: 125).

Bunun yanı sıra İsviçre'ye sığınan Jean Arp, Tristan Tzara ve Marcel Duchamp gibi sanatçılar avant-garde ve soyut sanatın öncüleri olmuşladır. Özellikle Duchamp'ın "Ready Made" anlayışı bütün bir sanat dünyası içinde değişimi simgeleyen bir devrim niteliğindedir.Marcel Duchamp Paris'te başlayıp New York'ta geliştirdiği Ready-Made'leriyle geleneksel sanata karşı olan düşüncelerini ortaya koymuş ve sonra bu düşünceler New York hareketine de kaynaklık etmiştir. Bu hareket kısa sürede uluslararası bir niteliğe kavuşmuştur… Duchamp, 1917 yılında NewYork'ta, Mott Works firmasının yaptığı bir porselen pisuarı 'R. Mutt' imzasıyla bir sergiye göndermiş ve seçici kurul bu parçayı sergilemeyi göze alamamıştır. Bu pisuar "Çeşme" olarak adlandırılmıştır. Bu adlandırmadan da anlaşılacağı üzere sanatçının bu nesneye sağladığı yeni konum, yön değiştirmenin getirdiği anlam değişikliğidir. Sanat seyircisi, böylece sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtını benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılmaktaydı. Duchamp'ın amaçladığı şey sanatçı- halk-sanat nesnesi arasındaki ilişkiyi ve sanatçının yerleştirildiği statüyü sorgulatmak olmuştur. (Lynton, 1991: 133-134). Bu anlayış sanat dünyasında formun deforme edildiği, kavramın bir soyutlamayla dışavurduğu, geleneğin uyum ve estetik dayatmalarından uzak, düşüncenin anlatımı olan bir yapıyı doğurmuştur.

> Anti-estetik, anarşist ve nihilist bir sanat anlayışla ortaya çıkan Dadacılığın kullandığı rastlantıya dayanan teknikler daha sonra Gerçeküstücüler ve Soyut Dışavurumcular tarafından kullanılmış; Kavramsal Sanat da köklerini Dadacılık'la bulmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısının hiç kuşkusuz en zeki ve çoğu insan için de en sıkıcı kişisi olan Duchamp, tutumu ve sanat karşıtı davranışlarıyla önemli bir etkilemede bulunmuş; ve bu etkileme gerçekten de Dadacılık ve Gerçeküstücülüğün ötesinde, çağdaş yenilikçi sanat hareketinin önemli akımlarına, Happennig, Pop Art, Op Art, Minimal Sanat ve "Anti-form" ile Kavramsal Sanat'a değin uzanmıştır. (Bozkurt, 2013: 65).
>
> Böyle bir dünyada sanat düşüncesi de (güzel algısından, sanat olgusunun kendisine kadar) tek tek sanatların her biri de daha önce hiç olmadığı kadar büyük değişime uğramıştır. Gelinen noktada artık sanatın ne üreticisinin ne alıcısının ne de sanat eserinin bir önemi kalmıştır. Sanat bir kavramsal etkinliğin adı olmuştur. (Aytimur, 2017: 22).
>
> Burada önemsenmesi gereken noktalardan biri de şudur: Aydınlanma eleştirisi içinde, sanayi toplumunun modernite adı altında dayattıklarına karşı bir tepki olarak oluşan avant-garde düşünce modern sanatları doğurmuştur. 20. yy'ın ikinci yarısında Modernite eleştirisi toplumsal düzeyde bir reddediş

> olarak postmoderniteyi doğururken, modern sanatlar sanat dünyasında bir geçiş dönemini belirtmektedir. Bu anlamda modern sanatlar postmodern sanatların bir anlamda 'fikirsel öncülü' niteliğindedir. Modern sanatlardan postmodern sanatlara geçiş sürecini 'saçılma-dağılma' olarak ifade etmek mümkündür. (Aytimur, 2017: 22).

20. Yüzyıl Müziği ve Felsefi Temelleri

20. yüzyılda, bilimde, teknolojide, düşünsel ve toplumsal yaşamda önemli değişimlerin olduğu bir dönem olduğunun altı tekrar çizilmelidir. Bu köklü değişim diğer sanat alanlarında olduğu gibi müzikte de karşılığını bulmuştur. "20. yüzyılda müzikte klasik armoninin temeli olan tüm geleneksel tonal işlevleri yadsıyan atonal bir yazım sisteminin ortaya çıktığı; böylece kromatik gamı on iki sesin özgürce kullanımıyla bir tür on iki seslilik (dodecaphonisme) düzeneğinin oluşturulduğu bir çağ olmuştur" (Bozkurt, 2013, s.70). "Tonal müziğin yapısı ve kuralları artık aşılması gereken bir sınıra ulaşmıştır. Bu anlamda insanın yeniye olan merakı, çağın dinamikleriyle beraber onu bu sınırı aşmaya zorlamıştır" (Aytimur, 2017: 29). "Geleneksel duyuş ve düşüncelerle bağların kopartılması, öz açısından, 20. yüzyılda gerçekleştirilen "yeni" akımlarda olduğu kadar, hiç bir dönemde görülmeyen bir köktenciliği sergiler" (Say, 1997, 468)."Uyum ve uzlaşıdan uzak bir müzik düşüncesi, 20. yüzyılın müziğinin temelini ifade eder" (Aytimur, 2017: 29). "Teknik bir sorun gibi gözüken "uyumsuz sesler"in kullanımı, yeni bir estetik kavrayıştan kaynaklanır: Artık müzik güzel ve uyumlu olanı yansıtmakla değil, gerçeği yansıtmakla, yani gerçeğin çirkin tarafını yansıtmakla da görevlidir"(Say, 1997: 468).

> Modern sanat bir başka açıdan da anti-izlenimcidir. İzlenimciliğin uyumundan, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçmiş, temelde "çirkin" bir sanattır. Hoş ve keyifli, tamamen dekoratif ve güzel olan herşeyden endişeli bir kaçış anlamına gelmektedir. Debussy, Alman romantizminin duygusallığına karşı saf bir armonik yapı ve ton soğukluğu kullanmış ve bu romantizm karşıtlığı Stravinsky, Schoenberg ve Hindemith'de bir espressivo-karşıtı halinde yoğunlaşarak 19. yüzyılın duygulu müziğiyle ilgili tüm bağlantıları yadsımıştır. Amaç, duygularla değil, akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir. Gerilimli titreşimler bazen yapının katıksızlığına, diğer zamanlarda da metafizik görüşün aşırı sevincine terk edilmiştir. Ancak izlenimci dönemin kayıtsız estetik anlayışından her ne pahasına olursa olsun kaçma arzusu vardır. İzlenimcilik, modern estetik kültürün kendisini bulduğu kritik durumun farkındadır ancak geç-izlenimci sanat bu kültürün tuhaflığını ve gerginliğini ilk kez vurgulamıştır. (Hauser, 1999: 147).

"Bu yeni anlayış sanatın bir şeyin izlenimi ya da yansıtılması olma durumuna bütünüyle karşıdır. Mimetik bir düşünceyle, sanatın"doğanın yenilenmesi" anlamını

taşıması, 20.yy da artık terk edilmiş bir anlayıştır. Bu anlamda esas olan, geleneksel biçimlerin bozulmasıdır. Bu ise sanatsal bir yıkım anlamını taşımaktadır. Sanat tarihinin kuramlarla ve estetik belirlemelerle oluşturduğu sanat olgusunun kendisi kökten sarsılmıştır. Böyle düşünüldüğünde bu bir çeşit "sanatın sonu" düşüncesini doğurmaktadır. Asıl olansa geleneksel sanatın büyük bir üst dille oluşturduğu estetik dayatmanın eleştirilmesidir. Bu durum"sanatın sonu" krizinden çok, geleneksel sanatın sorgulandığı yeni bir sanat anlayışının doğuşudur. Sanat, "bir düşüncenin anlatımı" haline dönüşmüştür" (Aytimur, 2017: 30). 20. yüzyılda müzik düşüncelerindeki büyük değişimlerin yapısı ve nedenleri sıralanırken, bu yapıya kendi eleştirel felsefesi temelinde bakış açısıyla yaklaşan felsefeci, sosyolog ve müzisyen olan Theodor W. Adorno'nun düşünceleriyle bakmak, müziğin felsefeyle ilişkisini belirtmek açısından önemlidir. Bu sayede, 20. yüzyıl müziğinin algılanmasında felsefeye olan gereksinim, bir felsefecinin düşünceleriyle somut hale getirilmiş olacaktır. Adorno'ya göre, müziksel üretimin yüzyıllardır süren ve gelenek olarak söylenen alışkanlıkları ve çağdışı formları, toplumsal ve tarihsel talep ve isteklere içkin olan "yeni" müziksel formlarla değişip, dönüşmelidir. Müzik endüstrisi içinde kolay tüketilen, alışkanlıklara yönelmiş ve meta unsuruna dönüşmüş tonal müzik, bütün bu tüketim alışkanlıklarına bir tepki olarak oluşan atonal müzikle yer değiştirmesi toplumsal bir zorunluluktur. (Aytimur, 2017: 66). Adorno'nun "Yeni Müziğin Felsefesi"nde söz ettiği müzik kuramı temelde Hegelci bir bakışla şöyle yapılanmaktadır:

> • Merkezde duran estetik kategori (örneğin) "güzellik" değil "hakikat"tir.
> • (Estetik) "hakikat" doğası gereği tarihle sıkı bağlara sahiptir.
> • Müziğin tarihi Özne'yle ("müzik" ya da "beste" öznesi, özgün güçleri ve duyarlıkları olan bir besteci) Nesne (Adorno'nun "müzik malzemesi" dediği şey) arasındaki diyalektik ilişki olarak algılanmalıdır. (Geuss, 2003: 282-283).

Adorno'nun özne-nesne ilişkisinde nesne olarak söz ettiği alımlayıcı (dinleyici, izleyici) değildir. Ona göre nesne olarak söz edilen müzikal formdur. Yani burada önemli olan ne müzik eserinin ne de alımlayıcının nesnelleşmemesidir. Adorno'ya göre, artık bestecinin, müziğin öznesi olarak, müzik eseri üzerindeki koşulsuz egemenliği söz konusu değildir. Romantik anlayışın aksine deha besteci ve onun iç dinamikleri ile şekillenmiş müzik eserleri merkezini değiştirmiştir. Adorno yeni müzik düşüncesi içinde, müziğin öznesi olan bestecinin durumunu şu şekilde dile getirmiştir: "Bestecinin imgesi değişmiştir. Sanatçı yaratıcı değildir. Toplumun ve yaşadığı çağın istisnasız olarak sınırları içinde, eserleri üzerinden isteklerini doğru bir şekilde ortaya koymaya çabalarlar." (Adorno, 2006, 33). Özne yani besteci, müziksel malzeme karşısında yeni üretilmiş formlarla yapılanmış sistemin sıkı kurallarına uymakla yükümlüdür. "Özne, sistemin rasyonelliği yoluyla müzik

üzerinde egemenlik kurar, ancak bizzat rasyonel sistemin kendisine boyun eğmeye mahkumdur... On iki ses tekniği gerçekten de özneyi ortadan kaldırır" (Adorno, 2006: 54).

Adorno'ya göre form, müziksel ilerlemenin en temel unsurudur. Çünkü tarihsel ve toplumsal taleplere form anlayışındaki yenilikler çözüm üretebilmektedir" (Aytimur, 2017: 497). "Form tarihsel ve toplumsal olana içkin bir gerçeklik olduğundan, aynı zamanda müzikte değişimin nesnesidir. Müziğin toplumsal praksis ile olan bağlantısı form ile görünüme gelmektedir. Bu anlamda formun yapısı toplumsal gerçeklikle önemli bir ilişki içindedir" (Aytimur, 2017: 497).

"Şu andaki toplumda, bu tür müzikler, ne kadar edebi ya da politik olarak düşünülse de, o zamana kadar kullanılabilecek müzik ve komünal müziğe [Gebrauchs-und Gemeinschaftsmusik] karşı direnişi aşan bir direnişi ifade eder. Bununla birlikte, bu direniş, söz edilen müziğin diyalektik işlevinin, "yapı yıkım" olarak sadece olumsuz bir güç olsa bile, praksiste zaten algılandığını göstermektedir" (Adorno, 2002: 394-395). Adorno bu şekilde müziğin toplumsal çelişkilere etki edecek bir niteliği olduğundan söz eder. Besteci müziğiyle yanlış toplumsal bilincin antitezini oluşturabilmelidir. Bu antitez müzikte toplumsal çelişkileri yansıtan yeni müziksel formlarla ifade edilir. Bu anlamda müziksel üretimin ve formun gücü dışavurumcu bir karakterde toplumsal gerçekliği açığa çıkarır."Adorno'ya göre yeni müzik şimdiye kadar tatmin edici düzeyde bir form ve beste yapma pratiğine ulaşmamıştır. Ulaşması da mümkün gözükmemektedir çünkü müzikal malzemenin nesnelleşmiş talep ve istekler olarak görünümü tutarlı ve durağan gözükmemektedir. Bu değişime müzikal öznenin (besteci), yeni teknik ve formsal çözümlerle karşılık vermesi bir gerekliliktir. Ancak müzikal malzemedeki sürekli değişim öznenin çözümlerinin de sürekli devam etmesine neden olmaktadır. Bu çözümler bir bir antitez olarak sonsuz bir süreci ifade etmektedir. Bu anlamda ulaşılan bir sentez durumu ve duruğan bir mutlak müzik düşüncesi söz konusu olamaz. Bir durağınlık anında müziğin tekrar eleştirisi yapılmalı yeni formlarla antitezi üretilmelidir." (Aytimur, 2017: 68). Adorno yeni ve ilerici müziği ciddi müzikle bir tutmaktadır. "Ciddi müzik, müzikal malzemenin taleplerine yanıt veren, ulaşılmış son noktadaki müziktir. Estetik anlamda başarılı müzik bu son noktayı daha ileri taşır; yenilikçi ve ilericidir" (Geuss, 2003: 284). "Müzikteki bu 'yeni' düşüncesi Adorno'ya göre iki şekilde ele alınmalıdır. Birincisi halihazırdaki form ve teknikleri yeniden düzenlenmesi, ikincisi müziğin malzemesinin ortaya koyduğu tarihsel ve toplumsal çelişkilere ve sorunlara çözüm üretebilecek yapıya sahip olabilmesidir." (Aytimur, 2017: 68).

Her şeyden önce, tarihsel-estetik bağlamda "ilerici" müziği -malzemenin ortaya koyduğu sorunları çözmek için yeni teknikler bulan müzik- politik bağlamda "ilerici" müzikle özdeşleştirir. Yine buna bağlı olarak, malzemenin taleplerinin zorunlu kıldığı, emsalsiz bir biçimde belirlenmiş yolda ulaşılmış son noktayı ilerletmeyen müzik sadece estetik anlamda yetersiz olmakla kalmaz, politik anlamda da gericidir. (Geuss, 2003, 284). "Adorno müziğin toplumsallığı ya da özerkliği konusunu müzik felsefesinin temel sorularından biri olarak görmektedir." (Aytimur, 2017: s.56).

> Adorno, müziğin özerkliği sorunsalının, yirminci yüzyıl boyunca yalnız uzmanları ilgilendiren bir konu değil, evrensel önemde bir mesele olduğunu öne sürer. Bundan dolayıdır ki, Modern Müziğin Felsefesi'nde Adorno, güçlü, ama gene de melodramatik Schoenberg karakterizasyonlarıyla (klasisizmini inandırıcı bulmadığı ve ön-faşist olarak görerek nefret ettiği Stravinsky'nin tersine), müziğin toplumdaki rolünün önemini kişiselleştirir. (Said, 2006: 62).

Onun, müziğin toplumsallığı düşüncesiyle anlattığı, toplumcu, gerçekçi sanat anlayışından da uzaktır. Bu anlamda Adorno'nun müzik anlayışı ideolojinin dış etkilerinden uzak, kendi özüne ait bir toplumsallığa sahiptir. Adorno, yeni müziğin en büyük temsilcisi olarak Schoenberg'i ve müzikal kuramına tam bir örnek olarakda öğretmeni Alban Berg'in eserlerini göstermiştir. Berg'in müziği Adorno'ya göre, kendi diyalektik, ilerici ve yeni bir müzik anlayışla önemli bağlar içermektedir. Adorno temel anlamda estetik ve metefizik olumlamadan kaçışı ve uyumun reddedilişini ifade ettiği estetik teorisiyle, Berg'in müziğinin teknik ve dramatik yapısı arasında ilişki kurar. "Ona göre Berg'in müziğinde tam olarak formuna kavuşmuş, her biri açıkça tanımlanmış, başlangıcı açıkça görülen, daha sonra gelişip dönüşen ve nihayet eski konumuna zaferle dönen farklı temalar genellikle bulunmaz." (Geuss, 2003: 291).Adorno, öğrencisi olduğu için öğretmeni Berg'in müziğini yakından incelemiştir. Adorno'ya göre Berg, tam bir diatonik müzik bestecisi değildir. Müzikte Schoenberg devriminin bir parçası olan kübist Leger ya da Gris'in gibi atonalizme ait radikal bir atonal besteci de değildir. Adorno, Berg'in daha çok kromatikçi olduğunu ifade eder. "Adorno'nun "özgür atonalite" olarak gördüğü şeyin bir temsilcisi olarak Berg, onun ideallerini okulun (Schoenberg'in başını çektiği II. Viyana Okulu'nun) diğer üyelerinden daha fazla taşımaktadır. Özgür atonalite, bir sistem olarak perdesel merkezlerin bozulması ile müzikteki uyum temelli ve sistemsel teknik problemleri önemli ölçüde artırmıştır." (Witken, 2005: 121). Berg bu problemin çözümünü tonal sistemi on iki ton sisteminin setleriyle yer değiştirmekte bulmuştur ve bu sayede modern müziğe farklı katkılar sağlamıştır.Berg, öğretmeni Schoenberg'in bestecinin asgari temel öğelerden maksimum formlar üretmeye çalıştığı "gelişen varyasyon" tekniklerini kullanmıştır. Adorno, Berg'in bu tekniği üst bir noktaya taşıdığını ifade etmiştir.

Adorno'nun Düşünceleri ile Berg'in Müziği Arasındaki İlişki

Adorno, uyumu ve metafizik bir olumlamayı reddeden estetik düşüncesi ile öğretmeni Berg'in müziği arasında önemli bir ilişki olduğunu belirtir. Onun müziğinde her biri değişip, dönüşmüş ve son halini almış merkeziyetçi temalar yoktur. "Berg'in eserlerinden her biri, küçük yapı birimlerinin sürekli değişip mikroskopik yapılara dönüştüğü bir infusoriuma benzer." (Adorno'dan aktaran Geuss, 2003). Bütünün parçaları sürekli olarak küçük birimlere bölünür. Bu bölünme sonucu temaların hangisinin asıl tema olduğu veya nerede başladığı ya da bittiği fark edilemez. "Formun en ufak unsurlarına kadar dağılması ve merkezin kaybedilmesi, varlıksal ya da spiritüel merkezden de uzaklaşılmasını sağlamıştır." (Witken, 2005: 124). Bu bölümler biçimsiz ve sınırsız bir hiçliğe uzanan bir radikal süreci belirtir. Adorno, Berg'in bu teknik sürecini şöyle ifade eder: "Berg, belirlenmiş tematik şekilleri oluşturmak için özel tekniklere sahiptir ve onları geliştirirken, hiçliğe geri çağırıyor" (Adorno, 1997: 3).

Bütünü en ufak parçalarına kadar sürekli olarak dağıtlarak ve en az 'tek bir nota' ile bitirilerek geliştirilen bu teknikle birlikte Berg, Schoenberg'in ilkesini ters yönde ilerletir. Müziğin bileşenleri geriye doğru birbirine benzemekte ve dolayısıyla tersten bir ekonomi ilkesi sağlanmış olur"(Adorno, 1997: 38). Berg bir tema tanınır ve bilinir bir hale gelmeye başlarsa, onu tekrar böler. "Bu yüzden Berg'in müziğinin temel yapısı "gerilim/çözülme" değil "yapı/yapıbozum" ("Aufbau/Abbau") ya da ortaya atıp geri çekmedir (Geuss, 2003: 291). Adorno'ya göre bu, müzikal bir olumlama durumuna karşı radikal yeni bir yapıyı oluşturmuştur.

> Berg'in bu "geri çekme" hareketi için Adorno, Berg'in "dinamik nihilizm"ine gönderme yapar. Adorno'ya göre Berg'in tutumu etkin, saldırgan bir nihilizm değil, edilgen, melankolik bir boyun eğiştir: zaten sallantıda olana kalkıp bir tekme savurma arzusu değil, tüm yapıların kendi ağırlıklarına dayanamayarak çöktüğü bir dünyanın geçiciliği ve kırılganlığına üzülmektir. (Geuss, 2003: 291).

"Berg'in müziğinde dinleyicinin görevi dikkat çekici temalardan değil, kaderlerini izlemekten ziyade her ölçünün, her notanın merkeze eşit mesafede olduğu bir müzikal sürece dahil olmaktır."(Adorno, 1997: 55). Berg'in müziği entelektüel bir seyrediştir. Burada trajedi geleneğinin hazır duygulara yönelen ve onlarla özdeşlik kuran anlatım tarzının yerine bir kabullenişi ifade eder. Bu anlamda Berg'in müziğinin özelliği, zayıflığın kabulü, küçüklüğün, acının ve yenilginin bir onaylaması durumudur."Boyun eğişiyse hayattan ütopik beklentileri olan ve hiçbir

zaman gerçekleşmeyeceklerini bilse de, onlardan vazgeçmeyen bir adamın boyun eğişidir. (Adorno'dan aktaran Geuss, 2003). Bu nedenle Berg'in müziği saldırgan, baskıcı ya da duygusal olmaktan çok uzaktır. "Schoenberg'in müziği dinleyici için sabırla ve sevecenlikle parlatılmış ve daha az keskin kenarlara sahip olduğu halde, Berg'in müziğinin zayıftan yana olan radikal ve şok edici insancıllığına mağlup olmuştur. Çağımızında hiçbir müzik onun kadar insancıl değildi. İşte Berg'in müziğini insandan uzak tutan şey budur."(Adorno, 1997: 5). Bu anlamda Berg'in eleştirel yönü toplumcu, gerçekçi sanattaki propaganda yönü değil, toplumsal gerçekliğin sömürüsüz ve insancıl ifadesidir. Adorno'ya göre Berg'in hakikat anlayışı onun olumlamayı ve uzlaşımı reddetmesiyle ilişkilidir. "Berg'in müziğinin "hakikat" unsuru tarihselliğin kabulüdür. Daha sonra gelen diziselciliğin "kötü tarihdışılık" yolunu tutmak yerine en ileri beste teknikleriyle tarihsel olarak kabul görmüş müzikal formları tutarlı bir şekilde birleştirme uğraşına devam eder." (Adorno'dan aktaran Geuss, 2003). Oysa Berg'in müziği geleneksel tonal ve uyum içeren formların reddi ya da dönüşümüyle yapılanmaktadır. Bu anlamda Adorno, Berg'in müziğinde uyumsuzluğun ciddi, hakiki ve ruhani olanı, uyumun cehennemi ve dünyanın bayağılığını ifade ettiğini belirtir. Adorno, Berg'i müziklerini incelerken özellikle operalarına dikkatle önem vermiştir. Berg'in ilk operası olan "Wozzeck"i, kendi müzik felsefesi için bir ara formu ifade ettiğini söylerken, ikinci operası olan "Lulu"nun diyalektik bir yeni müzik düşüncesine tam bir model olduğunu belirtir. Bu nedenle Berg'in Lulu operasını incelemek, Adorno'nun müzik ile felsefe arasında kurduğu ortaklığı anlamak açısından önem kazanmaktadır.

Alban Berg'in "Lulu" Operası

Adorno öğretmeni Berg'in Lulu operasını kendi müzik felsefesi çerçevesinde, ayrıntılı olarak incelemiştir. Adorno'nun Lulu üzerine çalışmaları sadece sosyolojik ya da felsefi temelde de değildir. Onun iyi müzik eğitimli bir düşünür olması Lulu üzerine yaptığı çalışmaları teknik ve analitik düzeyde yürütmesine de olanak sağlamıştır. Adorno'nun Berg'in Lulu operası hakkındaki bu incelemelerinden "operanın teknik ve dramatik yapısı" başlıkları altında söz edilmiştir. Bu bölümde ise Adorno'nun Lulu ile ilgili felsefi, sosyolojik ve psikolojik incelemeleri belirtilmiştir. Adorno'nun Batı müzik tarihine ilişkin felsefi düşüncelerinde on iki sistemine dayanan modern müzik çalışmalarına önemle eğilmiştir. Berg'in Lulu'su da Adorno'ya göre kendi müzik felsefesiyle ilişkiler barındıran özelliklere sahip bir operadır. Lulu, gündelik duygulardan ve uzlaşımdan uzak, oldukça tarafsız ve insanlık dışı bir çaresizliğin anlatımıdır.

> Notalar, Lukacs'ın deyişiyle, Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın yoksunluk ve yabancılaşmasını hissettirirler. Zaman anlayışından veya hoş bir

> uyumdan yoksun, sevimsiz karmaşıklığı içinde, artık insani etkinliğin bir yansıması olarak hizmet edemediği için müzik bir yadsıma, kendisini doğuran toplumu yok eden bir unsur olmuştur. (Said, 2006: 61).

Adorno bir sanat eserine yaklaşımdaki yöntemin iyi belirtilmesi gerektiğinden söz eder. Bu anlamda sanat eserine kutsal, teolojik ya da ruhani bir anlam yüklemek doğru değildir. Adorno burada, Wagner'in müziğine atıfta bulunmuştur ve operalarındaki üst estetik dilin, esere teolojik bir anlam katamayacağından söz etmiştir. Wagner'in operalarındaki büyük, görkemli ve kuşatıcı ifadenin kutsallıkla ilişkilendirilemeyeceğini belirtir. Bu nedenle, Berg'in Lulu'sundaki anlatımı da böyle ele alınmamalıdır. "Canlılara uygulanabilir olan ilahi irade ve diğer teolojik kategoriler basitçe sanat eserlerine devredilebilir değildir. En büyük müzikal türlerden biri olan opera bile kutsal bir metin değildir. Berg'in operasının önemi ve içerdiği gerçekliği, ondokuzuncu yüzyıl sanatlarının ruhuna uygun olarak - sanki vahiy gibi - ele alınmamalıdır." (Adorno, 1997: 132-133). Böyle düşünüldüğünde Berg'in operalarının en önemli özelliği insancıllığın, çileci bir göstergesi olmasıdır. Adorno'nun Berg'in Lulu'sunda kendi diyalektik müzik düşüncesine denk olan yönde bu eserin toplumsallığıdır.

> Berg'in en sevdiği sözcüklerden biri "sıcakkanlılık"tır. Sıcakkanlılık dar görüşlülüğün iyi doğası ve sevecenliği değil, özverililiğin göstergesi ve birlik, beraberlik anlamındadır. Müziğinin yapısını Wagner'den ve yeni Alman bestecilerin geri kalanından kesin olarak ayıran şey, belki de Güney Alman ya da Avusturya müzik geleneğidir. Onun müziğinde nostaljik bir şüpheciliğin, ironinin ve dünyaya veda etmekten başka bir umut olmadığının derin bir bilgisinin güçlü bir karışımı söz konusudur. (Adorno, 1999: 73).
>
> Adorno'ya göre Lulu'da hiçbir karakter gerçeklikten kopuk ve masalsı değildir. Karakterlerin absürt ya da gerçek dışılığı, oyunun illüzyonunu kıran ve gerçekliği sürekli hatırlatan bir unsuru ifade etmektedir. Bu anlamda opera tarihinin kahramanlarına benzememektedirler. Lulu'nun trajedisi kahramanın ya da kahramanlığın yıkımı değildir, toplumsal çelişkilerin görünümüdür. Bu nedenle hiçbir karakter yeterince iyi ya da kötü değildir. (Aytimur, 2017: 121).
>
> Berg'in müziğindeki kaotik unsurlar, Lulu'da bazı şeylerin sadece psikolojik temelde olmasından dolayı daha da özgürleştirilmiştir. Bilinçaltının bataklık bölgesi, toplumun tortuları gibi kaynamaktadır. Berg'in empati yapma şekli, tıpkı mağdur edilen askerin paranoyaklığının benimsediği gibi bastırılmış insanlık katmanını da kucaklamaktadır. Bu katman, gerçek anlamsızlık unsurlarını içerir: Toplumsal biçiminde yüzyıllar boyu yaşanan mutsuzluğun tüm izlerini taşıyan baskı ve şiddeti içeren yıkıcı bir potansiyel, Lulu da dahil olmak üzere operadaki tüm figürleri başarısız birer kurbana dönüştürür. Ancak bu yine de isyanın ve umudun şekillenmesine yol açmaktadır. Baskı içindeki bir kültürün sonunu gelmektedir. Lulu katartik Aristoteles değil, daha çok Freudcu anlamda, bastırılmış olanı kurcalar, gözlerini ona diker. (Adorno, 1997: 131).

Berg'in Lulu'su narsistik bir güzelleştirme ve uyum düşüncesinden uzaktadır. Nesnesi güzellikten başka bir şey olmayanı ve kültürel tabular tarafından ezilen ve aşağılanan erotik bir köleliği ifade eder. Bu anlamda Lulu'da hayran kalınacak kahramanca hiçbir şey bulunmamaktadır ve ruhsal anlamada kendini beğenmiş bir karakterin anlatımı yoktur. Bunun yerine Berg köleliğe ve ölümcül sevgisiye, dipsiz derinliği, kayıp ruhları ve yarı deliliği eklemiştir.

> Lulu, içgüdüleri kendisine karşı isyan eden ve kendisi ile birlikte yok ettiği sevgililerine çaresizce kendini kurban eden bir askerdir. Bu tutkulu aşk kendisini Lulu'ya bağlar. Lulu, güçlü erkeklerin yenilgiye uğratan ve vahşice kazanılmış güçleri içinde onları yok eden bir kadındır. Alban Berg'in bu metinleri seçmesi ve müziği yapılandırması bakımından, ezilenlerle evrensel sempatiyle yaklaşmakta ve eserinin örneklemeleri enstumantal müziğin en saf parçalarını belirlemektedir. (Adorno, 1999: 72).

Lulu, Adorno'ya göre, bastırılmış doğayı ve hiçbir zaman uygarlığa sahip olamayacak insanlığı ifade eder. O hem günahı hem de onun için cezalandırmayı temsil eder. Bu nedenle her şey Lulu'nun etrafında dönüyor gibi gözükmektedir. Diğer taraftan Berg Lulu'yu sonsuz bir burjuva duyumunun antitezinin (doğa / doğa karşıtlığının) kopyalanması ya da yansıtılması olarak kurgulamamıştır. Zaten bu, Berg'in yaratıcılığındaki en önemli unsurlardan biridir. O, eserinde Lulu'yu öne çıkarmış gibi gözükse de, aslında müziğin odak noktası Lulu değil, onu seven Alwa'dır.

> Alwa'nın sevgisi hiçbir şeyi olmayan kahramanın ruhu değil, mahkum edilmiş bir sanatçının güzel kadına teslim olduğu gibi sevgiye teslim olması durumudur; müziğin odak noktası da budur. Müzikle sarmalanmış kurbanın kendisi somut dünyanın bir parçasıdır. Berg'in eserlerindeki tek ütopya, soyutlamayla değil, tam tersi, somutlaşmayla oluşur. (Adorno, 1997: 130).

Berg'in kökleri Jugendstil'e dayanmaktadır. Neo-Romantizme ve estetizme olan yakınlığı, onun kırılgan fiziksel yapısı üzerinde güçlü bir etki bırakmıştır. Berg'in müziğini, özellikle de orkestral sesleri, bolluğun, savurganlığın öğeleri olmaksızın düşünülemez. Bu özellikler yapısal formla sentezlenerek baştan çıkarıcı ve ışıltılı duyarlılıkla derinleşir. Bu, Berg'in geç dönem enstrümantasyonuna, özellikle de Lulu'nun anlatımına yansımıştır. Berg, Lulu'yu karakterini "koloratur" ses için yazarak, müzikal yaratımı için anlamlar keşfetmiştir. Adorno'ya göre Berg'in kompozisyon stilinin karakteristiğinde müzik bir cümlenin bir önceki cümleye cevap vermesiyle şekillenmiş bir diyaloga uygun değildir ancak birbirine bağlanabilir ve aynı anda farklı unsurları biraraya getirebilir. Çok sayıda ara geçiş bu amaca hizmet etmiştir. "Berg'in müziğindeki geniş hareketlerin her biri, gerçekliğe

uygunluğu reddeden, kendiliğinde oluşmamış, bilinçli bir mutluluk arayışı içinde uzanmaktatır. Bu mutluluk, insana ulaşılmaz sıkı koşullara uyması şartıyla bahşedilmiş gözükmektedir." (Adorno, 1999: 72).

"Tüm erkeklerin Lulu'ya duyduğu arzularını temsil eden flüt ezgileri, enstrumantal bir bölüm olduğu kadar, anlatım için bir araçtır. Lulu'nun karşı konulmazlığı ve onun insanlık dışılığı, proto-insanlıkla bir ve aynıdır." (Adorno, 1997: 130). Berg eserlerini seyirciler (dinleyiciler) beğenirse, bunun yanlış bir şey olduğunu söylemektedir. Aslında onu başarıya ulaştıran nitelik, dinleyicilerin onu bugün kabul etmesini zorlaştıran şeydir. Bu reddin en derin nedeni muhtemelen kompozisyon için belirlediği standartların son derece rahatsız edici olduğu düşüncesidir. Adorno, Berg'in bu yöntemi üzerinden şöyle bir belirlemede bulunmuştur: "İnsanlar artık kısıtlamalardan ve hayal gücünün doğallığı konusundaki ısrarından kaçmaktan hoşlanmaktadırlar. Bu, çağın ruhunun cazibesiyle haklı çıkarılmaktan kaçış anlamını taşımaktadır." (Adorno, 1999: 70). Adorno'ya göre Berg'in Lulu'su çoğunlukla toplumsal ve cinsel tabular üzerinden eleştirilmiştir. Bu anlamda cinsel tabuların gevşetildiğini ileri sürenlerin Lulu hakkında şüpheleri vardır. Bu şüpheler bir bütün olarak toplumsal düzen içindir. Adorno, Lulu'daki cinsel tabulara karşı olan tutumu şu şekilde dile getirmiştir:

> Cinsel özgürlük, yalnızca hâlâ özgür olmayan ve ataerkil bir toplumun cephesinde gerçekleşmiştir. Bir zamanlar cinsel sorun olarak adlandırılan şeyin bugüne tarihlenmesi, aslında dokunulmaz olan eski yara devamı niteliğindedir. Kimse bunu Karl Kraus'dan daha iyi bilmiyordu. Cinsellik, siyasi sistemine bakılmaksızın toplumun jest yapmayı reddettiği noktayı koruyordu ve sanatsal bir deneyim haline geldi. Eminim ki Lulu, komünist, dogmatist, bağnazca hayal edilen, açlıktan ölmekte olan ailesini bedeniyle destekleyen, burjuvazi tarafından mağdur edilen proleter kız değildir. Ama toplumsal baskı binlerce yıl boyunca kadın cinselliği üzerinde çelişkili bir ilişki içinde yapılanmıştır. Siyasi bilinç veya düşünce, sosyal motivasyon olmadan, cinsellik temelinde toplum ile çarpıştığı zaman, objektif bir gerçeklik olan bu sorun siyasi bir sorun olarak ele alınamaz ve çözülemez. (Adorno, 1997: 133).

Adorno'nun Berg'in eserleriyle kendi felsefi yaklaşımları arasında bağlantı kurduğunu tekrar belirtmek gerekir. Bunun yanında Berg'in çalışmalarının özgünlüğünün de savunuculuğunu yapmıştır. Adorno'ya göre, hiç kimsenin Berg'in konseptiyle uğraşmasına izin verilmemelidir. Ona göre Berg, yeni, ilerici ve diyalektik bir müzik anlayışının gerçek temsilcidir. Berg'in form anlayışı içinde ürettiği çözümler, yeni bir müzik düşüncesinin olanağını taşımaktadır.

Sonuç

Sonuç olarak "Müzik eğitiminde felsefenin yeri ve önemini Adorno'nun 20.yy müziği hakkında fikirlerini belirttiği eleştirel kuramı üzerinden incelenmiştir. İncelemeye, felsefenin ve sanatın genel tanımı ve yapısı anlatılarak başlanmıştır. Bununla birlikte 20. yy öncesi ve sonrası sanat anlayışlarının değişim ve dönüşümünün düşünce temelli olduğu görülmektedir. Adorno'nun eleştirel düşünceleriyle beraber, 20. yy müziğinin çağcıl felsefi yaklaşımlarla nasıl iç içe olduğu tespil edilmektedir. Bu çalışmada, özellikle 20. yy müziği ile ilgi bir eğitim yaklaşımında felsefi düşünmeye olan gereksinim vurgulanmıştır.

KAYNAKLAR

Adorno, Theodor. (1997). *Alban Berg.* (Trans. J. Brand ve C. Hailey). Cambridge: CU.

Adorno, T. (1997).*Prisms. Studies in Contemporary German Social Thought.* (Trans. S. & S. Weber). Cambridge: MIT.

Adorno, T. (1999).*Sound Figures.* (Trans. R. Livingstone). California: SU.

Adorno, T. (2004).*Philosophy of Modern Music.* (Trans. A.G. Mitchell ve W.V. Blomster). New York: Continuum Press.

Adorno, T. (2006).*Philosophy of New Music*. (Trans. R.Hullot-Kentor). New York: Minnesota.

Aytimur, R. G. (2017).Adorno'nun Diyalektik Müzik Düşüncesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,*61: 493-505.

Aytimur, R. G. (2017).*Müzik Eğitiminde Sistematik Düşünce ve Felsefi Yaklaşımların Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki Öğrenciler Düzeyinde İncelenmesi,* Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, Ankara.

Bochenski, J. M. (1996).*Felsefece Düşünmenin Yolları*.(Çev. K. Dinçer). Ankara: Bilim ve Sanat.

Bozkurt, N. (2004).*Sorularla Felsefe ve Tarihi.* İstanbul: Morpa.

Bozkurt, N. (2013).*Sanat ve Estetik Kuramları.* Ankara: Sentez.

Cihaner, S. (2004).*Dada ve Sürrealizm,* (AÜ Eğitim Bilimleri. Enstitüsü., Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı, Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı, Doktora Programı, "1950 Sonrası Sanat Akımları" Dersi Sunum Notları).

Geuss, R. (2003). *Adorno ve Berg.* (Çev. B. O. Doğan). Cogito, 36: Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, 281-295. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gombrich, E. H. (1980).*Sanatın Öyküsü.* İstanbul: Remzi.

Hauser, A. (1999). *The Social History of Art, Volume IV*. New York: Routledge.

Jaspers, K.(1981).*Felsefeye Giriş*.(Çev. M. Akalın). İstanbul: Dergah.

Lynton, N. (1991).*Modern Sanatın Öyküsü.*(Çev. C. Çapan & S. Öziş). İstanbul: Remzi.

Said, E. (2006).*Müzikal Nakışlar.* İstanbul: Agora.

Say, A.(1997).*Müzik Tarihi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi.

Şaylan, G.(1999).*Postmodernizm*. Ankara: İmge.