



ISSN
2547-989X

Sinop Üniversitesi
Sosyal Bilimler Dergisi

Araştırma Makalesi

Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (1), 200-241

Geliş Tarihi:25.04.2022 Kabul Tarihi:30.05.2022

Yayın: 2022 Yayın Tarihi:31.05.2022

[https://doi.org/ 10.30561/sinopusd.1106844](https://doi.org/10.30561/sinopusd.1106844)

<https://dergipark.org.tr/sinopusd>

WITTGENSTEIN VE STRAUSS'TA MÜZİK METAFORUNUN KULLANIMI: FELSEFİ PROJENİN PARÇASI MI, BASİT BİR ALEGORİ Mİ?

Emir Hasan ÜLGER*

Öz

Wittgenstein ve Strauss, 20.yy.'ın önde gelen iki düşünürüdür. Bu düşünürler, felsefi sistemlerini geliştirirken, yapısal olarak birbirlerine çok benzememelerine rağmen, düşüncelerini geliştirme ve örnekleme noktasında pek çok noktada müzikten hareket etmiş, müzikle ilgili temel kavram, kuram, teknik ve uygulamalar üzerinde bilinçli olarak durmuşlardır. Her iki düşünürün çok önemli bir müzik eğitiminden geçtiğini ve kültür, sanat duyarlılıklarının gelişmiş olduğunu görürüz.

Yapısal antropolojinin önde gelen isimlerinden birisi olan Strauss, öznenin dışlandığı, yapısal sistemin işleyişi ve ikili karşıtlar sistemi içinde yerli-yaban (ilkel) düşünceden ve kültürel göstergelerden hareketle, modern düşünce, kültür ve uygarlığı anlama ve açıklamaya çalışmış ve bunu yaparken de Wittgenstein gibi, “dil-düşünce ve mantık” üzerinden hareket etmişti. Düşünsel ve felsefi sistem bakımından yapısal olarak birbirinden çok farklı olan bu iki “filozof-antropolog”, “dil, mantık ve dünya” noktasında belirgin bir şekilde ortak bir referans noktası olan “dil ve düşünceden” hareket etmişlerdi.

Bu incelemede Wittgenstein ve Strauss'un “dil, düşünce ve mantık” bağlamında “müzik, müzikal dil, armoni ve müzikal düşünce” analogileri, her iki düşünürün kendi düşünsel iklimi içinde ele alınacaktır. Yapısal olarak birbirine çok benzemeyen bu iki düşünürün sistemleri, düşünme yapıları ve mantıksal ön kabulleri doğal olarak farklılık göstermektedir. Fakat bu

* Doç. Dr., Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi ulger@bas-kent.edu.tr <https://orcid.org/0000-0002-2744-5443>

iki düşünür “dil, düşünme, mantık ve müzik” bağlamında belirgin bir şekilde benzer ön kabullerden hareket ettiği görülür. Her ikisinin kafasında müzik, çok özellikli bir yere sahiptir. Müzikal bir fikir, sanatsal bir gösterge, soyutlama mantığı, analitik dil analizi, müzikal düşünceler, notalar, beste formları, armonik kurallar, beste teknikleri ve formları, şarkı söyleme teknikler, dil-düşünce, anlam oluşturucu süreçlerin genelinin mantık, düşünce ve müzik üzerinden yürütüldüğünü görürüz. Felsefi sistemleri farklı bir amaçla oluşan fakat benzer bir şekilde düşüncelerin “dil ve müzik” alanına bilinçli olarak çevrildiği bu düşünürler, müziğin kuramsal ve uygulamalı örneklerinden ve bunun arka planında var olan mantıksal yapının içeriğinden hareketle bir amaca ulaşma çabasındadırlar. Bu amaçla, bu incelemede Wittgenstein ve Strauss'un genel felsefi sistemleri içinde, müzik üzerine olan düşüncelerini ve bu tavrın temel amacını anlamaya ve açıklamaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Wittgenstein, Strauss, Mantık, Müzik, Antropoloji.

The Use of Musical Metaphor in Wittgenstein and Strauss: Part of a Philosophical Project or a Simple Allegory?

Abstract

Wittgenstein and Strauss are the two leading thinkers of the 20th century. Despite their structural dissimilarity, these thinkers started from music at many points in developing and exemplifying their thoughts while developing their philosophical systems and consciously focused on the basic concepts, theories, techniques, and practices related to music. It is clear that both thinkers received an excellent musical education and had heightened cultural and artistic sensitivities.

One of the leading figures of structural anthropology, Strauss tried to understand and explained that modern thought, culture, and civilization based on indigenous-savage (primitive) mind and cultural indicators within the functioning of the structural system and the binary opposition system, in which the subject is excluded, and started from 'language-thought and logic' like Wittgenstein. These two "philosophers-anthropologists," who are structurally disparate in regards to intellectual and philosophical systems, started from "language and thought," which is a common reference point in terms of "language, logic and the world."

In this review, the analogies of Wittgenstein and Strauss about “music, musical language, harmony, and musical thought” in the context of language, thought, and logic are discussed within the intellectual climate of both thinkers. The systems, intellectual structures, and logical presuppositions of these two thinkers, who are structurally not very similar to each other, vary naturally. However, it is obvious that these two thinkers acted from distinctly similar premises in the context of “language, thought, logic, and music”. In the minds of both, music had a very special place. It is clear that musical ideas, artistic signs, the logic of abstraction, analytical language analyses, musical thoughts, notes, composition forms, harmonic rules, composition techniques and forms, singing techniques, language-thought, and meaning-making processes were carried out through logic, thought and music. These thinkers, whose philosophical systems were formed for a different purpose but in a similar way, consciously translated thoughts into the field of "language and music" attempted to reach a goal based on the theoretical and applied examples of music and the content of the logical structure existing in the background. To this end, this review aims to understand and explain the thoughts of Wittgenstein and Strauss on music within their general philosophical systems and the main aim of this attitude.

Keywords: Wittgenstein, Strauss, Logic, Music, Anthropology.

Giriş

Wittgenstein ve Strauss¹, 20. yüzyılın önde gelen iki düşünürüdür. Bu düşünürler, felsefi sistemlerini geliştirirken, yapısal olarak birbirlerine çok benzemelerine rağmen, düşüncelerini geliştirme ve örnekleme noktasında pek çok noktada müzikten hareket etmiş, müzikle ilgili temel kavram, kuram, teknik ve uygulamalar üzerinde bilinçli olarak durmuşlardır. Wittgenstein’in temel düşüncesi, analitik gelenekte, her zaman *dil, mantık ve dünya* arasındaki ilişkiyi anlamaya yönelik olmuştur. Dili, dünyanın bir resmi olarak gören Wittgenstein, mantığı, hem dünyanın, hem de dilin ortak noktası olarak görmüştür. Dilin, dünyayı resmetmede kullanılabilmesini sağlayan şey, dünyayla ortak bir yanının olmasıdır. Bu noktada

¹ C. L. Strauss, Fransız Filozof, Antropolog.

tümcelerimizin anlamlı olması, mantık sayesinde mümkün olmaktadır. Aynı düşünsel mantık, müziğe geçiş imkânı sağlar. Müzik, bu noktada geleneksel dil teorisine yakın bir şekilde değerlendirilir. Dilde var olan mantıksal yapı Wittgenstein açısından müzikte de görülür ve bu yapı temelde mantıksal bir düzlemde anlaşılır ve gelişir. Bu noktada müzik, dil gibi dünyayı resmetmede bir araç olarak kullanılabilir. Wittgenstein, dikkatini “dil, düşünce, mantık ve müzik” ilişkisine, felsefi bir amaçla yöneltir.

Fransız düşüncesinin yapısalcılık düşünce yaklaşımının en önde gelen düşünürlerinden olan C. L. Strauss, felsefe öğrenimi sonrası ilgisini antropoloji alanına yöneltmiştir. Yapısal antropolojinin önde gelen isimlerinden olan Strauss, öznenin dışlandığı, yapısal sistemin işleyişiyle ilgili, ikili karşıtlar sistemi ve kültürel göstergelerden hareketle, modern düşünce, kültür ve uygarlığı, anlamaya ve açıklamaya çalışmış ve bunu yaparken de Wittgenstein gibi, “dil-düşünce ve mantık”tan hareket etmiştir. Düşünsel ve felsefi sistem bakımından yapısal olarak birbirinden farklı olan bu iki filozof, “dil, mantık ve dünya” noktasında belirgin bir şekilde ortak bir referans noktası olan “dilden” hareket etmişlerdir. Yapısalcılık açısından dil şöyle tanımlanır: “*Dil işleyişinin, sınırlı sayıdaki temel unsurları arasındaki aynılaştırılabilir ve istikrarlı/stabilize bağıntular temeline dayandığı bir sistemdir, işaret edenler ile edilenler arasındaki sesli, akustik işaretler ile kavramlar arasındaki bir farklılık ve benzerlikler oyunu sayesinde sesleri eklelemeye imkân veren yapısal bir düzen meydana getiren bütünlüktür*” (Dekens, 2015: 12). Wittgenstein ise, dili her zaman düşüncede resim oluşturan (yaratan) bir oyun gibi düşünmüştür. Felsefi soruşturmalarda şöyle devam eder: “*Dildeki tekil sözcükler nesnelere adlandırır-tümceler bu tür adların bileşimleridir- Bu dil resminde şu düşüncenin köklerini buluruz. Her sözcüğün bir anlamı vardır. Bu anlam sözcük ile karşılıklı ilişkilidir. Anlam sözcüğün temsil ettiği (yerine geçtiği) nesnedir*” (Wittgenstein, 1986: 7). Dil oyunu terimi, dili, konuşmanın, bir etkinliğin ya da bir yaşam biçiminin önemli bir parçası

olduğu fikrine bizi ulaştırır (Wittgenstein, 1986: 23) Fakat oyun, sadece dilde, konuşmada, anlam üretiminde karşımıza çıkmaz; düşüncede, bir resim oluşturma işini müzik de çok başarılı bir şekilde yapabilir. Bu noktada Wittgenstein düşüncesini geliştirirken, pek çok noktada, müzik, müzikal kavram ve uygulamalardan örneklerle geliştirir. Bu noktada iki düşünürle ilgili olarak iki kavram özellikle dikkatimizi çeker: “oyun ve bütünlük”. Oyun, Wittgenstein’da, bütünlük ise Strauss’ta dikkat çekici ve ayırıcı kavramlardır. Müzikal dil, notalar, besteleme teknikleri, orkestra partitürleri, tek sesli-polifonik müzik, dikey ve yatay armoni, kontrupuan vb. müzikal kavram ve kuram yanında, dil ile ilgili “fonem, sesler, sesli-sessiz harfler, cümle, anlam, dil, mantık ve gösterge” gibi kavramlar, bu iki düşünürün düşünsel sistemlerinde birbirine paralel olarak kullanmıştır. Wittgenstein, küçüklüğünden beri müziğin içindedir, ağabeyi dönemin ünlü bir piyanistidir ve kendisi de müziğe çok yakından ilgilidir. O dönemin kültürel ortamında, Viyana’ında, Freud, Strauss, Mahler, Schoenberg ve Prokofief ile aynı dönemde, müziğin de merkezinde yaşayan ve pek çoğuyla da yakın şekilde görüşme fırsatı bulan Wittgenstein, müziğin temel anlam oluşturucu öğelerine, müziğin armonik, senfonik form bilgisi, besteleme form ve tekniklerine de son derece hakimdir. Wittgenstein’in müziği daha başlangıçta dil bağlamında düşünmeye başladığını görürüz. *“Müziği ve belli bazı müziği bize bazı şeyler söylemeye sahip bir dil diye adlandırmak istiyoruz. Bugün insanlar, bilim adamlarının kendilerini bilgilendirmek aydınlatmak için, şairleri, müzikçilerin, gönüllerini hoşnut etmek için var olduklarını inanıyor. Bu sonuncuların onlara öğretecek bir şeyleri oldukları, bu insanların aklına gelmiyor”* (Wittgenstein’dan aktaran, Soykan, 1995: 210).

Strauss, Fransa’da öncelikle felsefe öğrenimi almış ve daha sonra antropoloji alanında çalışmış 20. yy.’ın önde gelen düşünürüdür. Strauss da Wittgenstein gibi çocukluğundan beri müzik eğitiminin ve müzik yaşamının içinde olmuştur. Müziğe çok uzak değildir hatta, kendi ifadesiyle, doğuştan bir müzisyen adayıdır. Bu konuda şöyle düşünmekteydi Strauss: *“Çocukluğumdan beri bir besteci veya en azından bir*

orkestra şefi olmanın hayalini kurmuşumdur” (Strauss, 2013: 84). Strauss, düşünce sisteminde müziğin pek çok kavramını antropolojik kuramını temellendirme amacıyla kullandığını görürüz. Dilsel, kültürel yapılaşma ve ikili karşıtlık mantığını açıklamak için çoğu yerde Strauss, müziği doğrudan örnek olarak kullanır. Her zaman bir orkestra şefi ya da besteci olmak istediğini belirten Strauss, “*müzikal yaratıcılık hadisesi, beni hep büyülemiştir* (Strauss, 2018: 228) diyerek, şöyle devam etmiştir: “*Çocukken, Öğretmenlik yapmaya çalışan ve karısı piyanist olan bir opera altocusundan keman dersleri alıyordum. Ufak üçlümüz için parçalar besteliyordum ve bunu icra etme nezaketini gösteriyorlardı. Tanrı başışlasın, sanırım o dönemdeydi bir opera bestelemeye kalkışmıştım. Prelüdden ileri gitmedi* (Strauss, 2018: 226). Bu noktada kendisinin sürekli mukayese edildiği diğer düşünür-besteci Rousseau ile mukayeseesi konusunda ise alaylı bir şekilde opera besteleme işi hakkında: “*Rousseau beceriyordu, bense hayır*” (Strauss, 2018: 226) diyerek bir ironide bulunmuştur.

Düşünce tarihinde pek çok filozofun müzik üzerine düşünceleri yalnız düşüncede değil kuramsal açıdan da belirleyici olmuştur. Bu gelenek Pythagoras, Platon, Aristoteles, Farabi, İbni-i Sina, Mevlana, Schopenhauer, Kierkegaard, Hegel, Nietzsche ve Adorno'ya kadar gelmiştir. Nietzsche, hayatı boyunca sanatın, özellikle müziğin, fizyolojiyle olan ilişkisini değinmiştir (Nietzsche, 1995). “*Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*” isimli eserini yazdığı dönemde, Wagner'e olan hayranlığıyla birlikte müzikle, sadece filozofik olarak değil aynı zamanda besteci olarak da ilgilenmeye başlamıştı. Müziğin kuvvet ilacı etkisinden özellikle fizyolojik ve psikolojik depresyon dönemlerinde sinir sisteminin canlandırma gücünden söz etmişti (Nietzsche, 1995).

Wittgenstein'in temel hareket noktası, “mantık ve dildir”. Bu anlamda, “*dili-min sınırları, gerçekliğimin sınırlarıdır*” derken, dünya gerçekliğini “*dil ile*

sınırlayarak” dünyayı, mantık aracılığıyla, dil üzerine konumlandırmaktadır (Wittgenstein, 2011). Wittgenstein, dil, düşünce ve mantık üzerine düşünürken, pek çok metninde özellikle, müzikle ilgili göndermelerde bulunur. Bunu, bilinçli bir şekilde yapar. Hatta kendi değimiyle “*benim tarzım, kötü müziksel kompozisyona benziyor*” (Wittgenstein, 2009: MS 123 112: 1.6.1941) diyerek yaptığı işi, bir bestecilik denemesi gibi görür ve kendi kompozisyon tekniğinin kötü olmasının ölçütünü de estetik ve mantıksal olarak, şimdye kadar yapılan kompozisyon tekniklerinden farklı bir düzlemde düşünülmesi talebinden ileri geldiğini dile getirir. Ayrıca, yeni bir teknikle besteleme yapılması talebi benzer olarak Schoenberg’in yetiştii ortamda yetişen Wittgenstein’in gelişen modernizmin ayak seslerinin bilincinde olarak, sanatta “tonal-armonik-mutlak-güzel-çirkin, kutsal-deha” gibi kavramlar üzerinden geliştirdii eleştirel bir tavidir da aslında. Wittgenstein’in kendi felsefesini, kötü bir kompozisyona benzetmesi, bu bağlamda geleneksel felsefe ve müzikte gelişen ön kabuller üzerinden, estetik hazcılığı sarsan, eleştirel bir sorgulayışa bizi davet eder (Bernstein, 1997: 197). Ayrıca buradaki amaçlanan bir diğer ayırım, müzikle, dil arasında sadece basit bir analogi kurmak değil; kökensele bir birliğin açığa (Heidegger’ce söylersek) çıkışına aracılık etmektir. “*Müzikte ve mimaride dile yakın fenomenler, anlamlı düzensizlik -örneğin Gotikte- Bach’ın müziği, dile, Mozart ve Haydn’inkinden daha fazla benziyor*” (Wittgenstein, 2009: MS 121 26v: 25). Burada Wittgenstein’in dil ile ilgili düşüncesini açarken iki tercihte bulunduğunu görürüz. Bunların birincisi mimari ve diğer sanatlarla mukayese edildiğinde müziğin, dile daha yakın bir ifade aracı (sanatı) olduğu; diğeri ise müzikte, matematiği armonik kurallar açısından en ileri götüren besteci olan Bach adının bilinçli olarak kullanılmasıdır. Müzikte Bach’ı tercih etmesinin temel nedeni, onun müziğinin, matematiksel mantığa en yakın müzik kuramı ve uygulaması olmasından ileri gelmektedir.

Felsefe ve kültürel antropoloji açısından önemli bir isim olan Strauss öncelikle düşüncesini, “insan zihninin, her yerde ve her zaman, nasıl işlediği” problemine

odaklamıştı. Ona göre “düşünme ve dil” birbirine paralel gelişir ve bizim toplumsal ilişkiler kurmamızı ve çevremizi simgelerle kategorize etmemizi sağlayan araçlardır. Bu noktada düşünmek, bir noktada toplumu yeniden üretmekten ibarettir. İnsan zihni, evrensel olarak bütün zaman ve mekânda, benzer şekilde işleyerek benzer yasalara ulaşır. Fakat işte asıl problem, bunun nasıl tespit edileceğidir. Felsefe ve sosyal bilim bunu anlarsa, bütün kültürel göstergelerin arkasında var olan gizli yapıları ve sistemi anlayabilir. Bu amaçla Strauss düşüncesini ‘Yapısal Antropoloji’ eserinde bilinçli olarak sanatta, temsil, perspektif tartışmalarına getirirken, aklında özel olarak müzik bağlantısı vardır (Strauss, 2012: 349). Strauss, düşünce, mantık ve kategori yeteneği, dil ve totemsel düşünce içindeki “ikili karşıtlar, kategorik düşünme, soyut düşünce” noktasında ele almıştı. Onun asıl amacı, sadece yerli-yaban düşüncesini incelemek değil, yerlilerden hareketle, insan bilimlerine konu olan mantık, bilimsel düşünce, ırk, batı kültürünün görece üstünlüğü, ilerleme ve düşüncenin evrimi içerisinde “kültür ve antropolojik” bir düzlemde insan düşüncesindeki (aynı zamanda kültür ve uygarlıktaki) temel yapısal dinamiği açığa çıkartmaktı. Bu amaçla Strauss incelemesini dil, düşünce, totemsel düşünce, mantık, evlilik türleri, akrabalık, yemek yapma şekilleri, kan bağı, dil ve kavramsal alışveriş, mitoloji ve ikili karşıtlar sistemi bağlamında düşünmüştü. Bu düşünce dizgesi kaçınılmaz bir şekilde müzik alanında da kendisini göstermiştir. Strauss’un yapısal düşünce dizgesi içinde müzik, basit bir analogi olmanın ötesine geçer (Strauss, 2012: 349). Beste yönteminde kullanılan “yatay ve dikey armoni, çok sesli (polifonik) ya da tek sesli müzik, armonik sesler arası uyum fikri ve karşıtlığı, konturpuan² ve fügen³” gibi müzikal teknikte, pek çok karşıtlığı, yapısal olarak ikili karşıtlar mantığı üzerinden okur. Dil, gibi yatay ve dikey olarak ilerleyen müzikal yaratılardaki arka plan mantıksal şema aslında hep aynıdır. Bu noktada müziğin teknik ve kuramsal yönünü çok iyi bilen Strauss, dil üzerinden, yapısal kodları anlamak amacıyla, müziği yapısal

² Kontrpuan (contre-point) müzikte, çeşitli melodi ve sesleri birbirine uydurma sanatı (Say, 2012).

³ Fügen: Müzikte iki ya da daha fazla ses için bir konturpuantal besteleme tekniğidir. Başlangıçta sunulan bir konu, müzikli tema, farklı tekrarlarla yenilenir (Say, 2012).

sistem analizi ve ikili karşıtlar üzerinden kullanarak, özneyi aşan yapısal kodların bir uygulama alanı olarak düşündüğü müziğe bu amaçla yaklaşmaktaydı.

Bu incelemede Wittgenstein ve Strauss'un "dil, düşünce ve mantık" bağlamında "müzik, müzikal dil, armoni ve müzikal düşünce" analogileri, her iki düşünürün kendi düşünsel iklimi içinde ele alınacaktır. Yapısal olarak birbirine çok benzemeyen bu iki düşünürün sistemleri, düşünme yapıları ve mantıksal ön kabulleri doğal olarak farklılık göstermektedir. Fakat bu iki düşünür "dil, düşünme, mantık ve müzik" bağlamında belirgin bir şekilde benzer ön kabullerden hareket ettiği görülür. Her ikisinin kafasında müzik, çok özellikli bir yere sahiptir. Müzikal bir fikir, sanatsal bir gösterge, soyutlama mantığı, analitik dil analizi, müzikal düşünceler, notalar, beste formları, armonik kurallar, beste teknikleri ve formları, şarkı söyleme teknikler, dil-düşünce, anlam oluşturucu süreçlerin genelini mantık, düşünce ve müzik üzerinden yürütüldüğünü görürüz. Felsefi sistemleri farklı bir amaçla oluşan fakat benzer bir şekilde düşüncelerin "dil ve müzik" alanına bilinçli olarak çevrildiği bu düşünürler, müziğin kuramsal ve uygulamalı örneklerinden ve bunun arka planında var olan mantıksal yapının içeriğinden hareketle bir amaca ulaşma çabasındadırlar. Bu amaçla, bu incelemede Wittgenstein ve Strauss'un genel felsefi sistemleri içinde, müzik üzerine olan düşüncelerini ve bu tavrın temel amacını anlamaya ve açıklamaya çalışacağız.

1. Düşünce Tarihinde Felsefi Olarak Müziğin Konumu

Düşünce tarihinde, müzik ve felsefe ilişkisi üzerine eğildiğimizde en çok "müzik, felsefe, dil ve mantık" ilişkisi üzerine odaklanıldığını görürüz. Müzik ve felsefe ilişkisi üzerine düşündüğümüzde karşımıza şu başlıklar çıkar:

- Müziğin, astronomi ve matematikle olan ilişki (Godwin,1993).
- Müziğin duyguların ifade aracı olarak elle alınması, müzik, psikiyatri-psikoloji (Goleman, 1998).

- Müziğin, ahlak ve değerler açısından belli bir estetik düzlemde belli bir amaçla gelişen sanat türü olduğu yönündeki etik içerik (Platon, 2005: 73 ve Aristoteles, 2007: 145a: 23).
- Müziğin din ve ritüel olarak ele alınması (Alami, 2015). İstencin en derin kökü olan sanat olarak iradenin amaçsızca nesnelleşmesi (Schopenhauer, 2020).
- Müziği, temelde mitolojik kökünde ele alarak, Dionysos (coşku) ve Apollon (akıl) açısından, duygu-akıl-sarhoşluk, coşku ve ağırbaşlılık arasında bir uyum sanatı olarak ele almak (Nietzsche, 1995: 7).
- Müziğin, modern tıp-nörofizyoloji açısından ele alınması (Seashore, 1967). Müziğin bilinçaltı kuramı açısından ele alınması (Freud, 1979).
- Müziğin bir gösterge sistemi olarak, yapısalılık bağlamında özne ve besteciden bağımsız ele alınması (Strauss, 1996).
- Müziği tonalite duyarlılığı içinde polifoni temelinde ele alan yaklaşımlar (Lerdahl ve Jackendoff, 1983).

Müziğin matematiksel ve astronomik bağlamda makro-mikro uyum fikri ilkin Pisagorla başlar.

“Pisagor düşüncesinde kusursuzluğu ifade eden “tetrad sayıları” ve bu sayılardan meydana gelen -doğanın anahtarını tutmakta olan- 10 sayısı, 10 eşit aralıklı noktanın oluşturduğu ve her kenarında 4 eşit aralıklı noktadan oluşan bir eşkenar üçgen ile temsil edilir. Pythagorasçılar için “doğanın ve bilgeliğin daimî kaynağı” olan ve sirenlerin ahenkli sesleri ile özdeşleştirilen bu ilahi sembole “tetraktis” denir” (Baysal, 2014).

Pisagor geleneği, düşünce tarihinde derin etkiler bırakmış, kendisinden sonra devam edecek bir düşünsel gelişmeye evrilmiştir (Godwin, 1993: 8). Öklid'in “*Elemanlar*” adlı kitabı, müzik ve matematik ilişkisi üzerine konumlanırken, İbn-i Sina'da müzik,

ruhsal etki ve fizik beden üzerindeki etkisiyle koşut düşünülmüş (Alami, 2015), Kepler’de ise *Harmonices Mundi* (Godwin,1993: 221) adlı eserinde yıldızlar, gezegenler ve evrenin armonisi olarak ele alınmıştı (Godwin, 1993:221). Platon’da müzik, pedagojik bir amaçla Devlet içinde rasyonel bir amaçla ve diyalektik eğitimi desteklemesi amacıyla akademi eğitiminde kullanılmıştı (Platon, 2005). Aristoteles’te müzik eğitimi, diğer sanat ve eğitimlerin sağlamadığı önemli bir entelektüel yetiyi sağlamaktaydı. Bu yeti, bilgelik temelinde gelişen, zihinlerin eğitimi için gerekli bir eğitim içeriğiydi. Çünkü müzik eğitimi, “*zamanlarını, ussal etkinlikler ile geçirerek değerlendirmeleri ve kendilerini yüceltebilmeleri için gerekli olan eğitimin bir bölümüdür*” (Aristoteles, 1993: VIII-1-4). Ayrıca müzik, dil ve tragedya açısından da kökensel bir sanattır. Tragedyanın en önemli ögesi Aristoteles’e göre müziktir. Ayrıca müzik, Pisagor’un belirttiği gibi matematikselidir. “*Müzikte, sayının müziksel belirlenim almış biçimi olarak belli bir anlamda aritmetikle aynı cinse sahiptir*” (Aristoteles, 1996: I.992a-15). Ayrıca müzikte çeşitli tonların kullanımları konusunda da Aristoteles de tıpkı Platon gibi katı kurallar koyar. Bunun temel amacı, aslında tonlar ile karakter gelişiminin kamusal alanda yaratacağı olası etik dengesizlik durumu üzerine odaklanmıştır. İslam felsefesi ve estetiğinde ise temelde sözel (şifahi) bir kültürün geliştiğini görürüz (Mehdi, 2008). Burada da “*şiir ve müzik*” birbirine koşut düşünülür. Farabi, önemli bir düşünür olduğu kadar aynı zamanda önemli bir müzik kuramcısı ve bestecidir de. Onun eserleri günümüze kadar kalmış ve İslam müzik nazariyatında hala kullanılmaktadır. İbn-i Sina ise müziği tıbbi beden fizyolojisi, matematik ve ruh üzerinde etkisi bağlamında düşünerek ele almış tıpkı Pythagoras geleneğindeki gibi müziği, tıbbın tamamlayıcı bir parçası olarak görmüştü. Rousseau, önemli bir düşünür olduğu kadar aynı zamanda önemli bir opera bestecidir. Goethe ve Schiller, Beethoven’u derinden etkilemiş yakın arkadaşlardır. Schopenhauer, Wagner’i bestecilik yönünden derinden etkilemişti. Ayrıca Nietzsche ve Adorno, hem piyanist hem de bestecilik yönü olan bir isimdi.

Müzik ve dil, yapı, işlev ve amaç açısından olduğu kadar fizyolojik, fizik-akustik temelde de benzerdir. Müzik, dil gibi kökensele bir ifade aracı olarak doğal bir şekilde gelişir ve insanın düşünsel-rasyonel ifade biçimine dönüşür. Müziğin algısı, tıpkı dil gibi bütünseldir ve Gestalt prensiplerine bağlı olarak bütünlüklü bir algılaya dayanır (Worringer, 1985). Sesler tek başına sesler ve nota olarak değil, melodik, armonik ve konturpuan açısından bütünlüklü algılanırlar. Konuşma ve dilde, söylemler, hece ya da harf olarak değil, bütünlüklü bir anlam örgüsü, semantik ve gramatolojik yapı içinde eş zamanlı olarak anlaşılır. Estetik alanında var olan en kuvvetli bir diğer tartışma müzik ve dil üzerinden gelişir. Aristoteles, Schiller, Hegel ve Heidegger, şiir sanatını yüceltirken; Platon ve uzak doğu düşünürü Konfüçyus, Schopenhauer ve Nietzsche gibi düşünürler ise, müziği yüksek sanat olarak görmüşlerdir (Nietzsche, 1995). Müziğin dil ile olan benzerliği kadar matematik, fizik ve zaman kavramlarıyla da ilgisi vardır. Düşünce tarihinde müziğin diğer sanatlardan daha matematiksel, soyut, Kantçı değimle, duyusalığın apriori formları olan “zaman ve mekân” formlarından bağımsız “işitsel, ama temelde mantıksal ve matematiksel” bir sanat olduğunu görürüz. Bu matematik, aslında belli bir algoritma içinde Leibniz'in değimiyle “Müziği, ruhun gizli bir matematiksel problemi yapar ki ruh burada asıl felsefe yaptığını bilmez” düşüncesine bizi ulaştırır.

2. Strauss ve Antropolojik Perspektiften Dil ve Düşünce Bağlamında Müzik Analjisi

Müzik, dil ve düşünce arasında derin ve kuvvetli bir ilişki vardır. Düşünce, semboller ve temsiller kullanarak gelişmiş ve zamanla dilin (anlamın) ortaya çıkmasının ön koşulu olmuştur. Düşünce, soyut analogiler kurma ve sembolik düşüncenin gelişmesiyle koşut olarak doğada gelişigüzel var olan bir ses frekansını, basit bir ses olmanın ötesinde artık düşünsel olarak harfler, cümleler ya da müzikal bir yapı olarak belli bir düşüncenin-logosun taşıyıcısı olarak oluşturur ve algılar. Bu gelişme evrimsel bir gelişmedir ve dilsel bir ifade, sembolik mantıkta üst bir dille de

ifade edilebilir. Bu evrim zamanla epistemik mantıkta, sembolik dile dönüştürülebilen dilsel ifadeler, artık sembolik bir değere ulaşmıştır. Bu gelişme dilin, aşkınsal bir özelliğidir. Pek çok düşünür, dilbilimcinin ileri sürdüğü gibi, konuşulan dilin sentaks yapısı ve semantiği arasında var olan bağlantı, aynı zamanda o dili konuşanların düşünsel yapısını da belirler. Kullandığımız dilin, yazısının, soldan sağa, yukardan aşağıya ya da sağdan sola yazılması ya da gramatolojik yapı gereği önce “özne, yüklem, nesneyi” söylemekle, “özne, nesne ve yüklemi” söylemek, semantik açıdan anlamının oluşmasını etkilemektedir. Bu özellik, dilden hareketle, düşünceyi, ama dilin bu oluşma sürecinde var olan temel mantıksal muhakeme yeteneğinin de aslında görünür kılınmasıdır.

Yapısalcılığın düşünsel sistemi içinde gelişen Strauss düşüncesinin sanata bakışında, diğer sanatsal yaklaşımlardan temelde bir farklılık vardır. Yapısalcılık, estetik haz ve beğeniyi, bunu etkileyen faktörleri, sanat kuramının ve sanat yapıtının karşısında meydana gelen etkileşimi, sanat eserinin oluşturduğu etkiden ve etkileşimden bağımsız olarak değerlendirir. Onlar için önemli olan sanat üretiminde meydana gelen biçimler, üsluplar ve formun oluşmasını sağlayan, bireyler üstü bir düşünme ve yapma şeklinin, arka planda var olan yapısallığı ve bunun açığa çıkartılmasıdır. Yani yapısalcı düşünce, sanat ve sanatsal yaratıcılığı klasik estetik manada incelemeyi. Ayrıca yaratıcı özne, sanatçı, besteci kavramı da burada sistemin, içindeyken bile dışındadır. Yapısal antropoloji bu anlamda yapısal kodlar ve sistem açısından taşıyıcı olarak dili arka plan yapısal kodların içeriği olarak görmüşlerdir. Strauss’un yapısal antropolojik bakışında toplumsal değişim ve dönüşümü sağlayan iki türlü mübadele sisteminin ortaya çıktığını görürüz. Toplumların temelde yapısal olarak değişmesinin de önünü açan bir dönüşüm, aynı zamanda toplumların değişimini de beraberinde getirmiştir. Burada iki şey üzerinde evrensel bir alışveriş sistemi ortaya çıkar: Birincisi “*dil ve kavramların*” mübadelesi diğeri ise “*kadınların evlilik yoluyla*” değiştirilmesidir (Strauss, 1996). Bu yüzden, dil, insan düşüncesinin temel göstergesi olarak, insan zihninin nasıl çalıştığı, nasıl kategorilerde bulunduğunu

gösteren semboller bütünü olmanın yanı sıra aynı zamanda dilsel, kavramsal, kelime vb. değiş tokuş açısından önemli bir kültür taşıyıcısı ve değiştiricisidir de. Dil ve müzik yapma şekli, antropolojik açıdan incelendiğinde kökensel bir benzerlik ortaya çıkar. Sanat antropolojisi açısından baktığımız zaman görsel sanatlarda temel bir görsel-optik perspektif görürüz. Benzer şekilde işitsel sanatlarda ritim, şarkı, dans ve tonalite duyarlılığını, armonik dikey ve melodik yatay hareket görürüz. Ortaya çıkan ve ritimle işlenen melodiye dilin-sözcüklerin eklenmesiyle ortaya çıkan şarkı formu ve ayrıca buna eklenen beden hareketlerine bağlı olarak gelişen dans-folklor vb. sanatları da içererek, “ritüel danslarından”, seremonik olarak işitsel ve görsel sanatlar çatısı altında estetize olan işitsel sanatlar birliğini görürüz.

Antropolojide “dil, düşünce ve köken” olma sorunsalı üzerine yapılan bu sorgulama, modern insandan hareketle değil, ilkel insandan hareketle yapılır. Pek çok Antropolog, insanın gelişim sürecini incelerken insanı, insan yapan temel özelliğın dil yeteneğinin gelişimi olduğunda hemfikirdirler. Bu noktada felsefi bir akım olan Yapısalcılık, tarih ve toplumu, insan ve kültürle ilgili sorunları, gelişmeleri bakımından değil sıçramalardan oluşan ve birbirinden temelde kopuk, nitel bakımdan farklı yapılar ve birlikler açısından daha iyi kavranabileceğini ileri sürer. Yapısal antropoloji ve yapısal dilbilim, evrensel bir ölçekte, insanı insan yapan temel özelliklerden hareketle, bütünlüklü olarak insanı ve insan bilimlerini anlamaya çalışır (Strauss, 1996). Bu amaçla evrensel bir insan bilim kurma amacıyla Strauss, “düşünce ve dili” bu amaçla “evlilik, akrabalık, mitler, totemler, efsaneler ve masalların” biçimsel yapısını analiz eder. Hatta bunu öyle ilerletir ki, dilden hareketle, kültür çözümlemesini yemek yapma şekilleri ve bunun müzikal formula olan ilişkisine kadar ulaştırır. Strauss, “*Çiğ ve Pişmiş'i yazarken kitabın her bir bölümüne müzikal bir formun karakterini vermeye ve birini 'sonat' bir diğerini 'rondo' vb. diye adlandırmaya karar vermiştim*” (Strauss, 2013) derken, müzikal formların gelişimiyle yemek yapma şekillerindeki gelişimin yapısal arka planını koşut değerlendirek aslında temel bakış açısını da göstermiş oluyordu.

Strauss'a göre totemler, kendi halinde nesnelere, düşüncenin simgeleri olarak belirli kılan soyutlama temelli kategorilerdir. Başka bir deyişle "ikili sınıflamadır". Bu sınıflandırmalar, insanın temel düşünme prensiplerini görünür kıldığı gibi aynı zamanda, bilimsel düşüncenin geliştirmesine de aracılık eder. Neyin yasak, neyin serbest, kiminle evlenilir, kiminle evlenilmez, neyin kutsal, neyin sıradan olduğunu evrensel bir ölçekte gösterirler. Bütün dinlerde ve kültürlerde bu çeşit kesin yasaklamalar benzer şekilde vardır. İkili karşıtlardan hareketle çeşitli yasaklamalar ve serbestlikler gösteren kültürel kodlara rastlarız. Bu ikili karşıtlığı, konuşmada fonem açısından seslerin, 'sesli ya da sesiz' olarak okunmasından, yemeklerin 'çiğ-pişmiş' tüketilmesine kadar geniş bir kültürel alanda görürüz. İnsan zihni bu özelliği itibariyle, her türlü "zaman ve mekânda" bu şekilde, ikili karşıtlarla-kategorilerle işlemekte ve çalışmaktadır. Bu karşıtlık, aslında düşünme eyleminin en somut göstergesidir aynı zamanda. Kabile toplumları, insani olmayan doğayı düşünmek için, yer değiştirmeler ve birleşimler kullanırlar. 'Hayvanlar ve bitkiler' basitçe yenecek şeyler değildir, daha yüksek (insani olmayan) tanrılar yoluyla, doğayı, insani topluma bağlayan kodlar olarak okunurlar. İnsan zihni, ikili karşıtlar şeklinde işler ve bir şeyleri bu sayede kavrar. Düşünmeyi, doğanın içinde var olan kodları ve doğayı taklit ederek öğreniriz. Yani düşünme yeteneği, doğayı farkında olmadan taklit ettiğimiz için gelişmiştir. Düşündüğümüz için değil, ikili karşıtlar doğada var olduğu için ikili karşıtlara bağlı olarak düşünme yeteneğimiz gelişmiştir. Düşüncemiz, göstergeler, dil ve bu karşıtlık içinde belirlenir. Günümüzde hala kullandığımız trafik lambaları, bu evrensel yasalara bağlı düşünce şeklimizin birer örneğidir. Yeşil rengi, frekans olarak zayıf, kırmızı rengin ise frekansı daha yüksektir. Kırmızının yoğunluğu, dikkat çeker ve "acil durum" mesajını içerir ve "dikkat, dur" anlamını taşır. Yeşil renk ise "rahat", "serbest" olanı temsil eder ve bu mesajı verir. Bu kodlar, aslında ikili karşıtlar sisteminin evrensel bir örneğidir. Bu karşıtlar, sembollerle işleyen totemsel düşünceden soyutlama, yoluyla evrilmiş, modern düşünce ve modern bilimsel mantığa doğru evrimleşmiştir.

Toplumlar, hiçbir zaman birbirinden kopuk, ayrı, izole olmamışlardır. Kùltürlerin çeşitliliği, insan topluluklarının birbirinden yalıtılmasından çok, onları birleştiren ilişkilere bağlıdır. İnsan toplulukları, dil gelişimi açısından benzer süreçlerden geçmişlerdir. Strauss, dilsel yapıyı, toplumsal hayatın başka alanlarına genişletir. Burada ıkış noktası benzer şekilde müziktir. Sentagmatik dizinin, birbirine eklenen anlamlı birimlerden oluştuğunu dűřünen Strauss, bunu müzikteki melodiye benzeter. Melodi de notaların, belirli dizilişler içinde birbirine art arda eklenmesinden oluşur. Müzikte, paradigmanın yerini tutan řey ise, armonidir yani belli bir anda orkestranın çeşitli algularının çıkardığı sesler. şefin önünde duran orkestra partitüründe melodi, yatay olarak okunur. Melodi bu dizide ortaya çıkar, fakat armoni ise dikey olarak okunur. Yani yukardan aşağıya, birim zamanda var olan armonik çatı söz konusudur. İnsan beyni, aynı anda hem yatay olarak duyulan melodiyi hem de dikey olarak ortaya çıkan armonik tınlayan seslerin birliğini ve uyumunu algılayabilir. Bu sistem, aslında insan beyninin çalışma şeklini ve yasallığını da gösterir. “Soldan sađa, yukardan aşağıya” tıpkı bir bulmaca gibi gelişen bu dizgeselliğin arka planında rasyonel bir bütünsel anlam ağı bulunur. Bu konuda Mahler, 8. Senfonisinden Giriř bölümünü ele alalım.

Meiner Lieb'n Frau Alma Maria

I

Hymnus: Veni, creator spiritus

Allegro impetuoso

Basisklarinette (B) 4 Flöte 4 Oboe 4 Klarinette 4 Fagott 4 Trompete 4 Posaune Pauken

Massenorgel Violin I Violin II Viola Violoncello Kontrabaß

1. Sopran 1. Alt Tenor Bariton Baß

Kirchenchor Sopran Alt Tenor Baß

II Sopran Alt Tenor Baß

Allegro impetuoso

Violinen I Violinen II Bratschen Violoncelli Kontrabaß

Veni, creator spiritus, qui ex patre filioque procedis. Tu qui cum Patre Filioque simul adoratus et adorandus, qui together with the Father and the Son, who together with them proceed from the Father and the Son, who together with them are adoratus et adorandus, qui together with the Father and the Son, who together with them proceed from the Father and the Son, who together with them are adoratus et adorandus, qui together with the Father and the Son, who together with them proceed from the Father and the Son, who together with them are adoratus et adorandus.

Nicht eilen

MUSIKSCHAFTSVERLAG

Görsel-1: G. Mahler 8. Senfoni Partitürü.

Strauss'un belirttiği gibi çok sesli müzik, besteleme tekniğinde bu partitürde artık tek sesli melodik bir yapı değil, polifonik bir besteleme tekniği dikey ve yatay olarak vardır. Hem yatay olarak melodinin ilerlemesini hem de dikey olarak yukardan aşağıya, çizgilerle bölünen ölçüsel ayrımlar ile armonik yapıyı, kuralları eş zamanlı

olarak görürüz. Strauss'un "dil ile müzikal yazım" ve kullanıma arasında kurduğu asıl önemli bağlantı bu örnek üzerinden okunmalıdır. Dil alanında ortaya çıkan düşünme ve müzikte ortaya çıkan hareketin yönü benzerdir. Buradaki ikili hareketi, eş zamanlı ve eş süreli olarak uygularız. Soldan sağa, sağdan sola ya da yukarıdan aşağıya yazılar yazılır. Semantik ise bu dizilişten bağımsız olarak zihinsel bir anlam içeriğini ortaya çıkartır. Müzik ve dilde ortaya çıkan bu yatay ya da dikey hareket aynı anda iki şeyi mümkün kılar. Yatay hareket, dilde sesler-harflerin okunuşunu (semantik) anlamını oluştururken müzikte bu monofonik yapı melodiyi oluşturmakta; dikey hareket, armonik ilerlemeyi ve sesleri arası karşıtıktan, uyum fikrini belirlemektedir. Her ikisinde ortaya çıkan düşünsel yasallık benzerdir. Dilin gramatolojik ve semiyolojik yapısallığı, kuralları (sentaksı) görünür kılar. Müziğin ise melodi, armoni ve ritim üçgeni, müziksel yapıyı oluştururlar. "*Müziği yaratabilen sadece notaların kombinasyonudur. Dolayısıyla dilde temel materyal olarak fonemlere sahipken, müzikte Fransızca'da 'soneme' dediğimiz bir şeye sahip olduğumuzu çok rahat söyleyebilirsiniz. İşte bu bir benzerliktir*" (Strauss, 2013: 84). Anlaşıldığı gibi insan zihni, hem müzikte hem de dil alanında bu ikili yatay-dikey hareketleri eş zamanlı yatay-dikey eş süremde ortaya çıkartarak, müzik ve dilin aynı kökenden geldiği kuramlarının savlarını da güçlendirecek şekilde göstermektedir. Jacobson şöyle der: "*Dünyadaki bütün dillerde, fonemler arasındaki, karşıtıkların karmaşık sistemleri hepsinde ortak olan daha basit bir sistemin çok yönlü zenginleştirilmesinden başka bir şey değildir*" (Culler, 2002: 34). Yani "vokal ile konson" (sesli ve sessiz) dediğimiz arasındaki karşıtığın. Bunlar, sıkışık ve gevşek ile tiz ile pest arasındaki ikili karşıtığı işleyerek, bir yandan vokal üçgeni ve bir yandan konson üçgenini oluştururlar." Bütün dillerdeki sesler 'vokal/konson' olarak ikiye ayrılırlar. Bunların telaffuzu sesi çıkarmak için verilen enerjinin yoğunluğuna veya gevşekliğine göre belirlenir. Buna bağlı olarak bir çocuk dili, bu kuralları denetlemeyi öğrenerek kavrar.

Strauss'a göre aynı zamanda "müzik ve mitoloji" arasında da bağlantı vardır. Yaban zihninin yapısı ya da işleyişi, kendisini hem mitlerin yapısında hem de dilin yapısında benzer şekilde gösterir. Bu ikilik ve yapılaşma, aynı zamanda görsel sanatlarda perspektif algısında ve müzikte armonik "dikey-yatay" hareketliliğinin yapısında da benzerdir. Mitler, zaman ve mekân içinde, hep aynı olanı, değişmeyi gösterirler (Platon'un idealar için vurguladığının benzer bir versiyonu). Mitler, değişim içinde değişmeden kalanı temsil ederler. Strauss'un mitlerle ilgili incelemede amacı onların konularını incelemek değildir aksine onların yapılarını incelemeye odaklanmaktadır (Culler, 2002: 47). Modern bilimsel düşünce ve yaban düşünce gösterge ve analogiler kullanarak işler. Bütün kültürler, kökenleri itibariyle, göstergeler sistemidir aslında. Dil, mitler, sanat ve sembolik alanlar, birbiriyle bu noktada derinden ilişkilidir (Cashmore-Hyris, 1999). Strauss, bu noktada mit kavramını, müzik bağlamında düşünür. Bu amaçla *Mit ve Müzik* başlıklı bir incelemede şöyle düşünür: "*Müzik ve mitolojinin tabir caizse dilden doğan ve sonra ayrılıp her biri farklı bir istikamette yol alan iki kız kardeş olduğu gerçeğini bulduğumdan beri, sesleri birleştirmesem de belki onu anlamlarla bir araya getirebilirim diye çalışıyorum*" (Strauss, 2013: 84). Ayrıca Strauss, *Mit ve Müzik* incelemede, mitolojiyi en çok kullanan Alman Bestecisi R. Wagner'in operalarındaki mitsel karakterini özellikle analiz etmek ister. Wagner'in dört opera serisinden oluşan "*Ring Das Nibelungen*" (Das Rhiengold, Walküre, Siegfread, Götterdämmerung) dörtlümesinin ilk operası olan Ren Altını'nda "aşktan vazgeçiş" temasının üzerinde Strauss özellikle durur (Strauss, 2013: 78). Walküre'lerde Siegmund, aşktan vazgeçiş noktasında, kız kardeşi Sieglinde ile ilişkiye girmesi Strauss'a göre evrensel olarak ensest yasağının çiğnenmesidir (Strauss, 2013: 80). Strauss gibi Wittgenstein da Wagner'e bu noktada benzer bir şekilde değinir: *Wagner'ci dram'da dram değil, sanki durumların ipe dizilmesidir, ki bu da kendi payına ancak zekice eğirilmiştir, motifler ve durumlar gibi ilham içermez* (Wittgenstein, MS163 34r: 7.7.1941). Wittgenstein mitolojik serimlemedeki yaratıcılığın zayıflığını dile

getirirken evrensel durumların tasvirinde ve bunun anlatımında var olan mantıksal yapıya vurgu yapar.

Wagner'i, '*mit analizlerinin kurucu babası olarak gören*' (Strauss, 2018: 225) Strauss, buradan hareketle mitin arka planını okumaya girişir. Wagner'in mitleri ele alış şekli aslında bir uygarlığın düşünme şeklini açık kılar. Gençliğinde Wagner etkisinden kurutulduğunu düşündüğü dönemde dahi Strauss hala onun etkisinde olduğunu geç anladığını dile getirir. Wagner'in bu etkisi hakkında şöyle düşünür: "*Bunu (etkiyi) ancak sonradan anlayabildim, mitosların tahliline atıldıktan hayli sonra ve de Wagnercilikten tamamen kopmuş olduğumu zannederken içimde Wagner'i onlarca yıl kuluçkaya yatırmıştım diyelim*" (Strauss, 2018: 225). Strauss'a göre, Wagner'in bu örtük etkisi onun mitolojik öykülere yaklaşmasını hem etkilemiş hem de temelde belirlemiştir. Bu mitlerde değişmeyen bir hakikat açığa çıkar. Wagner operalarındaki mitolojik anlatım Yunan döneminin estetik boyutuna geri dönüşü temsil eder. Hegel'in belirttiği gibi doğal din- Mısırda açığa çıkmıştı- Yunan sanatında "sanat dinine dönüşmüş, "bildirilmiş din-Hıristiyanlık" aracılığıyla mitolojiden, din ve sanata sızmıştı. Bu gelişmenin kendisi tek başına mitin tarihidir. Fakat bu mit öğretici bir bilgi içeriğidir. Strauss'a göre, "*entelektüel olarak yetişmemde ve mitoslardan zevk almamda Wagner büyük bir rol oynadı, Operalarını mitoslar üzerine inşa etmekle kalmayıp mitosları leit motif kullanımının bariz kıldığı bir şekilde kesip biçer Wagner: Leit motifler, mitosun konusundan haber verir. Üstelik, leit motifler ile şiirin konturpuanı bir bakıma yapısal tahlili tamamına erdirir*" (Strauss, 2018: 225). Wagner operalarında tanrılar ve insanların bitmeyen trajik savaşı, kendi başına değil, ancak mitsel ve göstergesel bir ilişki içinde ancak anlaşılabilir (Wagner, 1994:13). Bu kullanımda mit, tarihi doğallaştırmaktır aslında. Mitler, her zaman kendi kökenlerini, siyasal ve toplumsal boyutlarını gizleştiren ya da gizlerler (Barthes, 1993:139). Barthes'e göre mit, bir şey üzerine düşünmek, onu kavramlaştırmak ya da "anlamanın, kültürel yoludur (Barthes, 1993: 5). Bu anlamda mit kavramının geçmişte kalmış bir öykü, efsane değil, bir düşünme şeklidir.

Bu nokta Strauss'ta da benzerdir, çünkü Mit, bir düşünme şeklidir ve mitoloji de bu anlamda Strauss için, son derece önemli bir anlama modeli olmaktadır. Dört ciltten oluşan Mitoloji eserini bu anlamda düşünmek daha doğru olur. Şöyle devam eder: *“Mitsel yapıların gizliden gizliye ve müzikal biçimlerin habercisi olmasından; geriye dönük bir yaklaşımla da, birincileri (mitsel yapılar) daha iyi anlamak için ikincilere (müzikal biçimlere) başvurabilmesindedir. Müzik olarak doğmadan önce “füg” biçiminde ya da sonat biçimi mitoslarda mevcuttu”* (Strauss, 2018: 226). Bu düşünme şeklinden de anlıyoruz ki Strauss, tüm felsefi projesini dayandırdığı mitoloji incelemesinde köken olarak müziğin bir beste tekniğine ulaşmaktadır. Füg ve Sonat formunun öncül olarak varlığı bu anlamda çok önemli bir değerlendirmedir ve bu metnin asıl yazılma amacını daha da açık kılar. Bu bağlamda *Mitoloji* kitabından bahsederken Strauss, şöyle devam eder: *“Fakat final bölümünde müzik meselesini yeni gelişmelerle tekrar ele alıyor olmam, müzik ile mitolojinin paralelliği fikrinin dört ciltte de bulunduğunu iyice göstermektedir. Kaldı ki mitosun “fügleştirilmiş” biçiminin ispatı dördüncü cilttedir”* (Strauss, 2018: 226). Yani Strauss, mitin bir müzik besteleme formunun aslında aynı kökenden geldiği ve mit ile benzerlik taşıdığı yargısı, bu incelemenin de asıl savını doğrulamaktadır. Yani müzik, Strauss düşüncesinde daha başlangıçtan beri, basit bir analogik bağıntı örneği değil, yapısal sistemin, en temel evrensel taşıyıcısı olmaktadır.

3. Wittgenstein: Dil, Mantık ve Dünya Gerçekliğinin Müziğe Açılımı

Wittgenstein, felsefi olarak düşüncesini öncelikle dünya, gerçeklik ve bunun mantıksal ifadesi problemine odaklanmıştı. 20. yy.'ın ikinci yarısında mantık üç yapısal ayrıma gitmişti. Matematiksel, sembolik ve felsefi mantık. Wittgenstein, sembolik mantık alanında önemli çalışmalar yapmış, “dünya, dil ve mantık” alanında önemli düşünceler geliştirmiş Russell'in en dikkat çeken öğrencisi olmuştu. Wittgenstein mantık alanında çok katı bir düşünceye sahip olup, estetik ve ahlakı anlamsız olarak değerlendirirken mantıkçı - pozitivist bir perspektiften, müziğe geçiş

yapması dikkat çekicidir. Wittgenstein düşüncesinde müzik, konum olarak felsefi düşünce dizgesinde son derece önemli bir yer işgal etmekte ve geleneksel dil ile paralel düşünülmektedir (Soykan, 1995: 210). Wittgenstein, “*mantıksal biçimden yoksun bir resim düpedüz hiçbir şey temsil etmez*” derken mantığı, gerçeklik kurusunda, temsillerin gerçeklikle bağlantılı taşıyıcısı olarak görmekteydi. “*Tümce, mantıksal biçimi ortaya koyamaz; o onda yansır. Dil, onda yansıyanı ortaya koyamaz. Tümce gerçekliğin mantıksal biçimini gösterir*” (Wittgenstein, 2005: 4.121) derken, düşüncesini, “gösterilebilir olan, söylenemez” ifadesine getirir (Wittgenstein, 2005: 4.1211). Bu noktada gösterilebilir olanın, söylenememesi noktasında Wittgenstein örneklerini verirken müziğe sık sık değinmeye başlar. Fakat, Wittgenstein müziği, basit bir analogik bağlantı ögesi olarak kullanmaz. Wittgenstein’in müzik üzerine olan düşünceleri, felsefi sistemin, dil ve mantığın sınırlarına konumlanmıştır. Felsefenin bu anlamda öncelikle amacı aslında “gündelik dili” analiz etmektir. Günlük kullanımda kelimeleri, metafizik bağlantı içinde sürekli düşündüğümüz için, dile bağlı olarak gelişen bir rahatsızlığa da sahip oluruz. Felsefenin işi, aslında bu rahatsızlığı tedavi etmektir (Wittgenstein, 2000). Wittgenstein da aslında kendi felsefi sisteminde, bu rahatsızlığı tedavi etmeye çalışır. Bu incelemede Wittgenstein’in bu amaca tek başına felsefi projesiyle ulaşamayacağını bilincinde olduğunu ve bunu gerçekleştirme çabasına, müziğin yardımcı olacağını düşünerek, müzikten örnekleri bilinçli olarak verdiğini görürüz. Müziği oluşturan temel yapı elemanları, analitik bir ölçekte düşünülerek ele alınmış ve örneklemeler bu bağlamda geleneksel dil kuramına paralel düşünülmüştür. Müzikal düşünce, sesler, notalar, dikey-yatay armoni, füg, konturpuan, müzikal göstergeler, “düşüncede bir resim oluşturma “noktasında, anlam oluşturan “*tasarım olarak, gerçekliğin bir taslağı*” (Wittgenstein, 2005: 2.12) olurlar. Bu noktada, bilimsel olgular gibi, sanatsal tasarımlar da, gerçeklik bağlamında ele alınırlar. Bu noktada felsefi, bilimsel ve sanatsal yaratımların tümü gerçeklik tasarımlarıdır. Bu noktada müzikle olan bağlantıya Wittgenstein şöyle geçer “*bu tasarımsallığın özüne gidersek görürüz ki bu görünür düzensizlikler yoluyla (nota yazımında # diyiz ve bemol işaretlerini*

kullanılması gibi) bile bozulmaz (Wittgenstein, 2005: 4.013). Wittgenstein Tractatus'ta, dil, mantık, müzik bağlamında var olan düşüncelerini daha da ilerletir, notasyon yazımıyla “müzikal-dil ve yazı” bağlantısına getirir. Çünkü “*bütün benzetmelerin, dile getiriş tarımızın bütün resimselliğinin olanağı, tasarım kurma mantığına dayanır.*” (Wittgenstein, 2005: 4.015). Bu mantık, felsefi üst dilde ve müzikal dil göstergelerinin oluşmasında aynıdır. Bu yüzden Wittgenstein, müziği, özellikle bu mantıksal tasarım bağlamında dile en yakın öge olarak bilinçli bir şekilde kullanır. Müzikal nota yazımları gösterge olarak gösterdiği şeyi (sesi) içerir. Çünkü, onu deşifre eden bir besteci, müzisyen ya da müzik bilgisine sahip bir kişi, onu nota yazımı olarak değil, müzikal tını olarak duyar, düşünür ve anlar. Müzik dünyası ile onun zihinsel resmi arasında doğrudan bir bağlantı vardır. Müzik, üst bir dil, göstergeler aracılığıyla bütün dünya sınırlarımızın içine girer. Çünkü “*dilimin sınırları, dünyanın sınırlarını imler*” (Wittgenstein, 2005: 5.6). Müzik de bu dil alanına dahildir.

Wittgenstein'in ağabeyi Paul, ünlü bir piyanisttir, fakat sağ kolunu I. Dünya savaşında kaybeden Paul'ın bedensel eksikliğiyle ilgili olarak Wittgenstein'in düşüncesinde vücut eksikliği üzerine bir değerlendirme karşımıza çıkar. Vücut bütünlüğü, “dil ve düşünce” arasında bağlantı kurarak kardeşinin bu uzuv eksikliğinden de etkilenecek son kitabı *Felsefi Soruşturmalar*’da şöyle yazmıştı: “*İlk, temel kesinliğimiz, bedenlerimizin kesinliğidir.*”⁴ Dünya ile ilişkimiz bedenimiz sayesinde olur. Çünkü bütün gerçeklik bu temel üzerine oturur. “*Özne, dünyada değildir; dünyanın sınırlarından biridir*” (Wittgenstein, 2011: 5.632). Böyle olunca öznenin bedensel bütünlüğü, mantıksal bir düşüncenin de ön koşulu olur. Ayrıca bedensel bütünlük, müzik açısından da son derece önemlidir. Besteci ya da yorumcular için “beden-uzuvlar; şancılar için sesleri-boğazları- ses telleri, virtüözler için (piyanist, çelist, kemancı vb.) eller, parmaklar vb. son derece önemlidir. Çünkü müzik, sadece

⁴ L.Wittgenstein, *If you do know that here is one hand, we'll grant you the rest.* Madem burada bir el olduğunu biliyorsun, geri kalan her şeyi sana bağışlayacağız. *Philosophical Invesitigations: Part 1.*

düşünce ile değil bedenle performe edilen ve düşünceye ulaşan bir sanattır. Bu noktada Wittgenstein, “*bir müzik parçasını anlamakla, bir cümleyi anlamayı karşılaştırır*”. Burada anlam, ona göre yaşayarak öğrenilen bir şeydir. Burada yaşam derken, “dil oyunları” bağlamında uzlaşımın bilinmesine paralel yaşamsal bir tecrübe ifade edilmektedir. Müzik, dil gibi düşünsel bir belirlenim ve iletişimsel bir işleve sahiptir. Pek çok düşünür, dil ve müzikal yeteneğin, insanı farklı kılan temel ayırıcı özellikler olduğunu söylerler (Jackendoff, 1993: 165). Bu iki yetenek, aslında insan bedeni ve dünya algısının değişimine bağlı olarak gelişmişlerdir. Meydana gelen nörolojik bir süreç ve eşzamanlı gerçekleşen bir anlama, algılama ve düşünme eylemselliğini içerir. Temelde, dili, anlama yeteneğiyle, müziği anlama yeteneği arasında analogik bir bağlantı kurulur (Jackendoff ve Lerdahl, 2004: 171). Ayrıca önemli bir diğer gelişme, dil ve müzik edinimi sürecindeki çocukların bu iki sistemin *iletişimsel amaçlarını* keşfetmeden önce, onlar hakkında önsel bilgi içeriğine sezgisel olarak sahip olduklarıyla ilgili düşüncelerdir. Wittgenstein, nöro-fizyoloji alanındaki bu bilimsel olguların keşfinden çok önce dil, düşünce, müzikal düşünce ilişkisinin, anlam oluşturma sürecinde etkisine baştan beri yine bir mantıkçı ve pozitivist olarak eğilmekteydi ki bu bilimsel gelişmeler yine Wittgenstein’in müzikten hareketle geliştirdiği düşüncelerinin, yine pozitivist ve mantıksal olduğunu doğrulamaktadır.

Wittgenstein da tıpkı Strauss gibi müziğin anlam örgüsünün açığa çıkışında orkestra partiture yazımı analogisini sık sık kullanır. Onda da ses, müzik, nota yazımı, eserin yorumlanması ve icrası aşamasında ortaya çıkan seslerin, armoni ve melodi olarak işitsel gerçekleşmesi süreci tıpkı dildeki araçların, fonem olarak seslendirilmesi sürecindeki yasallık (uzlaşım) gibi hem müzikte hem de dilde benzer bir içerikle anlama ulaşır.

“Müziyenin, partisyondan senfoniye çıkarmasını sağlayan bir kural bulunmasının, gramofon plağı üstünde çizgilerden, senfoniye, bundan da ilk kurala partiyonu yeniden çıkarsamak için genel bir kural bulunmasının temelinde, işte görünürde öylesine farklı olan bu kuruluşların iç benzerliği yatar. Ve bu kural da senfoniye, nota dilene geçiren iz düşünüm yasasıdır. Bu, nota dilini gramofon plağının diline çevirmenin kuralıdır.” (Wittgenstein, 2005: 4.0141)

Kendisini bir besteci olarak düşündüğünde, kötü bir besteci olarak değerlendiren Wittgenstein, *“benim tarzım, kötü müziksel kompozisyona benziyor* (Wittgenstein, 2009, MS 123 112: 1.6.1941) derken, müzikal benzetmeyi yine kullanmaktadır. Ama kuşkusuz, burada amacı basit bir analogi kurmak değildir. Müzik eğitimi alan, Viyana’da oldukça varlıklı bir ailenin üyesi ve pek çok bestecinin ziyaret ettiği bir evde yetişen Wittgenstein’in müziğe uzak olması düşünülemez. O genelde felsefi, analitik kuramını, müzik benzetmeleri üzerinden bilinçli bir şekilde düşünür. *“Az sayıdaki nota ve ritimleriyle müzik kimilerine ilkel bir sanat gibi görünür. Ama yalnızca yüzeyi basittir. Bu görünürdeki içeriğin yorumlanmasını mümkün kılan bedeni ise diğer sanatların dış biçimlerinin ima ettiği ama onun gizlediği bütün o sonsuz karmaşıklıkta taşır. Müzik, bir anlamda bütün sanatların en incelmış olanıdır”* (Wittgenstein, 2009, MS 110 12 12-16.1.1931). Bu noktada Schopenhauer, Nietzsche gibi düşünen Wittgenstein, müziği bütün sanatlar içinde en ince, en soyut ve düşünsel içerikli sanat olarak görmekteydi. Bu noktada müzik, sadece duyguları ele alan bir sanat olarak da ele alınamaz. *“Müzikte yapı ve duygu: duygular bir müzik parçasını kavrayışımıza, kavrayışımızdaki olaylara eşlik ettiği gibi eşlik eder”* (Wittgenstein, 2009: MS:110 226: 25.6.1931). Bu noktada müzik aslında bizim anlam dünyamızın en temel yapı taşıdır. En belirleyici olan, en incelikli ve soyut olan yapıdır ancak zihinsel olarak kavranabilir ve anlaşılabilir. Çünkü, *“klavyede bestelenen kalemle düşünerek bestelen ve yalnızca kafada duyulan seslerle bestelenen ve yalnızca kafada duyulan, seslerle bestelenen müzik parçaları çok farklı türden olmalı ve çok*

farklı türden izlenimler bırakmalı” (Wittgenstein, 2009: MS 153a 127v:1931). Yani sesleri, notaları, yazı olarak, gösterge dilinde yazan bestecinin nota yazımında var olan şekiller aslında müziksel bir düşünce tarafından incelendiğinde müzik olarak var olurlar. Tıpkı bilimsel, mantıksal bir önermenin, formülün açılımının zihinde gerçekleşmesi gibi.

Müzik algısının gelişimiyle ilgili farklı görüşler vardır, bu yetinin kendi kendine evrilmediği, uygunsal önemi daha belirgin olan örneğin konuşma gibi başka yeteneklerin yan ürünü olduğu sık sık öne sürülen bir görüştür. Gerçekten de Darwin'in düşündüğü gibi “şarkı söyleme becerisi konuşmadan önce mi gelişmiştir?” yoksa Spencer'in inandığı gibi “konuşma, şarkının öncülü müdür?”. Ya da Mithen'in önerdiği gibi “bu iki yeteneği, eş zamanlı olarak evrilen yetenekler olarak mı düşünmeliyiz?”. Yakın bir şekilde Wittgenstein şöyle devam eder: “*Müziği anlamaktan söz ediyorsun. Onu dinlediğin sırada onu anlıyorsun ya! İşitilen şeye eşlik eden bir yaşantının olduğundan söz etmemiz gerekiyor mu?*” (Zettel: 159). Burada Wittgenstein yaşamsal olarak müziğin algı boyutuna ve duyumsamanın yaşamsal olarak anlama ulaşmak için gereken ön koşuluna ve bunun doğuştan dil gibi bir kökene sahip olduğuna vurgu yapar. Yani müziği anlamak demek, fizikten, inşaat-tan, tamirden vb. anlamak gibi bir şey değildir aslında. Çünkü müziği tecrübe etmek, zamansal-mekânsal bir ortamda düşünceyi, müzikal fikirleri, yaşamla bağlantılı olarak, kullanımsal değeri içinde deneyimleyerek anlarız. Psikoloji felsefesinde Wittgenstein bu düşüncelerini açarken pek çok yerde müziği, felsefi düşüncesini geliştirmede bir hareket alanı olarak kullanmasına örnek olurken, aslında müziği de çok iyi bildiğini göstermektedir.

SONUÇ

Wittgenstein, mantıkçı atomculuğun, felsefe ve mantık geleneğinde Strauss ise, kültürel göstergebilim ve yapısal antropoloji açısından iki farklı felsefi yaklaşımın temsilcileri olmuş ve her ikisi de benzer şekilde “dil, düşünce, mantık ve dünya” gerçekliğinin ifadesi noktasında düşüncelerini müzikle bağlantılı olarak geliştirmişlerdi. Bu incelemede, temelde birbirinden yapısal olarak farklı olan bu iki düşünürün, neden müziği ısrarla ele alıp vurguladıklarını; bu vurgunun felsefi projelerine bir eklemleme olarak okunup okunmayacağı sorusuna odaklanmıştık. Bu düşünürlerin, düşünsel sistemlerini geliştirirken müziği, felsefenin önemli bir tamamlayıcısı olarak ele aldıklarını ve felsefi sistemlerinde bu etkinin çok da açık olduğunu gördük. Kültürel göstergebilim, analitik felsefe, dil oyunları kuramı ve polifonik müziğin kuramsal arka planı, bu felsefi projede önemli bir iş birliği yaparlar. Her iki düşünür, kendi düşünce ikliminde, kendi bakış açısından müziği konumlandırır ve müzik ile felsefe bir kez daha ortak hareket eder.

Temelde Durkheim’dan çok etkilenen Strauss, toplumu oluşturan temel öğenin ahlak değil, daha çok soyut ve entelektüel bir örgütlenme olarak görür. Bireylerin düşünme şeklini kuşkusuz, içinde buldukları kültür belirler. Sosyal bilimlerin asıl amacı da insanı oluşturmak değil, onu çözmektir. Bu çözme işinde pek çok alandan destek alınır. Toplumlarda kendisini mit olarak gösteren-ifade eden şey, aslında toplumda var olan genel düşünce eğilimleridir. Akrabalık, dil yapısı, yemek yapma şekli, mitoloji, efsaneler, edebiyat, anonim şarkılar, dinsel yaşam, mekanlar, mimari eseler, vb. kültürde var olan bütün derin yapıların analizi, ancak dil üzerinden, dil aracılığıyla yapılabilir. Kültür, bu noktada, dile benzeyen, göstergelerle işlerken iletişimsel bir işlev yerine getiren önemli bir semboller bütünüdür. Müzik te bu göstergeler içinde çok önemli bir yere sahiptir ve bu amaçla ele alınıp, semiyotik amaçla, analiz edilmiştir. Örneğin, akrabalık sistemleri, temelde dile benzerdir, tıpkı müzikte armoni yasalarının (yatay-dikey) oluşması gibi. Evlilik şekillerinde ve dilde

iki şey yer değiştirir: “kadınlar ve kelimeler”. Bu noktada doğal olarak müziğin gelişimini de bu derin yapının açık kılınması amacıyla kadın-kelime değişimine benzer bir sistem sağlayabildiği için gelişmiş ve kültürel bir gösterge olarak var olabilmıştır. Kadın ve kelime değişiminin yanı sıra, müzikal ezgiler, şarkılar, makamlar, tonaliteler de değiş tokuş işlemine tabi olmuşlardır. Bu değişim üzerinden de antropolojik bir okuma denemesi yapılabileceği için Strauss düşüncesini pek çok yerde müziğe getirmiştir. Burada, yorumcunun işi, “dil, kültür, evlilik, mitoloji, efsane ya da müzikal yapıları” incelerken, temelde insani olan iletişim sistemlerini yöneten soyut kuralları bulmayı ve çözümlenmeyi amaçlamıştır. Fakat bu nasıl gerçekleşecek ve bunu kim yapacaktır? Strauss açısından bu sorunun cevabı tam olarak verilmez. Ayrıca Strauss’un bir diğer korkusu, nesnel olmayan bir yapısalçı çözümlenmenin, sanat yapıtının anlam boyutunu gölgeleyebilmesidir. Ona göre, “müzik ve dil” arasında yapılacak olan yapısal analiz, bu anlamda aynı önem ve hassasiyete sahiptir ve bu noktada kolay bir iş de değildir. Çünkü, “*müzik ve dil arasındaki mukayese, son derece ustalık gerektiren bir iştir, çünkü bir dereceye kadar aralarında gayet yakın bir benzerlik vardır, ama aynı zamanda muazzam farklılıklar da bulunur*” (Strauss, 2013: 84). Dil ve müzik analizi yapan nesnel yorumcu, zorunlu olarak bu iki alanın temel kurallarını, işleyişini bilmek durumundadır. Müzik, dile benzer ya da dilsel düşünce, müzikal düşünce arasında bağlantı vardır fakat burada asıl incelenmesi gereken olgu, bu yapısal analizin nasıl yapılacağı ve yapısal olarak ortaya (örtük) neyin, nasıl çıkacağıdır. Strauss şöyle devam eder: “*Fakat müzikte kelimeler yoktur. Temel materyaller –notalar- bir araya getirilir getirilmez hemencecik sahip olduğunuz şey bir cümle bir melodik ifadedir. Dolayısıyla dildeki üç belirgin düzeye –kelimeleri oluşturmak için bir araya getirilmiş fonemlere, cümleler kurmak amacıyla birleştirilmiş kelimelere sahipken müzikte de mantık açısından fonemlerle aynı türden bir şey olan notalarınız vardır; ama kelime düzeyini atlar ve doğrudan bir cümleye ulaşırsınız*” (Strauss, 2013: 84). Strauss, müzikal üretim formlarının yapısal gelişimlerini ayrıntılı olarak ele almaz. Sonate, rondo, senfoni, konçerto, süit vb. formların aslında evrensel olamayan batı müziğine özgü formlar

olduğunu bilir. Fakat yerliler üzerine incelemeler yaparken müzikal üretimlerde bu formları kuşkusuz görmez de. Fakat onun düşüncesinde, amaçlanan asıl hedef, evrensel olarak yapılaşan müzikal üretim formlarının yapılaşması, bunun, ikili karşıtlığı(armonik-disarmonik) vardır. Çünkü Bach, Beethoven ya da Brahms, batı müzik kültüründe bilinir, fakat bu müzik türü, kuşkusuz evrensel olarak bilinen, dinlenen bir müzik türü de değildir. Dünyada tek müzik yapma ve üretme şekli, batı polifonik müziğinin modeli ve tonalitesi de değildir aynı zamanda. Fakat yapısal olarak ortak olan nokta, bütün müzik kültürlerinin temelinde (makamsal-tonal-tekselesli- çokselesli-ezgisellik) noktasında, farklılıklara rağmen, görünenin ardındaki ana yapıda var olan evrensel düşünme ve üretim şeklinin sembolik anlam taşıyıcı özelliğidir.

Strauss gibi Barthes, Propps, Jakobson, Kristeva ve Eco gibi düşünürler, sanat yapıtının amacını, sanatsal duyu-imgelem-yaratıcılık değil de daha çok genel bir anlamlar üretme sistemi olarak görürler (Dekens, 2015). Strauss'un bu noktada müziği ele alış şekli de kuşkusuz bu amaca yoğunlaşır. Strauss'a göre müzik, *“spesifik formlar icat ederken, mitik düzeyde, zaten var olan yapıları tümüyle yeniden keşfediyor gibidir”* (Strauss, 2013: 82). Strauss, pek çok yerde müziğin, mit ile olan benzerliğini dile getirir. Mit kavramı, anlam kurucu, değişmez bir yapıyı, hem keşfetmekte hem de belli bir ölçüde yeniden kuran bir öge olarak görülür. Burada müziğin yaptığı şey, önemlidir çünkü burada yapılan şey, bir üretme ve düşünme şeklinin somutlaşması, derin yapıların görünür hale gelmesinin aracıdır. Strauss, kendisinin her zaman bir müzisyen olma istediğini taşıdığını sık sık söylemesinden hareketle bu incelemede aslında onun bir müzisyen gibi düşündüğü ve davrandığını görürüz. Yerli kültürler, yaban düşünce ve düşüncenin incelenmesi sürecinde Strauss'un gösterdiği analitik zekâ, sabır ve parçaları tek tek elle alıp, tümevarımcı-tümdengelimci bir analizle değerlendirirken, aslında tıpkı bir besteci ya da bir orkestra şefi gibi davranmakta olduğunu görürüz. Küçüklüğünden beri bir şef ya da besteci olmak istediğini söyleyen Strauss, bir orkestra şefi titizliğiyle felsefe ve

yapısal antropolojide zaten çok başarılı çalışmalarda bulunmuştur. Bir orkestra şefi ne yapar? Kağıt üzerinde yazılı pek çok farklı nota, nüans, sembol vb. yazımdan, bütünlüklü bir “senfonik yapıyı, müzikal fikri, müzikal form ve düşünme şeklini”, işitsel olarak, duyuşal yüzeye çıkartmakta ve tek tek orkestra üyelerinin yapamayacağı bir bütünsel yapıyı ve şifreleri (örtük anlamı) görür. Şef, müziğin bütünsel arka planını bildiği için şeftir. Bu bütünü, tek tek enstrümanların çaldığı partilerin ötesinde, dikey ve yatay armoniye paralel tekil müzisyenlerin göremediği derin yapıyı görebilmeye en çok yaklaşan kişidir. Dikkat edecek olursak daha önce dile getirildiği gibi Strauss, bir müzik icracısı olmayı değil, besteci ya da şef olmayı istemekte oluşunun da ardında böylesi bir bütünlük algısı fikri vardır. Ama şunu da unutmamak gerekir ki şef, kendi bestelediği müziği değil, daha önce yapılaşmış bir sistem içinde (form) bestelenmiş, derin yapılarla bağlı gelişen kurallar bütünü olan müziği performe eder. Özneyi aşan bir durum burada söz konusudur. Hem müzik hem de dil bu noktada yapısal olarak özneyi aşan ve öznesiz bir yapısal kod ve sistemin gelişme imkânı bulduğu bir yer olarak karşımıza çıkar. Strauss'un kültürel göstergeler, dil, akrabalık, mitoloji, yemek yapma şekilleri, kadın ve kavram değişimi gibi geniş bir yelpazede, evrensel bir davranış normatifini açığa çıkartırken yaptığı şey, aslında bir orkestra şefinin Partitürden müziği çıkartmasına benzer bir durumdur. Antropolojik araştırma ile orkestra şefinin yaptığı çalışma birbirine benzerdir. Fakat burada yeniden yorum ya da gizli arka planların açık kılınması sürecini Strauss, bir bilmece/puzzle çözümüne benzetir. Zaman ve mekân farklılığına rağmen, müziğin yeniden icrası tıpkı dil gibi, aynı şekilde olmak zorundadır. Müzik, zaten var olan bir matematiksel (nota-armoni) sistemiyle üst bir dile ve anlam içeriğine sahiptir. Fakat yazı gibi, nota yazısı da, yazı haliyle, ölü bir göstergedir. Müziğin duyulur boyuta ulaşması, yeniden yorumlanması, performansı, yeni bir şey keşfetmez; aksine önceden var olanı yeniden açık kılar. Eser hazır, oradadır (partitür içinde); gerekli olan onu kuralları (dil gibi) yeniden duyulur düzeyde algı alanına yeniden çıkartabilmektir. Bu kurallar ve oyun fikri kuşkusuz Wittgenstein'in de çok kullandığı bir benzetmedir ve bu noktada müziğin kullanımı kuşkusuz bu oyun

fikrine dayanır. Bu konuda kuşkusuz etno-müzikologların üzerinde durdukları bir diğer olgu da anonim şarkılardır. Bestecisi, yaratıcısı tam belli olmayan bu eserler, pek çok farklı kültürde, farklı güftelerle, farklı makamlarda ve farklı şekillerde söylenebilmektedir. Kökeni tam belli olmayan bu şarkıların bestelenmesi süreci de Strauss'un belirttiği gibi, ortak yapısal bir arka planda var olan, evrensel aklın-mantığın-düşüncenin, müzikal alanda yapılaşmış sistemin görünümüdür sadece. Aksi düşünülemez de çünkü bu eserlerin şarkı, ezgi, ninni, tonalitesi ezgiselliği, bütün kültürlerde var olan ortak düşünüşün, antropolojik olarak analiz yaptığı bir yapısal kod düşüncesinin örnekleridir. Bütün ninniler 4/4 bir ölçüde bestelenmiştir. Bu yapısal bir örüntüdür aslında. Bu noktada Strauss'un yaptığı dilbilimsel-antropolojik ve yapısal incelemelerde, kültürel ve antropolojik açıdan evrensel bir sanatsal düşünüşün örüntüleşmesi ve bunun açık kılınması noktasında antropoloğun, belli bir noktada orkestra şefinin yaptığından farklı bir şey yapmadığının da göstergesi olmaktadır. Bu noktada küçükken bir orkestra şefi olmayı çok istediğini söyleyen Strauss'un yaptığı iş, yapısal antropoloji ve kültürel göstergebilimde yüzlerce yıllık bir düşünüş şeklinin, yazılı olmayan, ama yapısal bir sistem içinde gelişen düşünce şeklinin, müziksel bir partitür gibi açık kılınması, tam da bir orkestra şefliğidir aslında. Strauss, çocukluğunun hayalini, Kültürel Göstergebilim, Felsefe ve Antropoloji'de, köken olarak müzikten gelen bir düşünce ve eylemsellik ilkesine paralel ilerlediğini ispatlamaktadır.

Wittgenstein, *“mantık, açısından baktığımızda müzikte melodiler totolojidir”* demektedir. Fakat neden? Melodi, neden totoloji olarak düşünülür? Totoloji nedir? Mantık dilinde, bir şeyin, kendisiyle açıklanması durumu, örneğin “beyaz, beyazdır” gibi. Bir birleşik önerme kendisini oluşturan her değeri için daima doğru oluyorsa bu birleşik önermeye totoloji denir. Bir totolojide doğruluk, sadece mantıksal sözdiziminden dolayı başka bir doğruluktan zorunlu olarak çıkar. Bu nedenle aynı mantıksal sözdizimine dayalı her tümcenin, her zaman doğru olacağını biliriz. Kanıt teorisi açısından bu keşif, çok önemlidir; çünkü mantıksal bir savın

zorunlu olarak doğru olduğunu kanıtlamak için sağlam bir temel sağlar bize (Cryan ve Shatil, 2010: 38). Bu noktada müziğin, totoloji olarak görülmesinin temelinde melodinin, müziğin devam eden çeşitlemeleri için zorunlu bir ön koşul olmasından da ileri geldiğini görürüz. Diğer tüm varyasyonlar bu melodinin mantıksal zorunlu sonucu olarak gelişirler. Mantıksal olarak arkasından gelen bütün temalar, melodinin zorunlu tekrarı olmaktadır. Mantıkta totolojinin oynadığı rolün benzerini müzikte, melodi oynar. Müzikte melodiler müzikal düşünce açısından bu anlamda yeni bir bilgi içeriği vermezler. Müzikal mantıkta da melodi, Wittgenstein düşüncesinde totoloji olarak görülür. Bu düşünce bizi Wagner müziğine özellikle onun Leit-motif tekniğine götürür. “*Wagner’ci dram’da dram değil, sanki durumların ipe dizilmesidir, ki bu da kendi payına ancak zekice eğirilmiştir, motifler ve durumlar gibi ilham içermez*” (Wittgenstein, 2009: MS163 34r: 7.7.1941). Burada motiflerin ilhamdan uzak olması, aslında varyasyondan uzak olması anlamında Beethoven ya da Bach’ın tekniğinden çok farklı bir tekniğin, Wagner’de kullanıldığının itirafıdır. Wittgenstein’in dediği gibi gerçekten de aynı melodinin sürekli tekrarı totolojik bir durum ortaya çıkartır. Yani müzik, bize hiçbir şey söylemez ya da göstermez. Bu düşünce, doğru şekilde izlenirse önemli bir yere ulaşılır. Örneğin, Wagner’in leit motif tekniği, Ren Altını, Siegfread motifi-teması vb. müzikte, totolojik bir durumu ortaya çıkartırlar. Yani totoloji, tam da karşımızdadır fakat varyasyon farklı bir şeydir ya da Füge. Çünkü bu beste formlarında melodi, tamamen değişir, gelişir, müzikal fikir, başka bir fikre dönüşür. Bu anlamda Wittgenstein da Strauss gibi, müzikte özel bir besteleme formu olan ‘füge’ye özellikle önem verirler. Bu anlamda Wittgenstein’in varyasyon değişim ve ‘füg’e noktasında Bach ve Beethoven’ı daha çok vurgulamasını, tam da bu bağlamda değerlendirmemiz gerekir (Soykan, 2000: 194). Wittgenstein Batı polifonik müzik geleneği içinde, müziğin de kalbi olan Viyana’da tam da bu tartışmaların merkezinde yetişmiştir. Schoenberg’in müzikal alanda yaptığı atonalite devrimi de temelde füg ve konturpuan noktasında iki fikrin gelişimini ve tonal merkezin yakılmasını amaçlarken yeni bir besteleme formunun açığa çıkmasına da aracılık etmişlerdir. Fakat burada dikkat çeken şey, tonal müziğin hem

geliştirici hem de itici gücü olan ‘füg ve konturpuanın’, bu sefer tonaliteyi yıkan bir müzikal mantık içinde, devrimsel bir sürecin itici gücü olmalarıdır. Bu noktada Wittgenstein’in totoloji düşüncesini, mantıkçı atomcu bir noktada, müziğin melodi oluşturan ama totolojik temelde gelişen mantığını, müzikal mantık içinde anlamak ve düşünmek daha yerinde olur.

Müziğin içinde *büyük müzikal biçimin doğuşu* (Strauss, 2018: 226) Strauss’a göre bu müzikal biçimin doğuşu, zihinsel olarak önemli bir ilerleme ve keşiftir. Bu form, batı müziğinin üretim formu değildir sadece, evrensel olarak müziğin, armoninin, polifonik gelişime ve müzikal tekniğin gelişmesini topyekûn kapsayan bir biçim doğuşudur. Ama bu keşif yapısal sistem içinde var olan bir gelişmedir ve herhangi bir özneye de atfedilemez. Bu gelişme, tercihi bir değişim ve olgunlaşma değil aksine yapısal bir oluşumdur. “*Modern zamanda (tonalite) artık anlamları değil sesleri birbirine eklemeler. Ve eski kullanımları yüzünden seslerin bizim için bir anlam kazanmalarıyla sonuçlanır bu*” (Strauss, 2018: 226). Strauss düşüncesini daha da ilerletir ve kendi felsefi kuramıyla doğrudan ilişkili olarak yapılan Berio’nun bir müzik parçasının, performansı konusuna ulaşır. “*Berio’nun Sinfoniasında, Çiğ ve Pişmiş kullandığını biliyorsunuzdur. Metinden bir bölüm müziğe eşlik eder*” (Smith, 1985). Berio’nun, bu eserine, Strauss’un felsefi bir metnin eşlik ediyor olması, hatta bu talebin besteciden gelmesi, sıra dışı bir şey değil, aksine bizim bu incelemede vurguladığımız, ana savımızı doğrulama noktasında yapılmış felsefe ve müzik ortaklığına güzel de bir örnek oluşturmaktadır. Felsefe, bu noktada düşünsel olarak müzikten destek alır. Fakat şu bir gerçektir ki Strauss müziğin kendi içinde var olan yapılaşmasına değinmez. Tonalite, armoni kuralları besteleme formları, sonate’dan senfoniye olan evrimin yapısal arka plan kodlarını düşünmez. Sadece müzikal dil, yazım ve dilsel ifade noktasında müziğin kullanımı sorununa değinir. Wittgenstein da müziği bilmesine rağmen müziğin teknik form armoni tonalite değişimleri gibi yapısal değişimlerinin teknik yönü üzerinde durmamış, o da müziğin yazınsal dil, sembol, mantık, düşünce, bağıntısına eğilmiştir. Bu noktada aslında her

ikisinin bakışı kendi içinde felsefi bir kaygı taşımakta ve her ikisi müzikten hareketle Adorno gibi bir müzik felsefesi kurma işine girişmemişlerdir. Çünkü bu düşünürlerin başlangıçtan beri aklında olan temel fikir müziği, bu noktada felsefeye ekleme ve onun gelişim olanağını, felsefi bir gözle, bunu evrensel bir dil, düşünce, kod, mantık ya da soyutlama dizgesinde düşünmek olmuştur.

20. yy.'ın yetiştirdiği en büyük iki filozofun felsefi sistemlerinde var olan müzik benzerliğini incelemeye çalıştığımız bu metinde, bu iki düşünürün, sistemlerinde açığa çıkan “düşünce, dünya, mantık ve dil” düşüncesinin bizi, yeni ve farklı bir tartışmaya götürdüğünü görürüz. Bu aslında felsefi amaçlı bir arayıştır ve temelde felsefi ve müzikal bir ihtiyaca cevap vermek ister. Mantıksal sembol ve üst bir dil noktasında anlam taşıma özelliğine sahip olan müziğin gelişim yönü düşünüldüğünde matematiksel ve mantıksal bir düşünsel arka planın tıpkı “dil ve düşünce” gibi geliştiğini ve “özne, yapı ya da dünya” içinde, sanatsal uygulama ve göstergeler şeklinde bu sistemin geliştiğini ve insansal yaşamın her evresine “bilim, felsefe ve sanatın” eşit bir şekilde düşüncenin, kendisini anlama biçimi olarak değerlendirilebileceğini görmüş olduk. Bu incelemenin temel amacı, mantıkçı bir filozof ile yapısal, kültürel göstergebilim alanında çalışan bir filozofun, birbirinden temelde farklı olan felsefi sistemlerinde, benzer şekilde almış oldukları müzik eğitiminin kuramsal ve uygulamalı örneklerinden hareketle, felsefi sistemlerini kurup geliştirdiklerini ve pek çok noktada müzik anolojilerini, basit bir benzetme olmanın ötesinde, müzik, felsefe ve sanatın ortaklığı noktasında değerlendirdiklerini gördüğümüz bu incelemede Wittgenstein ve Strauss'un, felsefi kuramlarını geliştirme noktasında müzikle sürekli bağlantı kurma, örnekler verme, durumlarının aslında bu iki düşünürün, aynı zamanda bir müzik filozofu olarak da değerlendirilebileceği hakikatini bizlere sunmakta olduğunu görmüş olduk.

Kaynakça

- Aberbach D. A. (1988). “*The Ideas of Richard Wagner, Ana Examination and Analysis of his Aesthetic, Political, Economic, Social and Religious Thoughts*”, USA, University Press of America.
- Adorno, T.W. (1998). *Aesthetic Theory* (Transleted by Robert H. Kantor). USA. Minnesota University Press.
- Alamı, H. M. (2015). “*The Origins of Visual Culture in the Islamic World, Aesthetics Art, and Architecture in Early Islam*”.UK. New Paperback Edition Published.
- Aristoteles (2007). *Poetika*. (Çev. İsmail Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Balandier G. (2007). “*Siyasal Antropoloji*” (Çev. Devrim Çetinkasap) İstanbul. İş Bankası Yayınları.
- Baysal Ozan, (2014). “*Erken Dönem Pythagorasçılarda Harmonia Düşüncesi ve Müzik Kuramı*”, İstanbul. Müzikte Kuram, Sayı:10 (Güz): 54-73.
- Bernstein J.M. (1997). “*Aesthetics Alienation from Kant to Derrida and Adrono*”, UK. Blackwell.
- Barthes R. (1993). “*Göstergebilimsel Serüven*” (Çev. Mehmet Rıfat-Sema Rıfat). İstanbul. YKY.
- Brand J. & Hailey C. (1997). *Constructive Dissonance, Arnold Schoneberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, 1997, Usa, (Edited) University of California Press.
- Burke S. (1988). “*The Death and Return of the Author*”, UK. Edinburg University Press.
- Cashmore, E.& Hhris R. (1999). “*Dictionary of Culturel Theorist.*” London. Arnold Publishers.
- Cross, Ian (2008). “*Music as a Communicative Medium*” *The Prehistory of Language* R. Botha, C. Knight (Eds).UK. Oxford University Press
- Culler Jonathan, (2002). “*Structure Poetics*”, London. Routledge.
- Donald Merlin (1991). “*Origins of the Modern Mind*” UK. Cambridge: Harward University Press
- Cryan D. & Shatil S. & Mayblin B. (2010). “*Mantık*” (çev. Nurettin Elhüsyni) İstanbul. YKY

- D'errico, Francesco, (2003) *Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music—An Alternative Multidisciplinary Perspective: Journal of World Prehistory*, Vol. 17, No. 1, UK. March
- Dale Reubart (1985) *Anxiety and Musical Performance*, USA, Da Capo Press.
- Dowling, Jay, Aron Barbey, Laura Adams (1999) “*Melodic and Rhythmic Contour in Perception and Memory*” <http://decisionneurosciencelab.org>
- Derrida J. (1976). *Of Grammatology* (Translated by Hayatri C. Spivak) Baltimore and London. The John Hopkins University Press.
- Derrida J. (1992). “*Acts of Literature*” (Ed. Derek Attridge) London, Routledge.
- Dekens O. (2015) *Yapısalcılık* (Çev. Atakan Altınörs) İstanbul, Bilge Yayınevi.
- Freud S. (2012). “*Totem ve Tabu*” (Çev. Kamuran Şipal) Ankara. Say Yayınları.
- Godwin J. (1990). “*The Harmony of The Spheres*”, USA. Inner Tradition International Ltd.
- Jackendoff, Ray. -Fred Lerdahl, F. (2004). “*The Capacity for Music: What is it, and What's Special About it?*”: UK. Cognition. Version of July 1.
- Jackendoff, Ray. (1993). “*Patterns in the Mind.*” UK. Harvester Wheatsheaf.
- Iverson, John R., Aniruddh D. Patel ve Kengo Ohgushi (2004) *Perception of Non-Linguistic Rhythmic Stimuli by American and Japanese Listeners*. Ktoto. Proceedings of the International Congress of Acoustics.
- Lerdahl, Fred & Ray Jackendoff (1983). “*A Generative Theory of Tonal Music.*” Cambridge. MIT.
- Mehdi A.S. (2008). *İslam Kültüründe Müzik*. (Ed. E. İhsanoğlu) s.-819-834 *İslam Kültürü ve Bilgi*, Cilt 5, Ankara. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Nietzsche F. (1995). “*The Birth of Tragedy*, London. (Translated by Clifton P. Fadiman) Dover.
- Nietzsche F. (2002). “*Güç İstenci*” (Çev. Sedat Umran) İstanbul. Birey Yayınları.
- Osmand-Smith D. (1985). “*Plating on Words. A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*”, RMA Monographs I., London, Royal Müzical Association.
- Ozan Baysal, “*Erken Dönem Pythagorasçılarda Harmonia Düşüncesi ve Müzik Kuramı*”, *Müzikte Kuram*, Sayı:10 (Güz 2014) (54-73 içinde 55-56) İstanbul.
- Platon (2005). “*Devlet*” (Çev. Sebahaddin Eyyüboğlu - M. Ali Cimcöz). 9. Baskı, İstanbul. Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Patel A. (2006). “*Musical Rhythm, Linguistic, Rhythm and Human Evolution, Music Perception*”, 24, (1) 99 104., USA. University of California Press.
- Ponty, M. P. (2012). “*Phenomenology of Perception*” New York. Routledge.
- Ruth H. A. (2013). “*The influence of Whistle Register Phonation Exercises in Conditioning the Second Passaggio of Female Singing Voice.*” USA., University of Iowa.
- Ross D. (2002) “*Aristoteles*” (Çev. Ahmet Arslan) İstanbul. Kabalıcı Yayınevi.
- Say A. (2012) *Müzik Sözlüğü*, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Sacks O. (2018) *Müzikofili* (Çev. Begüm Kovulmaz). İstanbul., YKY. 4.Baskı.
- Schopenhauer A. (2020) *İstememe ve Tasavvur Olarak Dünya* (çev. Onur Aktaş) Ankara, Doğu Batı
- Seashore E. C. (1967). “*Psychology of Music*”, USA. Dover Publications.
- Strauss, C. L. (2012). “*Yapısal Antropoloji*” (Çev. Adnan Kahiloğulları) Ankara. İmge Yayınları.
- Strauss C.L. (2013). “*Mit ve Anlam*” (Çev. Gökhan Y. Demir) İstanbul. İtaki Yayınları.
- Strauss C.L. (1983). “*Yaban Düşünce*” (Çev. Tahsin Yücel) Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul
- Strauss C.L. (2018). “*Uzaktan Yakından*” (Çev. Haldun Bayrı) İstanbul. Metis Yayınları.
- Strauss C.L. (2016). “*Hüzünlü Dönenceler*” (Çev. Ömer Bozkurt). İstanbul. Cogito.
- Strauss C.L. (2013). “*Hepimizi Yamyamız*” (Çev. Haldun Bayrı) İstanbul. Metis Yayınları.
- Strauss C.L (2007). “*İrk, Tarih, Kültür*” (Çev. Haldun Bayrı) İstanbul. Metis Yayınları.
- Soykan Ö.N. (2000) *Felsefe ve Dil, Wittgenstein Üzerine Bir Araştırma*” İstanbul. Kabalıcı Yayınları.
- Schullian D. M. & Max S. (1948) (Edited) *Music and Medicine*, New York, Henry Scuman Press.
- Wagner R. (1994) *Pilgrimage to Beethoven*, (Tranleted by, W.A. Ellis) Lincoln and London. University of Nebraska Press.
- Wittgenstein L. (2009). “*Kesinlik Üstüne & Kültür ve Değer.*” (Çev. Doğan Şahiner) İstanbul. Metis.
- Wittgenstein L. (1986). “*Philosophical Invesitigations.*” (Translated by G.E.M. Anscombe) UK. Basil Black Well.
- Wittgenstein L. (2011). “*Tractatus*”, (Çev. Oruç Aruoba) İstanbul. Metis.
- Worringer W. (1985). “*Soyutlama ve Özdeşleyim*” (Çev. İsmail Tunalı). Remzi Kitabevi.

Extended Abstract

Wittgenstein and Strauss are the two leading thinkers of the 20th century. Despite their structural dissimilarity, these thinkers started from music at many points in developing and exemplifying their thoughts while developing their philosophical systems and consciously focused on the basic concepts, theories, techniques, and practices related to music. It is clear that both thinkers received an excellent musical education and had heightened cultural and artistic sensitivities. Wittgenstein's basic thought, in the analytic tradition sense, had always been to understand the relationship between *language*, *logic* and *the world*. Viewing language as a picture of the world, Wittgenstein considered logic as the common point of the world and language. The thing that allows language used in picturing the world is that it has something in common with the world. In this regard, our sentences are meaningful thanks to logic. What is reflected in a language is, in fact, what can be shown and cannot be said. At this point, it is obvious that Wittgenstein evaluated music in approximation to the traditional language theory. From a Wittgensteinian perspective, the logic in a language also exists in music because of the closest relation to its mathematical-logical origin, which is understood and developed on a logical plane. In this regard, music, like language, is a tool used to picture the world, and Wittgenstein turned his attention to music through language, thought, and logic.

Turning to anthropological studies in his study of philosophy, C.L. Strauss developed his thought on a philosophical and cultural anthropological basis primarily against Sartre on a new plane. In one of the leading figures of structural anthropology, Strauss tried to understand and explained modern thought, culture, and civilization based on indigenous-savage (primitive) mind and cultural indicators within the functioning of the structural system and the binary opposition system, in which the subject is excluded, and while doing this, started from 'language-thought and logic' like Wittgenstein. These two "philosophers-anthropologists," who are structurally disparate in regards to intellectual and philosophical systems, started from "language and thought," which is a common reference point in terms of "language, logic and the world." At this point, it is clear that both thinkers had to resort to musical analogies and musical language, although they started from different theories such as tradi-

tional, structural linguistics, metalanguage, logic, etc. They used musical theories and practices such as “musical language, notes, composition techniques, orchestral partiture, monophonic-polyphonic music, vertical and horizontal harmony, counterpoint,” in parallel with linguistic concepts such as “phonemes, sounds, vowels-consonants, sentence, meaning, language, logic, and sign.” Wittgenstein had been involved in music since he was little. His older brother was a famous pianist of the period, and he was also closely related to music. Having lived in the cultural environment of that period, in Vienna, at the center of music at the same time as Freud, R. Strauss, Mahler, Schoenberg, and Prokofiev, and had the opportunity to meet many of them, Wittgenstein had a good command of the basic meaning-making elements of music, its harmonic and symphonic forms, and compositional forms and techniques. It is obvious that Wittgenstein began to think of music within the context of language from the very beginning.

In the history of thought, the thoughts of many philosophers on music have been influential intellectually and theoretically. This tradition extends over to Pythagoras, Plato, Aristotle, Al-Farabi (aka Alfarabius), Avicenna, Rumi, Kant, Schopenhauer, Kierkegaard, Hegel, Nietzsche, Freud, and Adorno. Throughout his life, Nietzsche touched upon the relationship between art-physiology, especially music-physiology. At the time when he wrote “The Birth of Tragedy from the Spirit of Music”, with his admiration for Wagner, Nietzsche became interested in music, not only as a philosopher but also as a composer.

Wittgenstein's main starting point is logic and language. In this sense, he was positioning the world on language through logic by “limiting the reality of the world through the language” when he said “the limits of my language are the limits of my reality” (Wittgenstein:2011). While thinking about language, thought, and logic, Wittgenstein consciously referred to music in many of his texts. He viewed his work as an attempt to compose and said “My style is like a bad musical composition” and stated that the criterion for his bad compositional technique resulted from the demand to think aesthetically and logically on a different plane from the earlier compositional techniques. In addition, the demand for composing (thinking) with a new technique is similar to Wittgenstein, a contemporary of Schoenberg, being aware of the footsteps of the emerging modernism, and it is a critical attitude adopted by such concepts as tonality, harmonic, absolute, good, beautiful, ugly, bad, sacred, and genius.

In this review, the analogies of Wittgenstein and Strauss about “music, musical language, harmony, and musical thought” in the context of language, thought, and logic are discussed within the intellectual climate of both thinkers. The systems, intellectual structures, and logical presuppositions of these two thinkers, who are structurally not very similar to each other, vary naturally. However, it is clear that these two thinkers acted from distinctly similar premises in the context of “language, thought, logic, and music”. In the minds of both, music had a very special place. It is obvious that musical ideas, artistic signs, the logic of abstraction, analytical language analyses, musical thoughts, notes, composition forms, harmonic rules, composition techniques and forms, singing techniques, language-thought, and meaning-making processes were carried out through logic, thought and music. These thinkers, whose philosophical systems were formed for a different purpose but in a similar way, consciously translated thoughts into the field of "language and music" attempted to reach a goal based on the theoretical and applied examples of music and the content of the logical structure existing in the background. To this end, this review aims to understand and explain the thoughts of Wittgenstein and Strauss on music within their general philosophical systems and the main aim of this attitude.

There is a deep and strong relationship between “music, language, and thought”. Thought has developed by using symbols and representations and has become the prerequisite for the emergence of language (meaning) over time. Parallel to the development of abstract analogies and symbolic thought, thought creates and perceives a sound frequency that exists randomly in nature, beyond being a simple sound, as a conveyor of a certain thought-*logo* as letters, sentences, or a musical structure. This is an evolutionary development, and a linguistic expression might also be expressed meta-linguistically in symbolic logic. Thanks to this evolution, the symbolic interpretation of linguistic expressions has been possible through the applications of epistemic logic. This development is a transcendental feature of language. As many thinkers and linguists have argued, the connection between the syntax and semantics of the spoken language also determines the intellectual structure of the speakers of that language.

There is a fundamental difference from other artistic approaches in the view of Strauss's thought on art, which developed within the intellectual system of structuralism.

Structuralism evaluates aesthetic pleasure and taste, the factors affecting it, and the interaction between the theory of art and the work of art, independently of the effect and interaction of the work of art. The important thing for structuralists is the forms, styles, and touches occurring in art production and revealing the structure of supra-individual thinking and doing that exists in the background. In other words, structuralist thought does not examine art and artistic creativity in the classical aesthetic sense. In addition, the concept of the creative subject, artist, and composer is also outside the system here, even when it is inside. In this sense, structural anthropology has viewed language as the content of background structural codes as a conveyor in terms of structural codes and systems. From Strauss's structural anthropological point of view, it is clear that two types of exchange systems have emerged that provide social change and transformation. A transformation that paves the way for the fundamental structural change of societies has also brought about the change of societies. Here a universal exchange system has merged on two things: The first is the exchange of "languages and concepts," and the other is the exchange of "women through marriage."

According to Strauss, there is also a connection between "music and mythology". The nature or functioning of the savage mind manifests itself similarly in the structure of myths and language. This duality and structuring are also similar in the perception of perspective in visual arts and in the structure of harmonic "vertical-horizontal" movement in music. Myths show what is always the same, the unchanging, in time and space (A similar version of Plato's emphasis on ideas). Myths represent what remains unchanged in change. Strauss's purpose in studying myths is not to examine their subject matter, but rather to focus on examining their structure (Culler:2002:47). Modern scientific thought and untamed human thought operate using signs and analogies. All cultures, in fact, are a system of indicators by their origin. Languages, myths, arts and symbolic fields are deeply interrelated at this point.

Wittgenstein focused his thought primarily on the problem of the world, reality and its logical expression. In the second half of the 20th century, logic fell into three structural divisions: mathematical, symbolic, and philosophical logic. Wittgenstein made important studies in the field of symbolic logic, developed important ideas in the field of world, language and logic, and became Russell's most remarkable student. Although Wittgenstein had a very strict thought in the field of logic, he interestingly provided a transition from a logician

and positivist focus to an axiological plane, particularly in music. In Wittgenstein's thought, it is apparent that music occupied an extremely important place in the philosophical thought system and was considered in parallel with the traditional language theory. In the field of music, Wittgenstein developed an extraordinary idea of melody. Wittgenstein said that melodies in music were tautologies when we looked at them from the point of view of logic. But why? Why is melody considered tautology? What is a tautology? In logical language, it corresponds to the situation of explaining something with itself. For example, Ali is Ali. A- A. White is white. Truth in a tautology necessarily follows from another truth simply because of its logical syntax. This is why we know that any sentence based on the same logical syntax will always be true. From the perspective of proof theory, this finding is very important because it provides us with a solid basis for proving that a logical argument is necessarily true.

Consequently, we have reached in this text, in which we have tried to examine the allegory of music existing in the philosophical systems of the two greatest philosophers of the 20th century, is that these thinkers lean towards music in terms of philosophy in their systems, but music might also respond to this need philosophically at the point of "thought, logic, and language". Considering the developmental direction of music through a logical symbol and a metalinguistic meaning, it is manifest that a mathematical and logical intellectual background develops just like language and thought, and it develops in the form of artistic practices and signs within the subject, structure, or world, and so "science, philosophy and art" might equally give meaning to human life and thought to every stage of human life.