



**T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİMDALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI**

**KÜLTÜREL BİR META OLARAK MÜZİK:
90'LAR SONRASI POP MÜZİK ÖRNEĞİ
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

Esra KUÇLU

BURSA-2020



**T.C.
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
SOSYOLOJİ BİLİM DALI**

**KÜLTÜREL BİR META OLARAK MÜZİK:
90'LAR SONRASI POP MÜZİK ÖRNEĞİ
(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

Esra KUÇLU

**DANIŞMAN:
Doç. Dr. İbrahim KESKİN**

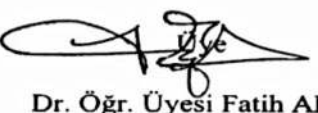
BURSA-2020

T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyoloji Anabilim Dalı, Sosyoloji Bilim Dalı'nda 701644011 numaralı Esra KUÇLU'nun hazırladığı "Kültürel Bir Meta Olarak Müzik: 90'lar Sonrası Pop Müzik Örneği" konulu Yüksek Lisans Tezi ile ilgili tez savunma sınavı 21/02/2020 günü-..... saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının (başarılı / ~~başarısız~~) olduğuna (oybirliği / ~~oyçokluğu~~) ile karar verilmiştir.


Üye
(Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)
Doç. Dr. İbrahim KESKİN
Bursa Uludağ Üniversitesi


Üye
Dr. Öğr. Üyesi M. Murat ÖZKUL
Balıkesir Üniversitesi


Üye
Dr. Öğr. Üyesi Fatih AMAN
Bursa Uludağ Üniversitesi



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 05.03.2020

Tez Başlığı / Konusu: KÜLTÜREL BİR META OLARAK MÜZİK: 90'LAR SONRASI POP MÜZİK ÖRNEĞİ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 82 sayfalık kısmına ilişkin, 05/03/2020 tarihinde şahsım tarafından *turnitin* adlı intihal tespit programından (Turnitin)* aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 13 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç
- 3- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

05.03.2020

Adı Soyadı: Esra KUÇLU
Öğrenci No: 701644011
Anabilim Dalı: Sosyoloji
Programı: Sosyoloji
Statüsü: ☒ Y.Lisans ☐ Doktora

Danışman
Doç. Dr. İbrahim KESKİN

* Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

Yemin Metni

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Kültürel Bir Meta Olarak Müzik: 90’lar Sonrası Pop Müzik Örneği**” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

21 /02/2020



Adı Soyadı: Esra KUÇLU

Öğrenci No: 701644011

Anabilim Dalı: Sosyoloji

Programı: Sosyoloji

Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Esra KUÇLU
Üniversite : Uludağ Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı : Sosyoloji
Bilim Dalı : Sosyoloji
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans
Sayfa Sayısı : VIII+89
Mezuniyet Tarihi :21/ 02/ 2020
Tez Danışmanları : Doç. Dr. İbrahim KESKİN

KÜLTÜREL BİR META OLARAK MÜZİK: 90'LAR SONRASI POP MÜZİK ÖRNEĞİ

Bu metin sosyal bilimlerde yer alan müzik'in neliğine ilişkin bir ihtilaftan doğar. Dolayısıyla bu tez öncelikle müzik hakkında, ve daha sonra müziğin modern toplumdaki konumu hakkında bir tezdır. Bunun için öncelikle bu müzik anlayışını doğuran düşünceyi ele alır. Düşüncenin dönüşümünün istikametini tespiti çalışır. Ve aynı şekilde bu dönüşümün müziği nasıl dönüştürdüğünü tespit etmeye çalışır. Bunun için ilk olarak, müzik sosyolojisinin kurucu düşünürlerinin —Weber, Adorno, Simmel— görüşlerini ele alır. Bütün bu görüşlerden hareketle bu tez müziğin çağdaş konumunun bir "meta" düzeyine indirgendiğini ileri sürer. Bu doğrultuda tarihe yönelir ve farklı zamanlarda ve farklı kültürlerde müzik anlayışlarını ele alır. Bunda popüler kültürün etkilerini araştırır. Bu minvalde temel bir sorgulamayı geliştirir: Müzik'in popüler versiyonu, müziğin estetik değerini ne yönde etkilemiştir?

Anahtar Kelimeler: Müzik, düşünce, metalaşma, popüler, estetik

ABSTRACT

Name and Surname : Esra KUÇLU
University : Uludag University
Institution : Social Science Institution
Field : Sociology
Branch : Sociology
Degree Awarded : Master
Page Number : VIII+89
Degree Date : 21 /02/ 2020
Supervisor (s) : Assoc. Prof. Dr. İbrahim Keskin

MUSIC AS A CULTURAL COMMODITY: AFTER 90's POP MUSIC SAMPLE

This text arises from an controversy about what is music. Therefore, this thesis is primarily a text about the music then, it is a text about the position of music in modern society. Thus, this text considers the thought which lead to this kind of music. It tries to determine the direction of the transformation of the thought. In this same way, it tries to determine how the current transformation transforms the music. In this manner, this text firtsly, examines the thoughts of the founder of music sociology —Weber, Adorno, Simmel—. From this viewpoint, this thesis asserts that the contemporary position of music is reduced to a "commodity" level. In this direction, it turns to history and deals with music at different times and cultures. In this way, it develops a basic query: How has the popular version of Music influenced the aesthetic value of music?

Keywords: Music, thinking, commodity, popular, aesthetic.

ÖNSÖZ

Bu çalışma en temelde müziğin irrasyonel temellerinden koparılıp rasyonelleşmiş bir dünyada nasıl tüketim nesnesi haline geldiğini ve metalaştığını anlatır. Modern dünyada şeylerin metalaşmasına yol açan en önemli unsur düşüncede gerçekleşen dönüşümdür. Düşüncede dönüşüm vuku bulduktan sonra yeryüzünde herşey bu dönüşüme göre yeniden dizayn edilmiş ve konumlandırılmıştır. Bu metin bu şeyler içerisinde en genelde sanattaki dönüşümü mikro düzeyde ise müzikteki dönüşümü ele alır. Bu metnin ilk elden ileri sürdüğü fikir modern düşüncenin şeylerin aşkın boyutunu sürekli ve bilinçli bir şekilde yok saydığıdır. Bugün sanat ve müzik tarihte sahip oldukları aşkın ve manevi boyutlardan arındırılmış bir şekilde pazarlarda alınıp satılmaktadır. Örneğin; müzik, konser alanlarında, kafeteryalarda, gece kulüplerinde gürültüye dönüştürülmüş bir biçimde satılmaktadır. Gürültünün hiçbir manevi argümanı yoktur aksine ruha ızdırap veren bir afyona dönüşmüştür

Tez yazım sürecimde göstermiş olduğu sonsuz hoşgörü ve her türlü desteği için danışmanım Doç. Dr. İbrahim Keskin'e teşekkür ederim. Yardımlarını eksik etmeyen Dr. Öğr. Üyesi Murat Özkul'a teşekkür ederim. Bu süreçte her zaman beni destekleyen, maddi manevi yardımlarını hiç esirgemeyen anneme ve babama teşekkür ederim. Bana bu süreçte zaman yönetimini, herşeye rağmen bir şeyler üretebilmeyi ve sabretmeyi öğreten 1 yaşındaki kızım Zeynep'e ve bana bu hayatta birşeyler başarabilmenin, üretebilmenin zor olmadığını öğreten, bana her zaman yeni şeyler öğretmek isteyen, bir dünya görüşü kazandıran ve her zaman arkamda değil yanımda olduğunu hissettiren, sevgili eşim Erhan Kuçlu'ya müteşekkirim.

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
YEMİN METNİ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM:

1. MODERN SANAT

1.1.MODERN SANAT.....	7
1.2. SANAT NEDİR?.....	10
1.3. SANAT VE MÜZİK.....	24

İKİNCİ BÖLÜM:

2. TANRISIZ TARİHSİZ EZGİLER: MODERN MÜZİK

2.1.MÜZİĞİN TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ.....	27
2.1.1.MODERN ÖNCESİ MÜZİK.....	28
2.1.2. MÜZİĞİN DİNİ TEMELLERİ.....	31
2.2. MÜZİKTE YABANCILAŞMA	44
2.2.1. MAX WEBER:RASYONELLEŞEN MÜZİK.....	44
2.2.2.PIERRE BOURDIEU:KÜLTÜREL SERMAYE OLARAK MÜZİK.....	48
2.2.3. GEORG SIMMEL:FORM OLARAK MÜZİK.....	50
2.2.4. THEODOR ADORNO:METALAŞMIŞ MÜZİK.....	52

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

3. POPÜLER KÜLTÜR VE MÜZİK

3. 1. POPÜLER KÜLTÜR.....	57
3. 2. POPÜLER MÜZİK.....	59
3.2.1.POPÜLER MÜZİĞE OLUMSUZ YAKLAŞIMLAR.....	60
3.2.2.POPÜLER KÜLTÜRE OLUMLU YAKLAŞIMLAR.....	62
3.2.3.POPÜLER KÜLTÜR VE ALT KÜLTÜR.....	63
3.3.TÜRKİYE'DE POPÜLER MÜZİK.....	64

3.3.1.GÖKALPÇİ PARADİGMA.....	64
3.3.2. MUSİKİ İNKILABI.....	65
3.3.3. ARABESK MÜZİK.....	68
3.3.4. POP MÜZİK.....	71
3.3.4.1. 90’LAR ÖNCESİ.....	72
3.3.4.2. 90’LAR.....	76
SONUÇ.....	80
KAYNAKÇA.....	82



GİRİŞ

Sokaklarda sükuneti bastıran, "estetik değeri" hususunda kuşakları ihtilafa düşüren, evladı ailesinden, ait olduğu kültür ve gelenekten ayıran bir ses çalınıyor kulaklarımıza. Aşına olduğumuz hiçbir makama uygun düşmeyen, hiçbir nostaljik tecrübemizde karşılık bulmayan, hafızanın tanımlamadığı "yeni/yabancı" bir ses. Ancak realitenin dile gelmesine imkan verip demek gerekir ki; bu yabancı ses, bu sese doğmuş olan kuşakları kendisiyle meşgul etmekte son derece mahir bir yabancı. Şimdi kuşaklar doğdukları toprakların ezgilerinden, kültüründen uzağa bu yabancı sesin diyarına göç ediyorlar. Fiilen göç edemediklerinde dahi zihinleri bu yabancı sesin yankılarıyla avunuyor.

Entelektüel dünyamızda, kültürümüzde, ticari ve sosyal hayatımızda yoğunluğu giderek artan bir şekilde bu "yabancı" sesi talep ediyoruz. Bu yabancı sesin nasıl bir varoluş tarzına yönelik bir çağrı olduğunu sorgulamaksızın, kendi ezgilerimizi terk ediyoruz. Sokaklar, kafeteryalar, müzik marketler, bu yabancı ses tarafından kuşatılmış konumda, daha trajik olanı ise henüz bebeklik çağlarında çocukların kulaklarına çalınan bu yabancı sesin versiyonları: Baby Shark, Bingo, Johny Johny Yes Papa.¹

Bu metin en temelde bu "ses"i meydana getiren düşünceyi, ve onu bu denli etkili kılan'ın ne olduğunu anlamaya çalışır. Daha sonra bu sesin estetik bir değerinin olup olmadığını ortaya koymak adına sanat'ın ne'liğine yönelir. Bir başka ifadeyle, metin düşünce güzergahında kendi sorgulamasına yol açmak üzere çeşitli sorular sorar: "Bu sesi meydana getiren düşünme biçimi nedir?", "Bu sesi dünya üzerinde talep edilir kılan özellikleri nelerdir? Bu sesin sanatta'ki yeri nedir?

Metnin içinde ilk elden cevabı aranan soru bu sesi var eden düşünme biçimidir. Bu da en temel de Tanrı'nın egemen olduğu toplum tipinden, insanın aklın, rasyonun egemen olduğu toplum tipine geçişle vuku bulan düşünme biçimidir. Metnin içinde bu düşünme biçimi hesaplayıcı rasyonel düşünme olarak ifade edilmiştir.² Düşünce düzeyinde değerlendirildiğinde bu düşünme biçimi aşkın olanı düşüncenin menzilinden, uğraş alanından çıkarmıştır. Bu düşünce "şey"i aşkın imalarından

¹ Bu bebek-çocuk müzikleri içerisinde özellikle Baby Shark dünya üzerinde 3,308,026,642'lik bir izlenme oranına ulaşmış durumda, bu alanda zirvede yer alan bir şarkı, bu şarkı aynı zamanda Türkiye'de de son derece popüler bir şarkı.

² Hesaplayıcı düşünme için bkz: Martin Heidegger, *Düşünmek ne Demektir?* çev, İlhan Turan, Dergah Yayınları, İstanbul, 2019

arındırarak bir tür nesneye dönüştürmüştür. Bu düşünme biçiminin sosyal hayattaki en temel tezahürü tüketim kültürünü yaygınlaştırmasıdır. Düşünce nesnede demirlenmiştir. Nesne ise pazarda sürekli olarak dolaşım halindeki bir "meta"ya dönüşmüştür. Ancak salt maddi şeyler değil aynı zamanda müzik ve sanat gibi soyut içerikli şeyler de nesneleşmenin ve bir başka ifadeyle metalaşmanın kısı kacından kurtulamamıştır. Bu da sanat hakkında bir ihtilafa yol açmaktadır. Bir şeyi sanat eseri kılan şey nedir? Sanat'ın kriter(ler)i var mıdır? Geçmiş çağlarla günümüz sanat anlayışını ayırt eden unsurlar var mıdır? Tüm bu sorular aslında temel bir tartışmada düğümlenir: "Sanat'ın tanımı yapılabilir mi?" Metnin bu soru karşısındaki pozisyonun Morris Weitz'in tezini destekler niteliktedir. Her çağ, kültür, inanç sistemi farklı bir ruha sahiptir ve bu ruh kendisini ve kendi "fark" ını başka başka tarzlarda dile getirmiştir, dolayısıyla sürekli olarak farklı ifade tarzlarına imkân verecek tarzda bir sanat tanımına ihtiyacımız vardır. Weitz bu noktada Sanat'ın açık bir kavram olduğunu ifade eder, böylelikle de sürekli olarak yeni ifade tarzlarına imkân verecek bir tanımın -daha doğrusu tanımlar manzumesinin- yolunu açar. Aksi halde sanatı tüm zamanlar için genel geçer kapalı bir kavram olarak kabullenmenin mümkün olmadığını ileri sürer. Bu metinde "açık kavram" ifadesi son derece "kritik" önemi haiz bir kavramdır, zira Tanrı'dan yüz çevirmiş Batılı düşünmede ve onun ortaya attığı kavramlarla kendimizi ifade edebilmemizin hiçbir imkanı bulunmamaktadır: çünkü Tanrısız bir dünyaya Tanrı'nın kelimeleriyle seslenmek hiçbir karşılık bulamayacaktır.

Metnin ikinci bölümünde modern müziğin neliği ve müziğin tarihsel arka planı ele alınır. Müzik farklı toplumlar tarafından farklı içeriklerle yorumlanmıştır. Bir eseri meydana getiren notaların ifade tarzı bile çoğu zaman radikal şekilde birbirlerinden farklıdır. Dini toplumlarda müziğin algılanışı, bir başka ifadeyle müzik ile olan ilişki, mesela özellikle müslüman toplumlarda son derece mesafeli şekilde gerçekleşirken, modern toplumda müziğin insan bilincine hükmedecek şekilde bir gürültü formuna yükseltilmesi anlamında sınırları zorlanacak şekilde yakın bir ilişkinin tesisi ön plana çıkar. Dahası gürültü formunda dahi müzik bir meta olarak pazardaki yerini alır. Sonrasında müziğin bu toplumlarla ilişkisi bağlamında müziğin yabancılaşma sorunu ele alınmıştır. Max Weber'in rasyonelleşme ve kapitalistleşme kavramları üzerinden müziğin dönüşümü anlatılmıştır. Rasyonalizasyon sürecinin zamanla toplumun farklı alanlarına yayılması geleneksel, ahlaki ve dini yozlaşmalara sebep olmuştur. Geleneksel dini bir kurum olan kilisenin de yapısının bozulması onun

bürokratikleşmesi ile sonuçlanmıştır. Kilisenin bürokratikleşmesi kilise tarafından üretilen müziğin üzerinde de rasyonelleştirici bir etki yapmıştır. Müziğin yapısı bozulmuş, irrasyonel özellikleri yok edilmiştir. Bir başka ifadeyle aşkın olan müzikal alandan kovulmuştur. Sonrasında Pierre Bourdieu'nun kültürel sermaye olarak gördüğü müzik ele alınmıştır. Bourdieu'ya göre bir çok sermaye biçimi vardır, hepsi temelde ekonomik sermayeye bağlıdır. Fakat ekonomik sermayeye sahip olan her zaman kültürel sermayeye sahip olamaz çünkü kültürel sermayeyi edinmek uzun zaman gerektirir. Bir becerinin veya estetik beğenin kazanılması uzun zaman gerektirir. Müzik beğenileri insanın ait olduğu sınıfı gösterir. Beğenilerimiz bizi açığa çıkaran şeydir. Bir diğer isim Georg Simmel ise müziği toplumsal yansımaları açısından etkili olan bir form olarak görür. Önemli olan müziğin iletişimsel yanıdır. Ve müziğin yabancılaşması konusundaki düşünceleriyle önemli bir isim olan Theodor Adorno, müziğin kapitalist toplumda bir meta haline gelişini konu alır. Müziğin metalaşmasını kültür endüstrisi kavramı üzerinden açıklar. Kültür endüstrisi, ürettiği sanat ürünlerini standartlaştırır, tek tipleştirir ve şeyleşmesine yol açar. Bu da müziğin değerini pazara düşürür. Artık müziğin değerini belirleyen şey pazardır. Ne kadar çok dinlendiği ve ne kadar çok satıldığıdır. Ve bu ilişki birbirini karşılıklı olarak destekleyen bir döngü tesis eder. Bir yanda kitle kültürü imal eden kültür endüstrisi bir diğer yandan ona alışan ve sürekli olarak onu talep eden kuşaklar.

'Popüler Kültür ve Müzik' başlıklı üçüncü bölümde ilk önce popüler kültürün ne olduğuna dair yaklaşımlar ele alınmıştır. Popüler kültürün, niceliksel, yüksek kültür- popüler kültür ayrımı, metalaşmış kültür, halk kültürü, bir mücadele alanı olarak kültür, ve sanatsal açıdan kültür yaklaşımlarına değinilmiştir. Müzik popüler kültür alanında en etkili unsur olduğu için popüler müzik başlığıyla devam edilmiştir. Popüler kültüre dair olumlu ve olumsuz yaklaşımlar ele alınmıştır. Muhafazakar elitist yaklaşım ve Neo-Marksist yaklaşımla popüler müziğin olumsuzluğu anlatılırken, Birmingham Okulu veya İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun çalışmalarıyla popüler müziğe olumlu yaklaşımlar ele alınmıştır. Muhafazakâr elitist yaklaşım, yüksek kültürün ürettiği yüksek sanat ürünlerinin popülerleşerek sıradan insanlar tarafından tüketilmesine karşı çıkmaktadır. Bu yüksek sanatın yani seçkinlerin sanatının değerinin düşmesine sebep olmaktadır. Yüksek sanat sadece eğitilmiş ve kültürlü insanların anlayabileceği birşeydir. Bu aslında tamamen onların hiyerarşinin en üstünde olması ve onların bu güzeldir, bu iyidir demesiyle şekillenir. Onların her zaman sanat konusunda eğitilmiş ve kültürlü olmasından dolayı değildir. İkinci

olumsuz yaklaşım ise Neo-Marksizmdir. Bu yaklaşım Adorno'nun da içinde bulunduğu Frankfurt Okulu'nun temsil ettiği yaklaşımdır. Frankfurt Okulu temsilcilerine göre, yüksek müzik ve popüler müzik ayrımı vardır. Popüler müzik, kültür endüstrisinin ürettiği bir şeydir. Kültür endüstrisi popüler müziği standartlaştırmış, kolay anlaşılır hale getirmiştir. Popüler müzik teknik açıdan bir yetenek gerektirmez. Kitleler üzerinde etkilidir bu sebeple egemen ideolojiler tarafından kullanılabilir. Popüler müziğin olumlu bir nitelikte olduğunu savunan Birmingham Okulu'nda ise popüler müzik bir mücadele alanıdır. Bu yaklaşıma göre popüler kültür, egemen ideolojilerin elinde tuttuğu bir araç veya halkın ortaya koydukları değildir. Popüler müzik bir meydan okuma aracı bir başkaldırıdır. Popüler müzik ve alt kültür çalışmalarına da değindiğimiz üçüncü bölümde popüler müzik çalışmalarının alt kültür ile birleştirilmesi Birmingham Okulu'nun popüler müziği mücadele alanı olarak görmesi etkili olmuştur. Egemen gruplar alt kültür gruplarını sapkın olarak etiketler. Birmingham Okulu ise alt kültür gruplarında muhalif taraflara vurgu yapar.

Türkiye'de popüler müzik başlığında ise Gökalpçi paradigma ile Doğu-Batı ayrımı ve milli musiki çalışmalarına değinilmiştir. Türkiye'de sosyolojinin kurucu isimlerinden Ziya Gökalp 'milli musiki' çalışmaları yapmıştır. Ona göre, Türk'ün asıl müziği halk müziğidir. Halk müziği Batı tekniğiyle harmanlanırsa milli musikimizi elde ederiz. Cumhuriyet Dönemi'nin başlarında Batılılaşma politikaları Osmanlı'yı dışlamasına, daha sonra Osmanlı'nın gerici, çağdışı ve bilimsiz olduğu fikrinin yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bu durumda Osmanlı'dan kalan herşey yok edilmek istenmiş, müzikte bundan nasibini almıştır. Musiki İnkılâbı ele alınmış, Cumhuriyet Dönemi başlarında inkılâba dair yapılan uygulamalar, yaptırımlar ve karalama kampanyaları anlatılmıştır. Osmanlı müziğinin çağ dışı görülmesi ve dışlanması toplumun büyük bir kesimi tarafından tepkiyle karşılanmıştır. Batılılaşma politikalarıyla yapılmaya çalışılan Osmanlı müziğini yok etmeye çalışma, halkın Osmanlı müziğine sahip çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Bu alanda başarısız olunca bazı yaptırımlar ve karalama kampanyaları başlamıştır. Radyolarda alaturka müzik olarak adlandırılan Osmanlı müziğinin çalınması yasaklanmış, dergi ve gazetelerde alaturka müzik karşıtı haberler, yazılar yazılmış, karikatür dergilerinde ileri-geri mantığı içinde alaturka müzik kötü resmedilmiştir.

Türkiye'de 80'lerden sonra ortaya çıkan Arabesk müzik tartışmalarına değinilmiştir. Arabesk müzik köyden kente göçen kırsal kesim insanının yaşadığı

hoşnutsuzluğun, bunalımın bir tezahürüdür. İlk çıktığında minibüslerle ve gecekondu mahallelerinde dinleniyor olması onun 'minibüs müziği' ve gecekondu müziği olarak adlandırılmasına sebep olmuştur. Arabesk müzik 1960'larda ilk ortaya çıktığında bir direniş, bir başkaldırı olarak görülüyordu. 1980'lerden sonra endüstrinin artmasıyla birlikte, müzik eserlerinde görülen standartlaşma ve uzmanlaşma arabeskte kendini göstermeye başlamıştır. Toplumsal açıdan değişen arabesk artık piyasanın ürünü haline gelmeye başlamıştır. Daha sonra arabesk müzik popüler kavramını farklı bir müzik türüne kaptırmıştır: Pop müzik.

Son olarak Pop müzik başlığı altında Türkiye'de pop müziğin tarihine ve gelişimine yer verilmiştir. Öncelikle 60'larda başlayan aranjman müzik furyası ve 60'ların sonlarında yaşanan 68 kuşağı döneminde ortaya çıkan protest Anadolu pop müzik ele alınmıştır. Halk ezgilerinin batı tarzı enstrümanlarla işlendiği Anadolu Pop müzik ya da bir diğer adıyla Anadolu Rock müziği aranjman müziğe bir karşı duruş olarak ortaya çıkmıştır. Yerli olana vurgu yapılmış, bu alanda bir çok eser verilmiştir. 80'lere gelindiğinde ise pop-arabesk adı altında bir tür ortaya çıkar. Bu dönemde toplumun Batılılaşma isteğini karşılayan pop müzik yükselişe geçerken bir yandan da köyden kente göç eden kesimin geleneklerinden kopmak istememesinin sonucu olarak pop-arabesk müzik ortaya çıkmıştır. Pop ve arabesk müziğin aynı anda yükselişe geçmesinin sebebi, modernleşme isteyen ama aynı zamanda köklerinden kopmak istemeyen toplumun ikilemidir. Pop ve arabeskin bir arada kullanılması, toplumdaki farklı kesimler arasındaki sınırın silikleşmesine ve standart ürünler ve standart dinleyicilerin oluşmasına sebep olmuştur. Ve son olarak 90'lar döneminde yaygınlaşan pop müzik türü ele alınmıştır. Popüler olan müzik artık, Sezen Aksu'lar, Tarkan'lar, Mustafa Sandal'larla, sözlerinin önemli olduğu bir tür olmaktan çıkıp, zamanın hızına yetişen tempo ritim denilen hızlı ritimlerin olduğu bir müzik türü olmuştur. Pop müzik Tarkan'ın "Kız Hepsi Senin Mi? " şarkısındaki argo sözlere rağmen çok tutulmuştur. Yonca Evcimik'in bir anlam ifade etmeyen ve ilginç dans gösterisiyle ortaya çıkan "Aboneyim" şarkısı artık dönemin sevilen türü olmuştur. Müziğin içi gitgide boşaltılmış, işlenen temalar toplumun yozlaşmasını hızlandırmıştır. Kapitalizmin eline geçen endüstriyel müzik, ticari bir meta halini almış, piyasada var olduğu kadar değer görmeye başlamıştır. Bu da müziğin standartlaşmasına ve sıradanlaşması sebep olmuştur. Tüketim çağında müziğin standartlaşması çabuk tüketilmesine ve hızlı yok olmasına ortam hazırlar. Pop müzik döneminde müzikler doğarken ölüyorlar. Bir rekabetin, ticari bir kaygının içinde yok

olup gidiyorlar. Dinlediğimiz şey artık o içimizdeki müzik değil, bir gürültü formudur. Modernleşen ve kapitalistleşen toplumda pazarda yerini alan müzik, bize ait olan müzik değildir. Duyduğumuz ses Tanrısız, tarihsiz olan ezgilerdir artık.



BÖLÜM 1

1. MODERN SANAT

Zamanların en iyisiydi, zamanların en kötüsüydü, bilgelik çağıydı, ahmaklık çağıydı; inanç devriydi, inançsızlık devriydi; aydınlık mevsimiydi, karanlık mevsimiydi; umudun baharıydı, umutsuzluğun kışığıydı; önümüzde her şey vardı, önümüzde hiçbir şey yoktu; hepimiz doğrudan cennete veya hep birlikte doğrudan diğer yola cehenneme gidiyorduk(...)

[Charles Dickens, İki Şehrin Hikayesi]

1.1. MODERN SANAT

Bize ait olanın eleğinden geçmediği veya en iyi durumda "kendi varoluş tarzımız"dan zerre olana dek ödün vermek üzere parçalana parçalana, ve her bir parçada kendisinden izler taşıması şartıyla geçmemize müsaade eden modern zamanı tecrübe ediyoruz. Ancak elbette bu zamanın eleğinden geçen sadece bizler değiliz, bizden önce modern düşünce, ortaya çıktığı akşam diyarının kendi varoluş tarzını bu elekten geçirmiştir: bu varoluş tarzına hayat veren geleneksel düşünme biçimi ve bu düşünme tarzının ilhamını kendisinden aldığı Tanrı bu elekten geçememiştir: Düşünme biçimi değişmiş Tanrı ise ölmüştür.³

Yeni düşünme biçimi kendi havarilerini meydana getirmiştir: Bilim ve Teknoloji. Bu havarilerle birlikte yeryüzünün en ücra köşelerine ulaşarak, başka kültürleri kendine dönüştürmekte yadsınamayacak bir maharet düzeyine erişmiştir. Bu tez bu düşünce biçiminin global ölçekte değişime zorladığı bütün halklar için temel bir "fenomen"e odaklanır: Müzik. Ancak müzik alanında gerçekleşen dönüşümü anlamak için öncelikle söz konusu yeni düşünce biçiminin muhteviyatını ve istikametini genel hatlarıyla ifade etmek gerekir.

³ Düşüncenin Değişimi için bkz. Martin Heidegger, *Düşünmek Ne Demektir?*, çev. İlhan Turan, Dergah Yayınları, 2019. Tanrı'nın ölümü için bkz. F. Nietzsche, *Şen Bilim*, çev. Ahmet İnam, Say Yayınları, 4.b., 2017

Kelime anlamıyla modern, Latince *modus*'tan gelir; *modus* ise şimdi'yi ve aynı zamanda moda olanı yani yeni'yi ifade eder. Ancak bu yenilik ifadesi bugün sahip olduğu anlamın ötesinde ironik bir tarihî anlamı da içerir: "Modern kelimesi ilk başta 5.yy'da kendilerini pagan kültüründen ve çağından ayırt etmek isteyen Hristiyan kilisesi tarafından kullanılmıştır; kendilerini modern olarak takdim ettikleri vakit Hristiyanların kastettiği şey kendilerinin pagan olmayıp, tek bir Tanrıya inandıklarıdır"⁴ Modern kelimesi, daha sonra tarihte sahip olduğu bu ironik anlamı aksi istikamette işlenerek dinin şekillendirdiği Ortaçağ'dan kendisini ayırt etmek üzere kullanan Hümanizm ve Aydınlanma düşüncesi ile özdeşleşmiştir. Modern kelimesinin sahip olduğu etimolojik kullanım çeşitliliğinin yanısıra modernitenin başlangıcı hususunda da çeşit çeşit rivayetler söz konusudur: "kimileri için modernite 1436 yılında Gutenberg'in oynar matbaayı icadıyla, kimileri için 1520 yılında Luther'in kilise otoritelerine isyanıyla; kimileri için 1648 yılında sona eren Otuz yıl savaşlarıyla; kimileri için 1776 Amerikan veya 1789 Fransız devrimiyle; bir çok kimse içinse Freud'un 1895'te Rüyaların Yorumu'nu yayınlamasıyla, ve edebiyatta modernizm düşüncesinin ortaya çıkışıyla başlar."⁵ Ancak bu içeriklendirilen tarihlendirmelerin dışında burada moderniteyi tarihî itibariyle, modern düşüncüyü incelemesi ve aynı zamanda şekillendirmesi bakımından bahsedilmesi gereken bir başka önemli düşünce hareketi ise Hümanizm'dir. Hümanizm hakkındaki literatür incelendiğinde hümanizmin hem tarihî ve tanımı itibariyle belirsiz bir kavram olduğu hem de onun birbirleriyle bağdaşmayan kullanımlarının mevcut olduğu görülür. Metnin bu kısmında amaçlanan hümanizmle ilgili genel bir çerçeve sunmaktır, bu genel çerçevenin odak noktası da modernitenin ortaya çıkışında ve "düşünce"yi dönüştürmesinde hümanizmin rolünü sorgulamaktır.

Hümanizm insanın yüceliğini ileri süren bir felsefî akım olarak 14. yüzyılın ikinci yarısında İtalya'da ortaya çıkmıştır.⁶ Hümanizm, Latince kökenli bir kelimedir, Latince'deki karşılığı *humanismus*'tur. *Humanismus* ise Latince'de insanı ifade eden *homo* kelimesinin sıfat hali *humanus* biçiminden gelir.⁷ Bu minvalde *humanismus* en genelde merkezinde insanın yer aldığı bir düşünce sisteminin ifadesidir. Ancak

⁴ Besim Dellaloğlu, *Benjaminia; Dil, Tarih ve Coğrafya*, İstanbul: Versus Kitap, Eylül 2008, s. 33-34

⁵ Stephen Toulmin, *Kozmopolis; Modernite'nin Gizli Gündemi*, çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul: Ocak 2002, s. 13.

⁶ Joseph Scimecca, "Humanism", *Blackwell Encyclopaedia of Sociology*, (Ed) George Ritzer, Oxford: Blackwell Publishing, 2007, ss. 2186-88

⁷ Boğos Zekiyan, *Hümanizm (İnsancılık)*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2005 s. 35.

hümanizme ilişkin bu ifadenin hümanizmin ilk ortaya çıktığı andaki duruşunu anlamada kafa karışıklığına yol açabilecek bir ifade olduğunu belirtmek gerekir çünkü hümanizm düşüncesi ilk ortaya çıktığında düşünme biçimleri doğrudan Tanrı'yı düşüncenin dışında tutacak denli radikal bir düzeyde değildi. Joseph Scimecca'ya göre; ilk hümanistler dünyayı Tanrı'nın yönettiğine inanan Hıristiyanlardı, ancak onlara göre bu dünya değişim ihtiyacı içinde bir dünyaydı; insan aklıyla gerçekleştirilebilecek bir değişim. Zira hümanizme göre insan özgür iradeye ve insani bir dünya meydana getirmek için kendi akıl yürütme gücünü kullanma melekmesine sahiptir.⁸ 15.yy'da yaşamış olan Pico Della Mirandelo'nun meşhur eseri "*İnsanın Değeri Üzerine Söylev*" adlı eserine de baktığımızda bu durumu görmek mümkündür:

"Ey Adam! Biz Sana ne hazır bir yüz ne de özgün doğuştan gelen bir özellik verdik, ta ki kendi yerini, biçimini yeteneklerini kendin seçesin, onları kendi yargın, kendi kararın ile edinebilesin. Bütün öteki yaratıkların doğası bizim koyduğumuz yasalarla belirlenip sınırlanmıştır. Oysa senin önünde böyle sınırlamalar yok, kendi yüzünün çizgilerini sana koruma görevini verdiğimiz özgür isteğinle çizebilirsin. Seni dünyanın tam ortasına koyduk, baktığın yerden dünyadaki her şeyi daha kolay görebilesin diye. Seni ne yersel ne de göksel, ne ölümlü ne ölümsüz olarak yarattık; özgür olağandışı bir yontucu gibi kendini kendi seçiminle belirleyebilsin diye. Aşağıya, yaşamın kaba biçimlerine inmek de tanrısal yaşam sürenlerin düzenine çıkmak da senin elinde."

Mirandelo'dan yapılan bu alıntıda kendisinin hümanizmin "insanın yüceliği" unsurunu fazlasıyla ön plana çıkardığını görürüz ancak burada Scimecca'nın önermesini destekleyecek husus Mirandelo'nun insanın iradesine, özgürlüğüne, vurgu yaparken bunu Tanrı'yı yok sayarak değil aksine Tanrı ile yapıyor olmasıdır. Daha sonra ortaya çıkışından itibaren 5 yüzyıl boyunca hümanizm Avrupaya yayıldı.⁹ Michel Foucault'a göre hümanizmin bu yayılma serüveninde doğrudan insan vurgusu için 18. yüzyılı beklemek gerekecekti, çünkü Foucault'a göre o dönemlerde kültürel çalışmaların merkezinde, Tanrı, dünya, şeylerin benzerliği, uzay yasaları, beden, tutkular, ve muhayyile yer alıyordu. Ancak insanın kendisi kesinlikle yoktu.¹⁰ Yani insan üzerine spesifik bir çalışma alanı söz konusu değildi. Tom Rockmore hümanizme dair çağdaş tartışmaların yarattığı kaos içerisinde kategorik bir ayrımın varlığını ileri sürer. Bu ayrıma göre; mevcut hümanizm tartışmaları içerisinde hümanizmin birbirinden farklı olan üç temel eğilim söz konusudur: klasik mektuplara/edebiyata yönelme, insana

⁸ Scimecca, "Humanism", s. 2186

⁹ Scimecca, *a.g.e.*, s.2186

¹⁰ Michel Foucault, *Felsefe Sahnesi (Seçme Yazılar 5)*, çev, Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 34.

vurgu ve felsefenin sosyal anlamına ilişkin tezler.¹¹ İlk yönelimin temel hedefi antik dünyaya dair çalışmalarla insan yeteneklerinin gelişimini sağlamak, ikinci eğilim yukarıda da ifade edildiği üzere insanın iradesini ön plana çıkarır; içeriği bakımından ele alındığında ise büyük ölçüde özgürlük, natüralizm, din ve bilim gibi unsurları içerdiği görülmektedir. Üçüncü eğilim ise, Aydınlanma düşüncesinin merkezi olarak hümanizm formudur.¹²

Üçüncü eğilim bilhassa David Hume'un metinlerinde görülür: "İnsan Doğasına dair Bilimsel İnceleme"de : "İnsan Doğası sadece insan bilimidir; ve şüana dek gözardı edilmiştir".¹³ diye yazar Hume. Şurası aşık ki; Hume Marx'ın ünlü "bütün bilimler insanın bilimidir" tezini daha önce dillendirir. Hume söz konusu tezi şöyle formüle eder: "... bütün bilimlerin insan doğasıyla, şöyle veya böyle bir ilişkisi mevcuttur."¹⁴ Lamont Corliss, *The Philosophy of Humanism* (Hümanizm Fesefesi)'de Hümanizmin sahip olduğu güncel anlamı ve bilimle, rasyonalite ilişkisini kesin bir biçimde ifade edecek şekilde tanımlar verir: "... hümanizm, özellikle bilimsel yasalara ve olgulara yönelerek, insanın içinde bulunduğumuz tabiatın evrimle ortaya çıkmış bir ürünü olduğunu ileri sürer; hümanizm insanın akla ve bilime dair inancı ile birlikte, sahip olduğu sorunları çözüme kavuşturma yeteneğini ve potansiyelini ileri sürer."¹⁵

Bu felsefe ile birlikte geleneksel düşüncenin ortaya koyduğu her şey yeniden gözden geçirilmiş veya yok edilmiş yahut dönüştürülmüş, dönüşüme zorlanmıştır. Bugün sosyal bilimler perspektifinden bakıldığında bu düşüncenin perspektifine maruz kalmış bir çok "şey"e rastlanabilir. Bu bölüm bu meseleler içerisinde genel hatlarıyla sanatın ve müziğin yaşadığı dönüşüme odaklanır.

1.2. SANAT NEDİR?

Elanor Rosch *Reclaiming Concepts* adlı eserinde "Kavramlar, zihin ile dünya arasındaki doğal köprülerdir"¹⁶ der, ancak bugünün modern [düşünce] dünyasında Batılı olmayan düşünme biçimine sahip kavimler için bu köprüler dünyaya intibaka

¹¹ Tom Rockmore, *Heidegger and French Philosophy; Humanism Antihumanism and Being*, Routledge, New York, 1995, s. 61.

¹² Rockmore, *a.g.e.*, s. 62

¹³ Rockmore, *a.yer*

¹⁴ Rockmore, *a.yer*

¹⁵ Lamont Corliss, *The Philosophy of Humanism*, Humanist Press, New York, 1997, s. 15.

¹⁶ Eleanor Rosch, "Reclaiming Concepts", *Journal of Consciousness Studies*, 6(11-12), 61-77,1999, s.62

imkân vermeyen bir mimariye sahiptir: modern-olmayan, veya anti-modern düşünce biçimi bu anlamda zihne kapatılmıştır. Michel Foucault'nun düşüncelerinden ilhamla ifade edilirse; modern düşünme biçimine ve onun koyduğu normlara uygun düşmeyen düşünme biçimi, artık "anormal"dir. Akletme yetisini yitirmiş bir deli veya sisteme ayak uyduramayan bir heretik ne olduğu fark etmeksizin "anormal" kategorisi altında ifade edilir ve sistemde bu kategoriye uygun "cezalandırma" alanlarına sevk edilirler: sistemin dışına, büyük kapatılma sistemlerine: hapisanelere, tımarhanelere vb. Bu anlamda sistemin dışının düşünsel ve mekansal temsili "kapatılmadır". Foucault'ya göre kapatılmanın asli anlamı modern toplumun "denetim toplumu" olmasında saklıdır. Sistem bütün karşıtlarını sürekli olarak denetlemek üzere kurgulanmıştır bir başka ifadeyle panoptik (bütünü-gözetleyici) bir yapıya sahiptir.¹⁷

Buraya kadar yapılan yorumları maksadına erdirilmesi, bu yorumların meydana çıkaracağı muhtemel "karmaşa"nın sonlandırılması, ve bütün bu düşüncelerin metnin argümanı doğrultusunda yorumlanmasını sağlayacak bir yolun açılması için temel bir soruya imkan verilmelidir: Denetim toplumu'nun kavramlarla ilişkisi nedir? Denetim toplumunun kavramlarla ilişkisini en çarpıcı şekilde gözler önüne seren düşünürlerden biri de hiç şüphe yok ki İngiliz edebiyatçı ve düşünür George Orwell'dır. Orwell'ın insanların fikri farklılıklarının yok edildiği, düşüncelerin kontrol altına alındığı insanların makinalara dönüştürüldüğü "totaliter" bir dünya sistemini anlattığı 1984¹⁸ adlı romanında modern düşüncenin de-mode/eski/geleneksel (yukarıdaki anlojiye uygun şekilde ifade edilecek olursa anormal) düşünceye ve onun kavramlarına karşı nasıl bir tutum içerisinde olduğunu çarpıcı bir biçimde ifade eder:

"Yeni-Söylev" in bütün maksadının düşüncenin çeşitliliğini azaltmak olduğunu göremiyor musun? Sonunda düşünce-suçunu kelimenin tam anlamıyla imkânsız hale getireceğiz, çünkü düşünceyi ifade edecek tek bir kelime dahi kalmayacak. İhtiyaç duyulabilecek her kavram, anlamı sıkı bir şekilde tayin edilmiş, bütün tâli anlamları silinmiş ve unutulmuş tek bir kelime ifade edilecek"¹⁹

Bugün sosyal bilimlerin kullandığı kavramlar düşünüldüğünde Orwell'in kurgusunun büyük ölçüde gerçekleştiğini düşünmemek neredeyse imkânsız zira artık kavramlar tarihte edindikleri anlamlardan sıyrılarak "modern versiyonları" ile

¹⁷ Bkz. M. Foucault, *Seçme Yazılar 3-Büyük Kapatılma*, 4.b., ed. Ferda Keskin, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 2005

¹⁸ Bkz. George Orwell, *1984*, Can Yayınları, İstanbul 2016.

¹⁹ George Orwell, *1984*, Secker Publishing, 1949, s.9 .

karşımızdalar. Modern düşüncenin kavramlar üzerinde gerçekleştirdiği içerik ve istikamet dönüşümü spesifik olarak, mikro düzeyde "sanat" ve "müzik" kavramları üzerinden ele alınacaktır, ancak dönüşümün en genelde yarattığı değişimi görmek üzere genel bir kavram ele alınabilir: "şey".

Bir "şey"i bilmek onun tarihini bilmektir,²⁰ der Collingwood, "şey"in kendi tarihine kulak kesildiğinde tarihî anlam rezervinin mevcut modern kullanımıyla sahip olduğu içerikten daha derin ve çok boyutlu bir rezerve sahip olduğu görülür. Bu rezervi veciz bir biçimde formüle etmek gerekirse; 'aşkın ve içkin düşünce-dünya "şey"de mündemiçtir'. Hermeneutik olarak okunursa; "şey" düşüncenin arafıdır, geçici de olsa, her düşünce istikametini tayin edinceye kadar burada konaklayabilir, belirsiz de olsa, nötr de olsa her düşünce kendi kaderiyle yüzleşmek üzere "şey"de inzivaya çekilebilir. Bu minvalde bu metin kontekstinde bu derinliğin en önemli alâmeti şey'in aşkın düşünceyi-dünyayı da ihtiva etmesidir. Zira görüleceği üzere modern düşünce özellikle bilimle birlikte "şey"i içkin olana indirgemıştır. Şey'in aşkın dünyayı ihtiva etmesine dair temel bir tartışma İslam düşüncesinde rastlamak mümkündür. İslamda "şey" tartışması hem Allah'ı hem de mahlukatı kuşatacak denli kapsamlı bir tartışmaya sahiptir: bu nihayete ermemiş ucu açık ve muhayyileyi hem özgürleştiren hem de provoke eden son derece verimli bir tartışmadır. "Şey kelimesi Kuran-ı Kerim'de sıkça geçmekte, başta âlîm ve kadir olmak üzere Allah'ın isimlerinin, fiil ve sıfatlarının nesnelerini belirtmektedir."²¹ Allah'a "şey" denilebileceğini iddia eden bazı alimler Kuran'daki "De ki; tanık olmak bakımından hangi şey daha büyüktür" (El-En'am 6/19) ayeti ile "O'nun zatı dışındaki her şey yok olacaktır" (el-kasas, 28/88) mealindeki ayetlerden hareketle Allah'ın kendisini "şey" ile ifade ettiğine vurgu yapmaktadırlar. Ancak Kuran'da bunun aksi istimakte yorumlanabilecek ayete de rastlamak aynı şekilde mümkündür: "...onun benzeri hiçbir şey yoktur" (eş-şûrâ 42/11). Bu tartışmanın bu metne dahil edilmesi, tartışmada taraf olunması anlamında değil, aksine "şeyin" tarihi konumunun ne denli ufuk açıcı ve derin meselelere açıldığının gösterilmesindendir.

Modern düşüncede "şey" ise, bütün bu derinliğinden arındırılarak nesneye/maddeye indirgenir. Belki de Şey'in bilindiği gibi bilim aracılığıyla en korkunç, en felaketimsi biçimlere dönüşmesinin nedeni budur: Nükleer bomba,

²⁰ R.G.Collingwood, *Doğa Tasarımı*, çev.Kurtuluş Dinçer, İmge Kitabevi Yayınları, s.35

²¹ İlhan Kutluer, "Şey", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.39, 2010, s.35

biyolojik silah, genetik mühendisliğinin kimi sonuçları vb.²² Slavoj Zizek, Sanat üzerine yazdığı metinde Leader'in bilim ile şey arasında kurduğu ilişkiyi ele alır. Ona göre Leader'in tespitinin "hepsi de bilimsel bilginin sonucu olarak bedensel gerçekliğimizde ortaya çıkmış yeni keşfedilmiş, "doğal olmayan" nesneleri gösteriyor - bir anlamda maddeleşmiş bilimsel bilgiyi."²³ Zizek'e göre, buarada sakıncalı olan şey mevcut halleriyle nesnelerin "gerçeklik duygumuzu" tahrif etmesidir: Atom bombasını korkunç bir canavara dönüştüren şey onun yol açtığı yok etme düzeyi değil daha ziyade gerçeklik duygumuzun yapısını bozmasıdır.²⁴ Yukarıda zikredildiği üzere, bütün bu dönüşüme yol açan şey düşüncenin radikal bir dönüşüm geçirmiş olmasıdır. Bu dönüşümü konumuzla ilişkilendirdiğimizde ise karşımıza çıkan şey sanatın ve müzik'in dönüşümüdür.

Sanat hakkındaki literatür incelendiğinde kavramın çok farklı zaman ve perspektifler tarafından işlenmiş olduğu görülür, ancak günümüzde sanat kavramına dair temel bir tartışma söz konusudur: sanatın tanımlanıp tanımlanamayacağı tartışması. Bu bölümde ilk olarak sanat'ın neliğine ilişkin literatürde öne çıkan görüşlere yer verilecek ardından sanatın tanımlanıp tanımlanamayacağı meselesi ele alınacaktır.

Sanat kelimesi Türkçe'ye Arapça'dan geçmiş bir kelime olup Güncel Türkçe Sözlükte: "Bir duygunun, tasarımın veya güzelliğin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık"²⁵ anlamına gelmektedir. Bir diğer anlamı ise: "Belli bir uygarlığın veya topluluğun anlayış ve zevk ölçülerine uygun olarak yaratılmış anlatım"²⁶dır. Ancak çağımızda modern düşünce ile birlikte sanatın tek düzeleşmesi ve kültürel farklılıkların ortadan kaybolması gibi bir sorun vuku bulmaktadır: Popüler kültür. Bu tekdüzeleşmeyi ortaya çıkarmak üzere öncelikle sanatın bir sonraki bölümde de müzik'in tarihte ne tür anlam ve içeriğe sahip olduğu ve bunun modern dönemde nasıl dönüştürüldüğü incelenecektir. Ancak bütün bunlardan önce literatürdeki sanat tanımları kabaca ele alınacaktır.

²² Darian Leader, *Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri*, çev, Hakan Akdemir, Ayrıntı Yayınları, 2004 İstanbul, ss.103-4

²³ Slavoj Zizek, *Sanat: Konuşan Kafalar*, çev, Mine Yıldırım, Encore Yayınları, II. Baskı 2014, İstanbul, ss.12-13

²⁴ Zizek, *a.g.e.*, s.14

²⁵ "Sanat", *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1998, s. 1091

²⁶ "Sanat", *a.g.e.*, s. 1092

Diderot ve D'alembert, *Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü*'nün sanat maddesinde Sanatı "soyut ve metafizik bir terim"²⁷ olarak ifade ederler. Onlara göre Sanat'ın doğuşunu tetikleyen unsur; ademoğlunun lüks veya eğlence ihtiyaçları, veya merakı vasıtasıyla doğada sergilediği emektir. Bu doğrultuda sanatın hem teorik hem de pratik bir boyutu söz konusudur: "teorik boyutu, onun kurallarına ilişkin olan, ama uygulanmayan bilgilerdir; pratik boyutu ise aynı kuralların üzerinde düşünülmeden ve alışkanlıkla uygulanması ve kullanılmasıdır."²⁸ Teorik boyutu olmaksızın pratik boyutu geliştirmek ve pratik boyut olmaksızın teorik boyutu yeterli şekilde anlamak imkânsız olmasa da son derece çetin bir iştir.²⁹

E. H. Gombrich, "Sanat" tanımlarından farklı olarak sanatı sanatçıya indirger: "Sanat diye bir şey yoktur." der ve ekler "Yalnızca sanatçılar vardır".³⁰ Sanat tarihini sanatçılar üzerinden açıklar; vakti zamanında ilk toplumlar ellerine geçirdikleri renkli taş ve killerle mağaraları çeşitli hayvan resimleriyle süslüyorlardı; şimdi de insanlar boyalarla tuvallere çarşafı çeşitli şeyler resmediyorlar. Gombrich bütün bu etkinliklerin kendi dönemlerinde farklı şeyler olarak adlandırılabilceğinin altını çizer, bu şartla hepsinin sanat olarak yorumlanmasında herhangi bir sakınca olmadığını belirtir. Ancak bu eylemlerin sanat olarak yorumlanması esnasında yüceltilerek ortaya çıkarılacak tapınılası bir sanat fikrine de karşı çıkar: "Yeter ki (...) büyük S ile başlayan Sanat'ın olmadığını bilincinde olunsun".³¹

Collingwood'a göre sanat bütün düşünce etkinliklerinin temelinde yatar; bir başka ifadeyle, bütün entelektüel faaliyetlerin bünyesinde yeşerdiği münbit topraklardır. Bu minvalde sanat, din, bilim ve felsefenin ilkel hali değildir daha ziyade bunların çok ötesine uzanan asli bir konuma sahiptir; bilim ve felsefe ve bu asli konum sayesinde mümkün hale gelirler. Collingwood teknik düzeyde tanımlandığında ise sanat'ın alışlagelen üç anlama sahip olduğunu ifade eder; birincisi, sanatçılar tarafından sanat eseri olarak görülen yapıtların oluşturulmasını veya bu türden uğraşların takip edilmesini ifade eder; bu neviden yapıt ve uğraşlar salt insan eseri oldukları için değil, ayrıca güzel olmayı arzulayan eserler oldukları için başka nesne

²⁷ Diderot & D'alembert, *Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar Açıklamalı Sözlüğü*, çev. Selahattin Hilav, 2018, YKY Yayınları, İstanbul, s.251

²⁸ Diderot & D'alembert, *a.g.e.*, s.252

²⁹ Diderot & D'alembert, *a.g.e.*, s.257

³⁰ E. H. Gombrich, *Sanat'ın Öyküsü*, çev. Erol Erduran, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2019, s.16

³¹ Gombrich, *a.yer*

ve uğraşlardan ayrılırlar. İkincisi, tabii dürtülerini kontrol altına almak ve yaşamlarını belirli bir plan üstüne bina etmek hususunda bilinçli bir şekilde hür insanlar tarafından hedeflenen uğraşlar veya oluşturulan nesnelerdir; üçüncüsü ise daima güzelliği idrak eden düşünce yapısıdır.³²

Larry Shiner, *Sanat'ın İcadı* adlı eserinde Tanrı'nın ölümü sonrası modern dünyada sanatın nasıl kutsallaştırıldığını* anlatır. Modern yüceltimin aksine sanat Platon'da ise son derece mesafeli yaklaşılması gereken bir unsurdur. Devlet adlı eserinde Platon, lirik şair devleti ziyaret etmeye teşebbüs ederse, kendisine sanatına saygı duyduğunu ancak ülkesinde kendisi gibi sanatçılara yer olmadığını dahası bunun yasak olduğunu beyan edeceğini belirtir.³³ Platon Devlet adlı eserinin 10. bölümünde bu mesafeli duruşu gerekçelendirir. Ona göre sanatçılar o dönemde gerçeklikten kopuk halde davranıyorlar ve gerçeği yansıtmak adına kayda değer bir çaba sergilemiyorlardı. Platon Devlette toplumun sürekli olarak geliştirilmesi gereken yönlerine vurguda bulunuyor ve sanatın da bu yönleri geliştirmektense hem bu yönleri zaafa uğrattıklarını hem de geliştirmeye değer olmayan yönleri geliştirdikleri eleştirisinde bulunur: "Toplumumuz en iyi yasalara göre yöneltilmeli, oysa onlar içimizdeki en kötü yönleri özendiriyor, kuvvetlendiriyor ve akla zarar veriyor"³⁴ Platon'a göre akıl zarar gördüğünde bundan etkilenecek erdemlerden biri de cesarettir, lirik şiirler, kötü bir şeyler olduğunda sürekli olarak dövünüp şikayet etmek isteyen yanımızı harekete geçirir ve bizde sürekli olarak acıma duygusunu geliştirir. Ancak burada belirtilmesi gereken husus bütün bu ifadelere rağmen yine de Platon'un sanatı tümünden reddettiği sonucu çıkarılmaması gerektiğidir, daha ziyade sanata ve belirli sanat türlerine karşı (lirik şiir başta olmak üzere) mesafeli bir tavır takınılması söz konusudur. Platon yukarıda görüldüğü üzere bazı sanat dallarına karşı mesafeli duruşunu keskinleştirirken bazen de bazı sanat dallarına ve şairlere karşı tutumunu derin bir saygı çerçevesinde işler çünkü Platon kendi ülkelerinde derin bir şiir sevgisi olduğunu ve bunun kendilerini de etkilediğini kabul eder, bu minvalde şiir sanatına karşı kapıyı tümünden kapatmaz: "Eğer bir şair gelir ve kendi şiirlerinin devletimiz için anlamı olduğunu gösterirse biz de kendisine yer veririz".³⁵ Platon'a göre şiir sadece

³² R. G. Collingwood, *Kısaca Sanat Felsefesi*, çev. Talip Kabadayı, BilgeSu, Ankara, 2011, s.9

³³ Platon, *Devlet*, çev. Furkan Akderin, Say Yayınları 2.b., 2016, İstanbul, ss.120-1

*Sanatın kutsallaştırılması fikri bu bölümde daha sonra ele alınacağı için, sanatın neliğine ilişkin tanımlar ele alınmaktadır.

³⁴ Platon, *a.g.e.*, s.392

³⁵ Platon, *a.g.e.*, s.395

zevk aracı değildir, aynı şekilde son derece işlevsel bir enstrümandır. Aslında Platoncu düşünce yalnızca şiir için değil en genelde sanat için de aynı şekilde düşünür onu tümünden yadsımaz, özellikle sanattan anlamayan sıradan halk için sanatın son derece tehlikeli bir enstrümana dönüştürülebileceği fikrini taşır. Özellikle çocukluk çağlarından itibaren toplum için faydalı düşüncelerin çocuklara aşılması konusunda müzik'e büyük önem veririr.

Teknik açıdan ele alındığında Platon sanatı bir tür taklit (mimesis) olarak görür ve aynı zamanda olumsuzlar. Platon bu görüşünü Devlet'te "sedir" örneği üzerinden ifade eder: Sedir'in orjinal şekli Tanrı'ya aittir zira Tanrı sedir fikrini (idea) yaratandır. Marangoz ise gündelik hayatta kullandığımız sedir'i yapar. Ressam ise belli bir perspektif ile bu sediri resmeder. Bir başka ifadeyle, orjinalin bir kopyasını elde eder; ancak bu kopya gerçek sedir'den üç aşamalı bir uzaklık içerisindedir. İlk olarak resmettiği şeyi "anlamaz", onu herhangi bir ölçüm aşamasından da geçirmez dahası onu yapacak düzeyde değildir. Bütün bu olumsuzluklar Platoncu düşüncede temel bir soruna işaret eder: "Sanat, görünüşleri sorgulamak yerine onları safça ya da bile bile kabullenir"³⁶ Bu kabulleniş halka sirayet ettiğinde toplumsal bir sorun teşkil etmesi kaçınılmazdır; zira bir hekimi tasvir eden bir sanatçı hekim melekesine sahip olduğu için yapmaz bunu sadece hekimin konuşmasını taklit eder, taklit başarılı olduğunda sıradan halk üzerinde bir hekim otoritesi kurabilir ve halk onu bir hekim olarak kabullenebilir; bu da ciddi sonuçlara yol açacaktır. Birey bazında ise sanat tiyatrodan pervasız espiriler ve ciddi bir zevksizlikle ruhu tahrif eder: "Sanat ruhun en alttaki bölümünü hem dışavurur hem de tatmin eder, körelmeye bırakılması gereken bayağı heyecanları besler ve canlandırır."³⁷ Özetle Platon'un sanat anlayışı, daha çok sanatın pratik hayattaki yansıması ile ilgilenir; Devlet'te ve toplumda doğuracağı sorunlara odaklanır ve idealist bir perspektiften sürekli olarak bunları olumsuzlar.

Platon'un sanatı taklit (mimesis) gördüğü gibi Aristoteles de sanat görüşüne taklit (mimesis) ile başlar, arınma (katharsis) ile sürdürür. Ancak Aristoteles taklitin ne olduğunu bize bir tanımla doğrudan vermez, daha çok takliti ortaya çıkaran "doğal" nedenler üzerinde durur. Taklit'in varlığını Aristoteles ilk olarak doğuştan insansın sahip olduğu temel bir dürtü olarak görür ikincisi ise insanın çocukluk

³⁶ Iris Murdoch, *Ateş ve Güneş: Platon Sanatçıları Niçin Dışladı*, çev, Serdar R. Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, 2.b., İstanbul, 2008 s.15

³⁷ Murdoch, *a.yer.*

çağlarından itibaren taklitler karşısındaki beğeni duygusudur ki bu da insan için karakteristik bir özelliktir. Bunlar aynı zamanda sanatın ortaya çıkışını sağlayan özelliklerdir.³⁸ Taklit'in bir eseri olarak sanat yapıtlarına yönelik beğenilerin ardında ise aklın bilme, anlama merakının bulunduğu görülür. Platonun idealist sanat anlayışına kıyasla Aristoteles'in sanat anlayışının daha rasyonalist temellere dayandığı ileri sürülebilir; bir başka ifadeyle, sanat akıl'ın belirlediği hedeflerin oluşmasına, meydana gelmesine imkân veren bir yaratım sürecidir.³⁹ Aristoteles'in düşüncesinde sanat her daim tabiatın altında veya üzerindedir; doğa'da mündemiç sanata rastlamayız. Taklit ile birlikte aslında sanatın yaptığı şey tabiatı, insanı sürekli olarak farklı bir kontekste taşımaktır. Ona göre bu taşımanın temel amacı daima güzel'e ulaşmaktır: "Faydalı ve gerekli olanı, güzel'e ulaşmak maksadıyla ararız"⁴⁰

Günümüzde sanat anlayışı antik yunandan çok farklı bir kimliğe bürünmüştür. Dolayısıyla da hem antik yunandan hem de modern çağda olmasına rağmen birbirlerinden çok farklı sanat tanımlamalarına rastlamak mümkün. Lev Tolstoy, bu farklılığı çağımız açısından kesin bir biçimde olumsuz olarak değerlendirir. Modern sanat'ın bütün manevi yanını kaybederek, sürekli olarak parlatılan, süslenen, ayatırıcı bir forma büründürülen ve zararlı bir meta haline geldiğini ileri sürer. Modern sanat'a karşılık Tolstoy "gerçek sanat"ı tanımlar: "Gerçek sanat eseri, ana rahmine düşmüş bir bebek gibi, sanatçının ruhunda, daha önceki yaşamının meyvesi olarak nadir zamanlarda ortaya çıkar"⁴¹ Tolstoy sık sık çağımızda bu neviden bir sanata rastlamanın imkânsızlığını vurgular, zira çağımız sanatı eğlencenin, hazzın ve ticaret'in bir metası haline getirmiştir. Böylesine bir sanat salt düzmedir ve insanlığı yozlaştırmaktan başka hiçbir faydası da olmayacaktır. Tolstoy'a göre insanlığa faydası olacak olan sanat "dinî bilinci akıl ve zeka aleminden duygu alemine taşıyan bir araç"⁴²tır. Bu minvalde bu araç kesinlikle haz ve eğlence aracı değildir; çok yüce özellikleri haiz bir şeydir. Tolstoy tanımladığı bu yüce aracı içeriklendirir: "Sanat, ikonlara saygı duyup tapınma, hükümdara bağlılık ve saygı, bir arkadaşla hıyanet etmekten duyulan utanç, bayrağa bağlılık, bir hareketin intikamını almak, tapınakları inşa etmek ve süslemek için kendi çalışmasını bunlara adanmak, onurunu ve yurdun

³⁸ Aristoteles, *Poetika*, çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, İstanbul, 2017. s.5

³⁹ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sarmal Yayınevi, II. Baskı, İstanbul, 1995 s.97

⁴⁰ Aristoteles *Poetika*'dan Aktaran: Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, s.103

⁴¹ Lev N. Tolstoy, *Sanat Nedir?*, *Modernizmin Serüveni*, Ed. Eniz Batur, YKY yayınları, 5.b, İstanbul, 2002, s.150

⁴² Tolstoy, *a.g.e*, s.152

yüceliği savunmak gibi duygu ve tutumları insana aşıladığına göre; her insanın saygınlığını göz önünde tutmayı, her hayvana sevgiyle yaklaşmayı; lüksten, şiddetten, intikam almaktan, öteki insanlar için gerekli olan nesneleri kendi keyfi için kullanmak gibi duygu ve tutumları da aşılayabilir ve insanları, başkalarına hizmet etmek için özgürce ve sevinçle fedakarlıklarda bulunmaya da yöneltebilir."⁴³ Kısaca ifade edilirse, Tolstoy'un sanat anlayışı genel olarak "manevi" bir boyut taşır, ve modern çağın "manevi" olandan uzak olduğu için sanatının da gittikçe insanlığı saran bir yozlaşma kültürü doğruduğunu ifade eder. Modern çağda sanat'ın yaşadığı dönüşümü olumsuz olarak değerlendiren bir başka düşünür Alman Filozof Martin Heidegger'dir. Heidegger, dönüşümü net şekilde ifade etmek üzere sanatın antik dönemde nasıl anlaşıldığını ifade ederek başlar: Greklerde sanat eserleri estetik bir haz nesnesi değildi, dolayısıyla sanat'a dair bir endüstri de söz konusu değildi. Bu minvalde Heidegger [Greklerde] "Sanat Neydi?" ve Niçin o mütevazi *tekhne* adı ile anılıyordu?,⁴⁴ diye sorar ve cevaplar: "... bir gizini açma olduğu için".⁴⁵ Dahası Heidegger'e göre bu gizini açma greklerde bütün güzel sanatlarda ve şiirde hakim unsurdur. Bu hakim unsurun modernite ile birlikte kayboması gibi bir durum söz konusudur, bir başka ifadeyle sanat artık "bir gizini açma" veya "varolanın açığa çıkması" amaçla ilerlemez.

Larry Shiner'e göre modern sanat'ın amacı hakikat'e ulaşmaktan ziyade Sanat'ı yegane hakikat konuma erdirmektir. Tanrı'nın ölümünden sonra bu konuma layık görülebilecek şey yalnızca sanat olabilirdi. Bu minvalde sanat kendisi aracılığıyla ulaşabileceğimiz bir hakikate aracılık etmez, atıfta bulunmaz, zira hakikatin bizatihi kendisi sanattır. Shiner bu dönüşümü göstermek maksadıyla, Heidegger'in yaptığı gibi Grek düşüncesindeki sanat fikrine döner ve *techne* kavramını ele alır. "*Techne* kelimesi, tıpkı Romalıların *ars*'ı gibi, bugün bizim 'zanaat' dediğimiz şeyleri de içine alıyordu".⁴⁶ Bir başka ifadeyle *Techne* terimi, şiir, marangozluk, tıp, heykeltirlik, seyislik vb. birbirlerinden oldukça farklı alanları bünyesinde barındırıyordu. Zamanla *techne* zanaate dair bütün içerik ve çağrışımlarından uzaklaştı ve böylelikle zanaat sanat ayrımıyla, sanat *techne*'nin yerini almaya başladı, bir başka ifadeyle *techne*

⁴³ Tolstoy, a.yer

⁴⁴ Martin Heidegger, *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, Çev, Doğan Özlem, Paradigma yayınları, 1998 İstanbul s.80

⁴⁵ Heidegger, a.g.e, s.81

⁴⁶ Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, çev, İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2013 s. 45

sanat'a indirgendi. Özellikle XVIII. yüzyıldan sonra da sanat'ın kutsallaştırılması süreci başladı. Dönemin bir çok düşünür ve sanatçısı, sanatı ya Tanrı'nın veya dinin yerine koymayı öneriyor yahut bir ilah gibi algılanması gerektiğini öne sürüyorlardı. Mesela bu doğrultuda Flaubert sanat severlere şöyle haykırıyordu: "Gelin, tıpkı mistiklerin birbirlerini Tanrı'da sevdikleri gibi biz de birbirimizi Sanat'ta sevelim"⁴⁷ Schopenhauer'a göre iradenin hükmü altındaki alelade varoluşumuz sonsuz bir arzu ve tatminsizlik diyalektiğinden muzdariptir, bu ızdırabı sona erdirecek olan yegane şey ya çileci inziva veya sanattır. Nietzsche'ye göre ise Tanrı'nın olmadığı bir dünyada "tek Tanrı Sanattır".⁴⁸ Sanatın yüceltilmesiyle birlikte zanaatkâr'ın toplumsal konumu geriye itiliyor ve sanatçının konumu parlatılıyordu. Özellikle sanayi devriminden sonra ressam, müzisyenler ve yazarlar birbiri ardına ücretli işçiler ya da maaşlı eğlendiriciler haline geldikçe ideal sanatçı figürü daha kesif bir kutsallık halesine bürünüyordu. Dahası sanata özgü bu kutsallık halesi dini anlamda da belirleyici unsur olarak ön plana çıkarılmıştır. Bu cümlemin taşıdığı anlamı ifşa etmesi bakımından Şair William Blake'e kulak kesilmek gerekir: "Şair, Ressam, Müzisyen ya da Mimar olmayan bir İnsan Hristiyan olamaz."⁴⁹ Ancak Sanat'ın bu kutsal konumu daha sonra piyasa ile karşılaştığında yüce sanatçı figürü giderek piyasanın taleplerine cevap vermekle yükümlü bir hale bürünür. Bu da sanat'ın metalaşmasına yol açan temel evredir. Bir başka ifadeyle sanatçı, aristokratlar başta olmak üzere bir çok baskı unsurundan özgürleşip bağımsız hale geldiğinde kendisini piyasanın merkezinde bulur.⁵⁰ Mevcut durumda sanat modernite ile birlikte hem tarihte sahip olduğu techne' (anlamın)'den uzaklaştırılmış hem de piyasa ile birlikte bir meta haline gelmiştir. Artık bir şeye sanat eseri olma niteliğini armağan edecek olan özellik topyekûn bir belirsizliğe gömülmüştür.

Sanat Komplosu adlı eserde Jean Baudrillard bu belirsizliği "sanat'ın hükümsüzlüğü"⁵¹ olarak ifade eder. Ona göre çağdaş sanat önce anlamsızlaştırılmış ardından da hükümsüz kılınmıştır. Modern dönemde sanat bir başka ifadeyle "yeni sanat düzeni, aslında star sistemiyle ve şöhretle besleniyor, düşünce ile değil."⁵²

⁴⁷ Shiner, *a.g.e.*, s. 263

⁴⁸ Shiner, *a.g.e.*, s. 264-5

⁴⁹ Shiner, *a.g.e.*, s. 267

⁵⁰ Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar- Tartışmalar*, Doğu Kitabevi, 2015, s.43

⁵¹ Bkz: Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu*, çev, Elçin Gen-Işık Ergüden, 6. Baskı, İletişim Yayınları, 2018

⁵² Sylvere Lotringer, "Sanat Korsanlığı", *Sanat Komplosu*, s.11

Ancak bu yeni sistemin en önemli özelliği karşısına çıkan her şeyi sindirip yok etmesi ve onları birer sıçrama tahtasına dönüştürmesidir. Bu minvalde çağdaş "sanat, tıpkı herhangi bir ticari işletme gibi kariyer fırsatları, karlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesneleri sunuyor".⁵³ Her şeyin tüketim nesnesine dönüştürülebildiği çağımızda aynı şekilde her şeyin sanat eserine dönüştürülmesi artık mümkün. Bu anlamda sanat artık sahip olduğu ayrıcalıklı konumu kaybetmiştir. Bu özelliği hasebiyle artık sanata her yerde rastlamak mümkün. Baudrillard'a göre artık karşılaştığımız şey özne konumundaki sanatçı değildir, artık devir nesnenin devridir:

Oyunun efendisi artık özne değildir, ilişki tersine çevrilmiş gibidir. (...) ironik bir intikam gibidir bu: Nesne bir tuhaf çekiciye dönüşür. İşte estetik maceranın sınırları, öznenin dünyaya estetik olarak hakim olmasının sınırları burada karşımıza çıkar (ama bu aynı zamanda temsil macerasının da sonudur). Çünkü bir tuhaf çekici olarak nesne, artık estetik bir nesne değildir.⁵⁴

Baudrillard'a göre Batı'da önce nesne ön plana çıkarılmış ardından bir fetiş halini almıştır. Bu fetiş haliyle nesne ve dolayısıyla sanat da aşkınlık kaybına uğramıştır. Sanat'ın piyasaya boğun eğmesi ile birlikte nesnenin fetişleştirilmesi kaçınılmaz süreçtir. Burada Baudrillard Ekonominin işleyişini örnek olarak takdim eder: Ekonomide para bir biçimde piyasaya sokulmalıdır aksi halde değer diye bir şeyden söz edilemez. Estetik nesneler de aynı yasaya tabi: Bir estetik evrenin olabilmesi için sürekli olarak daha fazla nesne gereklidir. Bu nedenle nesne olması muhtemel bütün formlarda yeniden kurgulanır ve dolaşıma sokulur. Her yeni kurgu form'un tüketimini hızlandırır. Formun adına en büyük tehlike ise formun bütün versiyonları ile ulaşılabilir bir konuma düşürülmesidir. Baudrillard form'un bayağılaştırılmasına radikal şekilde karşı çıkar zira onun sanat tanımına veren şey form ilkesidir:

Sanat bir formdur. Formun tam olarak bir tarihi yoktur, yazgısı vardır. Sanatın da bir yazgısı vardı. Bugün sanat değere indirgendi, üstelik maalesef değerlerin pek de iyi durumda olmadığı bir zamanda. Değerler: estetik değer, ticari değer... Değerler pazarlık edilebilir, alınıp satılır, takas edilir. Ama formlar, form olarak başka bir şeyle takas edilemez, sadece kendi aralarında takas edilebilir, estetik değer de bu bedel karşılığında ortaya çıkar.⁵⁵

⁵³ Lotringer, *a.g.e.*, s.12

⁵⁴ Baudrillard, *a.g.e.*, s.40

⁵⁵ Baudrillard, *a.g.e.*, s.69

Bu minvalde değerin değersizleşmesini sonlandıracak gücü haiz fenomen yalnızca formdur. Zira form hiçbir ideoloji ile veya bakış açısı ile özdeşleştirilemez, dolayısıyla da piyasanın kullanacağı bir enstrümana dönüştürülemez. Sürekli olarak bütün takas taleplerine ket vurur. Bu minvalde form hiçbir zaman dünyanın hakikatinden bahsetmez: form bir oyundur, kendini dünyaya yansıtan bir şey...⁵⁶ Ancak burada ifade edilmesi gereken şey Baudrillard'ın kendi sanat tanımını bir hakikat iddiası olarak öne sürmediğidir. Sadece sanata dair kendi yorumu olarak ifade eder. Sanatı form üzerinden tanımladığında bile bize formun "kesinlik" içeren bir tanım veya formülünü vermez. Dolayısıyla başka düşünürlerde olduğu gibi Baudrillard'da da sanat nedir? sorusu kesin bir tanıma kavuşturulamaz. Literatürde sanat'ın neliğine ilişkin tartışmaya en radikal öneri Morris Weitz'den gelir.

Daha öncede vurgunlandığı üzere, sanat hakkındaki tartışmalarda sanatı belli unsurlar üzerinden tanımlamaya yönelik bir teşebbüs söz konusudur. Bu teşebbüsü Stephen Davies genel hatlarıyla şöyle formüle eder: "sanat hakkında bir tanım bütün sanatların sahip olduğu unsurları tanımlamalıdır ki; herhangi bir şey bu unsurlara sahip olduğu için sanat olarak kabul edilebilsin."⁵⁷

The Role of Theory in Aesthetics⁵⁸ [Estetik'te Teorinin Rolü] adlı makalesinde Morris Weitz bu talebe karşı çıkarak "sanat"ın tanımlanmasının imkânsızlığını öne sürer. "Sanat hakkındaki büyük teoriler -Formalizm, Voluntarizm, Duygusalcılık, Entelektüalizm, Sezgicilik, Organikcilik-, der Weitz, sanatın niteliklerini belirleme hususunda birleşirler."⁵⁹ Weitz'e göre ortaya atılan her bir iddia aslında müşterek bir fikri ileri sürer: "Bu doğru bir teoridir çünkü 'gerçek sanatın doğası tanımına göre doğru bir şekilde formüle edilmiştir.'"⁶⁰ Dolayısıyla teorsiyenler kendi görüşleri dışındaki görüşleri yanlış olarak addederler çünkü onlar bütün zorunlu nitelikleri kuşatacak bir düzeye erişemeyip bazı hususları dışarıda bırakmışlardır. Weitz'e göre; bu minvalde pek çok teorisyen, kendi girişimlerinin salt entelektüel bir pratik olmadığını herhangi bir sanat anlayışı için mutlak bir zorunluluk olduğunu ve bizim onu doğru şekilde değerlendirmemiz için olmazsa olmaz şart olduğunu ileri sürerler.

⁵⁶ Baudrillard, *a.g.e.*, s.80

⁵⁷ Stephen Davies, *Philosophy of Art*, Wiley-Blackwell; 1 edition (February 7, 2006), s. 10

⁵⁸ Morris Weitz, "The Role of Theory of Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956), pp. 27-35, s.26

⁵⁹ Weitz, *a.g.e.*, s.27

⁶⁰ Weitz, *a.yer*

Bir başka ifadeyle sanatın ne olduğunu bilmedikçe, onun zorunlu ve yeterli niteliklerinin neler olduğunu layıkıyla cevaplandırmaya başlayamayacağımızı veya niçin bir sanat eseri diğerinden daha güzel veya diğerinden daha iyi söyleyemeyeceğimizi iddia ederler.⁶¹

Weitz bütün bu teorilerin tanımlama çabalarına ve bu yöndeki varsayımlarına karşı çıkar. Ona göre; Estetik teorilerin hepsi en temelde doğru bir teorinin mümkün olduğunu düşündükleri için yanılıyorlar; çünkü Estetik teori, sanat kavramının mantığını radikal bir biçimde yanlış yorumluyorlar: "'Sanat'ın gerçek veya herhangi bir türde doğru bir tanımı olduğuna dair tartışma yanlıştır."⁶²

Weitz, estetik teorinin yanlışlarını ifşa etmek üzere büyük estetik teorilerin tanımlarına döner, Formalist teori, der Weitz, resim sanatının özünün plastik unsurlar olduğunu iddia eder, dolayısıyla resim sanatı onlara göre, plastik organizasyon olarak tanımlanabilir. Sanatın doğası, sanatın *gerçekte* olduğu şey, belirli elementlerin (özellikle plastik olanların) birleşik bir kompozisyonudur. Duygusalıcılara göre ise, duyguların taş veya tahta parçasına yahut seslere projeksiyonu olmaksızın bir sanat söz konusu olamaz; Sanat gerçekte böyle bir tecessüm durumudur. Sezgiciler ise hem formu hem de duyguyu tanımlayıcı nitelikler olarak kabul etmezler: "Mesela Croce versiyonuyla sanat, bazı fizikî, umumî nesnelerle tanımlamaz, özel yaratıcı kognitif(bilişsel) ve manevi eylemlerle tanımlar; sanat gerçekte belirli insanların (sanatçıların) hayallerini ve sezgilerini, lirik açıklama ve ifadelerine kattığı bilginin ilk aşamasıdır."⁶³ Organikçiler bütün bunlara karşılık, sanatı genel anlamda, her ne kadar etle tırnak gibi olsalar da ayırt edilebilir elementlerden oluşan organik bir bütün sınıfı olarak takdim ederler. Voluntarist (iradeci) teori ise öncelikle sanatın karmaşık karakterine dikkat çeker; buna göre sanat üç şeyden oluşur: dileklerin tecessümü ile hayali olarak tatmin edilmiş arzular, umumi sanat ortamını karakterize eden dil, ve dili muhayyel projeksiyon katmanlarıyla birleştiren harmoni.⁶⁴

Weitz, bütün bu teorilerin birbirleriyle kesişen ve çelişen, birbirlerinin kriterlerini dışlayan açıklamaları karşısında sanatın tanımının imkânsızlığı tezini ortaya atar. Weitz'in bu tezinin felsefî kaynağı Ludwig Wittgenstein'in *Felsefi*

⁶¹ Weitz, *a.yer*

⁶² Weitz, s.28

⁶³ Weitz, *a.yer*

⁶⁴ Weitz, *a.g.e.*, s.29

*Soruşturmalar*⁶⁵ 'da geliştirdiği kavram analizine dayanır. Wittgenstein, analizini "oyun" kavramı üzerinden geliştirir.

Mesela, der Wittgenstein, "oyun" diye adlandırdığımız şeyi inceleyelim; tahta üstünde oynan oyunları, kart ile oynanan oyunları, top ile oynanan oyunları, Olimpik oyunları vb. Wittgenstein bu incelemenin üzerinden ilerleyeceği temel bir soru atar ortaya: "Bütün bu oyunların tamamı için müşterek unsur nedir?"⁶⁶ Ancak Wittgenstein soruyu cevaplamaktansa sorunun "müşterek unsur" talebini ele alır: "Hepsinde ortak olan bir şeyin olması *gerek*, yoksa 'oyun' denmezdi bunlara" deme-- bunun yerine, hepsinde ortak bir şeyin olup olmadığına *bak*."⁶⁷ Ona göre bu bakışın sonunda ortaya çıkacak olan şey "müşterek" olan değil yalnızca bir dizi benzerlikler, akrabalıklardır. Weitz bu bakış açısını sanat'ın tanımına taşır ve sanat dallarında veya farklı perspektiflerden elde edilen şeyin "... hiçbir zorunlu veya yeterli kriter olmadığı, yalnızca üstüste binen ve çaprazlama kesişen karmaşık bir benzerlikler ağı"⁶⁸ olduğunu ileri sürer.

Bütün bu belirsizlik sonucunda Weitz genel bir kavramlaştırma kategorisi oluşturur. açık ve kapalı kavramlar: "Bir kavram, uygulama koşulları iyileştirilebilir ve düzeltilebilir ise açık kavramdır," Buna karşın, "bir kavramın gerekli ve yeterli uygulama koşulları ifade edilebiliyorsa bu kapalı bir kavramdır".⁶⁹ Ancak Weitz kapalı kavram tipinin ancak kavramların kesin sınırlarla inşa edildiği ve tam olarak tanımlandığı mantık ve matematikte mümkün olabileceğini vurgular. Bu minvalde Weitz "sanat" kavramını açık kavram kategorisine taşır.

Weitz için Sanat açık bir kavramdır çünkü açık kavram tanımlamasına uygun şekilde sanatta sürekli olarak yeni durumlar ortaya çıkar ve gelecekte de daima çıkmaya devam edecektir; yeni sanat formları, yeni hareketler ortaya çıkacak ve açıklığı talep edecektir. Aksi halde sanat ne kriterlerle tanımlanabilir ne de "uygulama koşulları ile birlikte kavramsal düzeyde tüketilecek şekilde içerik bakımından listelenemez çünkü daima yeni durum ve içerikler sanatçılarca öngörülebilir veya yaratılabilir; bir başka ifadeyle Tanrı, Doğa veya Zamanın Ruhu daima sanatçılara

⁶⁵ Bkz. Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, çev, Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul, 2014

⁶⁶ Wittgenstein, *a.g.e.*, s.51

⁶⁷ Wittgenstein, *.a.yer*

⁶⁸ Weitz, *The Role of Theory in aesthetics*, s.31

⁶⁹ Weitz, *a.yer*

mecvut sanat "anlayışını-tanımını" aşan yeni "şeyler" ilham edebilir. Dolayısıyla Weitz, sanata bir özellikler kümesi atfetmeyi mantık açısından imkânsız bulur; buna mukabil sanatta mantıklı, meşru ve işe yarar kapalı kavramların olduğunu ancak bunların da uygulama koşullarının da her daim özel bir zamana göre belirlendiğini ifade eder.⁷⁰

1.3. SANAT VE MÜZİK:

Sanatın tanımlarından sonra, onun tarihi açıdan değişim sürecini incelediğimizde görürüz ki, sanatın Larry Shiner'in da altını çizdiği gibi, 18. yüzyılda sanat-zanaat ayrımıyla başlayan değişimi 19. yüzyılda sanatın toplumsal işlevlerinden koparılması ile devam eder⁷¹. Sanatın geldiği bu nokta modernleşme ve sekülerleşme sürecinin bir sonucudur. Modernleşme süreciyle birlikte din ile ilişkisi azalan modern toplumda din yerine sanat bir din haline gelmiştir. Sanat kutsallaştırılmış ve artık büyük harfle yazılan Sanat'a dönüşmüştür. Büyük harfle yazılmış olan Sanat modern bir icattır. Sanatın kutsallaştırılması sanatçının da tanrılaştırılmasıyla sonuçlanmıştır. "Sanatçı, sekülerleşen Batı kültüründe adeta çarmıhtaki İsa peygamberin reenkarnasyonu olarak görülmeye başladı."⁷²

... bu yeni sanat söylemi, sanatı dinin temel unsurlarıyla tanımlamaktaydı: Yaratma, ilham(vahiy) ve tefekkür. Nasıl ki yaratıcı olan Allah yaratıcı eylemiyle bize ilham verip bizi tefekküre yöneltiyorsa, sanatçı da yarattığı eserlerle adeta aynı işi yapıyordu. Dolayısıyla sanatçı Tanrı değilse bile "ilahi tarafları olan küçük bir tanrı" haline geldi. Kris ve Kurz'a göre bu, Ortaçağ'daki "dünyanın mimarı", "insanın tasarımcısı", kısacası " sanatçı olarak Tanrı" metaforundan modern dönemdeki "Tanrı olarak sanatçı" metaforuna geçişi ifade ediyordu. .. "eskiden sanatçıların inançlarının olduğu" söylenirken artık "bizatihi Sanat'ın kendisi bir inanç... sanatçıda bu ezeli dinin rahibi" haline geldi.⁷³

Sanatçının "dinin rahibi" haline gelmesi süreci ile sanatın kutsallaştırılma süreci aynı anda değişim gösteriyordu. Modernleşmeden önce sanat eğer faydalıysa değerliydi. Zanaatten daha ayrılmamıştı. Modern öncesi dönemde modern düşüncüyü çağrıştıran bir sınıflandırma yapılmış, geç Helenistik ve Roma döneminde sanat, liberal ve bayağı (hizmetçi) sanatlar olarak ikiye ayrılmıştı. Liberal sanatlar "sözel sanatlar olarak geçen gramer, retorik ve diyalektikle matematiksel sanatlar sayılan aritmetik,

⁷⁰ Weitz, a.g.e, s.32

⁷¹ bkz. Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, çev, İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2013

⁷² Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar- Tartışmalar*, Doğu Kitabevi, 2015, s.51

⁷³ a.g.e., s.50

astronomi ve müzik"⁷⁴ sanatıdır. Bu sınıflandırma ile sanat yavaş yavaş zanaatten ayrılmış, sanatçıda zanaatçıdan farklı bir konuma yerleştirilmiştir.

Liberal sanatlar arasında geçen müzik, müzik bilimi yani armoni kuramlarını inceleyen müzik olduğunda liberal sanatlar kategorisine girmektedir. Bir enstrüman  almak yahut bir şarkı söylemek eğer üst sınıfın eğitim ve e lencesinin bir parçası değilse müzik bayağı (hizmet i) sanatlar kategorisine girerdi. Bu sebeple bir müzik kuramcısı ya da bir aristokrat değilse müzisyenin bir değeri yoktu.  algıcılık bayağı sanatlara ait bir meslekti. Rönesans'la birlikte müzisyenler saraya bağımlı hale geldi. Müzisyenlerin seyahate çıkması dahi yasaklanmıştı. Bu bağımlılıktan kurtulmak isteyen ve bunun için adım atan en ünlü müzisyen Mozart'tır. Mozart sarayın baskıcı ve bağımlı tavrından sıkılmış, kadrolu saray m zisyenli inden istifa edip serbest çalışan sanatçı olmaya karar vermiştir.

Mozart'ın kendisini toplumda "serbest çalışan bir sanatçı" olarak konumlandırmayı seçmesi,  ndegelen bir müzisyen için toplum yapısı içinde böyle bir yerin henüz olmadığı bir zamana denk d şuyordu. Bir müzik pazarı ve bu pazara ba lı kurumlar henüz kuruluş aşamasındaydı; biletli dinleyiciler için düzenlenen konserler ve ünlü bestecilerin eserlerini satan ve bunlar için onlara avans veren yayımcıların çalışmaları olsa olsa bir kuruluş aşaması olarak nitelendirilebilirdi.⁷⁵

Mozart'ın saraydan ba ını koparması ve serbest çalışan sanatçı konumuna gelmesi, henüz büyük bir pazarın varlığından bahsedilmese de, zorunlu olarak eserlerinin pazarda satılmaya başlamasıyla sonuçlanmıştı. Mozart gibi serbest çalışan sanatçılar pazarın kucağına d şm  ve kazandıkları bağımsızlık bu kez onları sanat piyasasına bağımlı hale getirmişti. Bu durum sanat dünyası için olumsuz bir gelişmeydi ve sanat dünyası "bu olumsuz gelişmeye, her tür faydadan ve işlevden ba ımsızlaştı ı gibi piyasanın taleplerinden de ba ımsızlaşmış, yüksek statülü bir sanat icat ederek cevap verdi ve bunu tartışılmaz kılmak için de bu yeni sanat türünü kutsallaştırmıştır"⁷⁶.

Sanatın kutsallaştırılmasıyla sanat eserleri toplumsal işlevlerinden koparılmıştır. Bu toplumsal işlevlerinden koparılmış "saf" sanatta müzik yüceltilmiştir. "Sanat müziği" adı altında bir müzik türü oluşturulmuş ve bütün müzik türlerinin  l t  haline gelmiştir. En saf ve en güzel müzik olarak nitelendirilmiştir. Böylelikle müzik tarihinden koparılmış ve toplumdan ba ımsızlaştırılmıştır. Müzikte

⁷⁴ Shiner, *a.g.e.*, s.48

⁷⁵ Norbert Elias, *Mozart- Bir Dahinin Sosyolojisi  zerine*,  ev.Yeşim T kel, Kabalcı Yayınları, 2000, s.40

⁷⁶ Ayas, *a.g.e.*, s.43

içerikten çok biçim önemli olmaya başlamış ve bunun sonucunda müzik, konser salonlarında besteciyle, profesyonel enstrümanlarla icra edilen ve aktif olmayan dinleyiciyle yapılan bir sanat haline getirilmiştir. Değişen modern dünyada kayıt cihazlarının ortaya çıkması icracı ve seyirci arasındaki uçurumu daha da açacak, profesyonelleşme ile birlikte müzik toplumdan gitgide uzaklaşacaktır.

Modern zamanın ruhunda dillendirilen ezgilere, müziğe kulak kesiliriz, bu işittiğimiz ezgiler manevi huzurumuza ihtimam gösteren, bir başka ifadeyle ilhamını ilahi olandan alan ezgiler değildir. Bize yabancı gelen bir ezgidir. Bu bize yabancı gelen ezginin köklerini soruşturmak ve değişimi görmek için müziğin tarihine bakmak gerekir. İkinci bölümde müziğin tarihi ve değişimini ele alacağız.



BÖLÜM 2

2. TANRISIZ TARİHSİZ EZGİLER: MODERN MÜZİK

Müzik tümüyle içimizde bizim: Hatıraların derinliklerinde yatıyor. Müzik olan her şey hatırlamadır. Henüz bir adımız yokken herşeyi dinlemiş olmalıyız.

E.M.CIORAN

2. MODERN MÜZİK:

Walter Benjamin'e göre, sanat yapıtının teknik yollarla yeniden üretilebilmesi, sanat yapıtının özel atmosferini yani aurasını kaybetmesine yol açar. "Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır."⁷⁷ Modern müzik, Benjamin'in deyimiyle aurasını kaybetmiştir. Ve aurası olmayan sanat eserleri istisnasız zamanla can sıkıcı olurlar.⁷⁸

Müzik eserinin aurası, modern endüstriyel toplumun doğuşuyla -özellikle teknolojinin doğuşuyla- azalmaktadır. Modern toplumda kolay ve hızlı bir tüketim algısı vardır. Bu müzik eserinin biricikliğini kaybetmesine yol açar. Modern tüketim algısı müzik eserinin yeniden üretilmesine, tüketilmesine ve çok geçmeden değiştirilmesine sebep olur.

Bugün müzikseverler gramafon plaklarına kayıt yapılmış uygulamalar arasında seçim yapabilirler, eve alıp götürebilirler ve istedikleri zaman dinleyebilirler. Şimdi kaset satın alabildiğimiz gibi arabalarımızı trafikte sürerken müzik de dinleyebiliriz. Bu bolluğun sonucu dikkat çekicidir: Sevdiği bir yemeği sık sık yiyen birinin bundan bıkmaması gibi, sevdiği bir müziği de sık sık dinleyen biri bundan bıacaktır.⁷⁹

Tarihinden ve işlevinden koparılmış olan modern müzik, zamanla can sıkıcı olmaya mecburdur. Can sıkıcı olan müzik artık neredeyse tek seferlik eğlence ve zevk için kullanılmaktadır.

2.1. MÜZİĞİN TARİHSEL DÖNÜŞÜMÜ:

Müziğin sosyal değişimini görebilmek için onun tarihine bakmak gerekir. Modern öncesi dönemde müzik, Çin'den Roma'ya kadar benzer şekillerde kullanılmıştır. Savaşlarda, düğünlerde ve şenliklerde kullanılan müzik kimi toplumlarda evreni anlamanın bir aracı kimilerinde ise ideal devleti oluşturmak için

⁷⁷ Walter Benjamin *Kitabı Seçme Yazılar*, haz. ve çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, 2018, s. 170

⁷⁸ Anton C. Zijderfeld, *Klişelerin Diktatörlüğü*, çev. Kadir Canatan, Açılım Kitap, 2010, s.57

⁷⁹ Zijderfeld, a.g.e., s.65

kullanılan bir eğitim aracı olmuştur. Genel olarak baktığımızda müzik sosyal, dini, askeri, siyasi ve daha birçok alanda kendini göstermiştir.

2.1.1. MODERN ÖNCESİ MÜZİK:

Yapılan kazı ve çalışmalarda bulunan belgelere göre Çin müziği, bilinen en eski müziktir. Çin’de müzik bir dünya görüşü, kalbin sesi ve evrenin sembolü olarak görülür. Çin’de müziğin öneminden bahseden Konfüçyüs, eserlerinde müziğin toplum ile olan ilişkisine değinir ve eğitim konusuna eğilir. Ona göre; müzik doğal bir şeydir ve insanı tabiatına uygun hale getirir. İnsanlar kendilerini müzikten kurtaramazlar. Müziğin toplum üzerindeki etkisini de müzik tonlarıyla ilişkilendirmiştir ve bir ülkede düzenin bozulmasıyla müziğin bozulması arasında ilişki olduğunu savunur.

Bozulmağa yüz tutmuş bir memleketin sesi kederli ve düşüncelidir.
Halkın, tonları ve seslerle bağlı olduğu bu düzen ile hükümet arasında bir uygunluk vardır.⁸⁰

Çinliler binlerce yıl müzik üzerine kafa yormuş ve önemli gelişmeler kaydetmiştir. Çin müziği ve çalgıları Hindistan’dan Mısır’a oradan da Avrupa’ya taşınmıştır.

Hint müziği tarihsel olarak Çin müziğinden sonra gelir. "Hindistan’da sonraları oldukça karmaşık bir müzik kuramı gelişmiş, melodi çizgisini simgeleyen *raga* adlı ses dizileriyle ritmi belirleyen *tala* adlı ritmik kalıplar, doğaçlamayı yönlendirmiştir."⁸¹ Ragalar makamlara benzer ve her raga bir ruh halini yansıtır. Belli saatlerde ve mevsimlerde çalınması gereken ragalar olduğu gibi çalınması yasak olan ragalarda vardır. Mısırlılar müziği, evrenin kilidini açmaya yarayan bir anahtar olarak görüyordu. Müzik, onlara göre gizemli çağrışımlar yapan bir unsurdur. Aynı zamanda gündelik yaşamın bir parçası ve bir eğlence aracıydı. Şölenler, danslar, askeri merasimler ve ibadetlerde müzik vazgeçilmez bir araçtı. Mısır müziği Çin’den gelen çalgılarla gelişmiş ve aynı zamanda değişmiştir. Eski Türk toplum hayatında da müzik önemli bir yer kaplar. Eski Çin "Seyyahlarından birinin, Türklerin seyahate çıkarken bile sazlarını beraberinde götürecek kadar musikiye düşkün olduklarını itiraf etmesi çok kuvvetli bir dayanaktır."⁸² Türk toplumlarının müzik geleneği Orta

⁸⁰ *Büyük Bilgi ve Müzik Hakkında Notlar*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1963, s.22

⁸¹ Elvin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, Remzi Kitabevi, 9.b, Nisan 2009, s.16

⁸² İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, Ötüken Yayınları, 6.b, İstanbul, 2000, s.18

Asya'da şekillenmiştir. Her türlü törenlerde, düğün, cenaze, savaş vb. olaylarda müzik kullanılırdı. İlk askeri bando da Türkler tarafından kurulmuştur.

Batı müzik tarihine baktığımızda ise müzik ile ilgili en eski belgeleri Antik Yunan'da görürüz. Antik Yunan'da müzik önceleri sadece dini içerikliydi, erkeklerden oluşan korolar ve tek sesli ezgiler bulunurdu. Sonraları dini içeriğinin yanında spor oyunları, tiyatrolar, danslar ve şenlikler önem kazanmıştır.⁸³ Şenliklerde Tanrıların ve yarı Tanrıların yaşadıkları şarkılarla dile getirilir.

Antik Yunan'da müziğin Tanrılarla ilişkilendirilmiş olmasının en önemli örneği lir çalan Orfeus'un hikayesidir. Orfeus bir müzisyendir. Müzik Tanrısı Apollon ona bir lir hediye etmiş, Zeus'un kızları Müzlerde* ona çalmayı öğretmiştir. Orfeus lirini çalmaya başladığında en vahşi hayvanların bile uysallaştığı, gökte uçan kuşların onu dinlemek için durduğu, müziğin ahengine kapılan ağaçlar ve kayaların sağa sola sallanarak onu selamladığı ve ona eşlik ettiği söylenir. Orfeus, ölen karısı Eurydike'yi geri getirmek ister ve yeraltına iner. Lirini çalmaya başladığı anda yeraltı Tanrısı Hades insafa gelir ve Orfeus'a karısını tekrar yeryüzüne götürmesi için izin verir. Ama Hades'in bir şartı vardır: Orfeus yeraltından yeryüzüne ulaşip güneşe çıkana kadar arkasına dönüp karısına bakmayacaktır. Orfeus tam yeryüzüne çıkacakken dayanamayıp arkasına döner ve karısı sonsuza kadar yeraltına iner. Kendisi de daha sonra Şarap Tanrısı Dionysos'un emriyle öldürülür.⁸⁴

Antik Yunan'da filozoflar müzikle de ilgilenmiş, Batı müzik düşüncesinin gelişimini etkilemişlerdir. Bu gelişimi etkileyen filozofların başında Pythagoras (Pisagor) gelir. Pisagor evreni bir armoni olarak yorumlar. Pisagor bir gün bir demirci dükkanının önünden geçerken, demir ustasının demiri döverken kullandığı aletlere göre farklı sesler çıkardığını duyar ve bu olay ilgisini çeker. Dükkanı kapattırarak ustaya çeşitli aletler kullandırır ve çıkan sesleri kaydeder. Bunları inceleyerek müziğin içindeki matematiği keşfetmiştir. Matematiği seslere uygulayarak müzik ile ilgili formüller geliştirmiştir. Pisagorcular gezegenlerin dönerken sesler çıkardığına inanırlar ve evreni anlamının yolu onlara göre müziği anlamaktan geçmektedir.

⁸³ İlyasoğlu, *a.g.e.*, s.16

*Yunan mitolojisinde esin perileri anlamına gelen Muse sözcüğü Türkçe'de Musalar ya da Müzler olarak anılır. Müzik sözcüğünün kökeni de Müz'den gelir. Müzik sözcüğü Müz'e ait, Müz'e yaraşır bir sanat anlamında kullanılmıştır. Müzlerin babası Tanrıların kralı Zeus, annesi ise Mnemosyne (hafıza-bellek)'dir. Her birisi dans edip şarkı söylyerek yaratıcı düşüncüyü sunarken, hastaları iyileştirir, karanlık düşünceleri uzaklaştırırlar. Tanrı Apollon ise onların piridir. (Elvin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, Remzi Kitabevi, 9.b, Nisan 2009, s.12)

⁸⁴ bkz. Robert Graves, *Yunan Mitleri*, çev. Uğur Akpur, Say yayınları, 2. Baskı, 2010

Pisagor sadece Batı ile sınırlı kalmayıp İslam düşüncesinde de yer bulmuştur. "Örneğin önderlerinin Pisagor olduğunu belirten İhvan-ı Safa risalelerinde, "saf bir cevhere ve parlak bir zekaya sahip bulunan" Pisagor'un ilk defa müzikal aletlerin çıkardığı seslerin ötesindeki, ideal olan, semavi nağmeleri işittiği anlatılır."⁸⁵ Pisagorcular aynı zamanda müziğin insan ruhu üzerindeki etkisine değinmişlerdir.

Müziğin insan üzerindeki etkisine değinen bir diğer Antik Yunan filozofu Platon'dur. Platon'da müzik eğitimle ilgilidir. Müzik, onun ideal devlet düşüncesinin merkezi unsurlarından biridir. "İdeal devlet için iyi yetişmiş bireylerin varlığını zorunlu kılan Platon, müziği bireysel gelişimin en önemli araçlarından biri olarak görür."⁸⁶ Spor bedeni, müzik ise ruhu geliştirir. Platon'da yanlış ve doğru müzik vardır. Doğru yerde doğru kişiye dinletilen müzikler ruhu eğitmek için önemlidir. Bazı makamlar üzüntü ve keder verirken, bazı makamlar coşkunluk verir. Örneğin; lidyan ve iyonyan makamlar üzüntü veren hüzünlü makamlardır, doryan ve frigyan makamları ise insanlara cesaret veren makamlardır. Müzik insanı gevşeklige, tembelliğe de sürükleyebilir, insana canlılık da verebilir. Platon, doryan makamını insanlara zor zamanlarda cesaret verdiğini düşündüğü için onaylar.

Antik Yunan filozofu Aristoteles de müziği eğitimle ilişkilendirir. Ona göre müzik eğitimi yüksek ve özgür kişilere verilmelidir. Müzik yüksek ve özgür kişilerin kendilerini daha ileri taşıması için bir araçtır. "Müzik eğitimi, Aristo'ya göre, kısacası, özgür insanların zamanlarını rasyonel etkinlikler ile geçirerek değerlendirebilmeleri ve kendilerini yüceltebilmeleri için gereken bütün eğitimlerin bir bölümüdür."⁸⁷ Aristoteles de Platon gibi müzik makamlarından ve bunların ahlaki yanlarından bahseder. Aristoteles'e göre kötü müzik dinlemeye alışan birinin kişiliği kötü yönde gelişir. Bu yüzden yüksek ve özgür kişiler dinledikleri müziklere dikkat etmelidir. "Dor makamının etkilerinin frig makamının etkilerinden daha farklı olduğunu, dor makamının oturaklı, ahlaki ve erkekçe içeriklere uygun olduğunu söyler."⁸⁸ Ayrıca gençlerin eğitiminde üflemeli çalgılardan sakınılması gerektiğini söyler çünkü üflemeli çalgıların zihinsel değil, duygusal olarak heyecanlandırma etkileri vardır. "Daha da ileri giderek geleceğimiz olan gençlerin yetiştirilmesinde her türlü müziği sevdirecek bir eğitimden kaçınılmalı, örneğin, kölelerin, çocukların hatta

⁸⁵ Ozan Baysal, "Erken Dönem Pisagorcularda Harmonia Düşüncesi ve Müzik Kuramı", *Müzikte Kuram* /Güz 2014/sayı 10, s.55

⁸⁶ Ali Esgin, "Bir Müzik Sosyolojisi Var Mıdır? ", *Doğu-Batı Dergisi*, sayı:62, 2012, s.160

⁸⁷ Ünsal Oskay, *Müzik ve Yabancılaşma- Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*, Dost Kitabevi Yayınları, 1.b, 1982, s.16

⁸⁸ Oskay, *a.g.e.*, s.18

bazı hayvan türlerinin bile sevebileceği yaygın müziğin (halk müziğinin), soylu kesimin gençlerine sevdirmesinden kaçınmalıdır, der." ⁸⁹

Romalılar çoğu alanda olduğu gibi müzik alanında da Yunanlılardan etkilenmişler ama Roma müziğinde Asyalıların ve Mısırlıların da etkisi vardır. Roma'da müzik, öncelikle askeri alanda kullanılmıştır. "Savaşlarda etkin olmak ve savaşçıları yüreklendirmek için gürültülü çalgılar icat edilmiştir." ⁹⁰ Roma İmparatorluğunun son döneminde ve Hristiyanlığın ilk döneminde Aziz Augustine ve Boethius müzik kuramına katkı sağlamıştır. Romalı bir Hristiyan olan Boethius Pythagoras (Pisagor) ve Platonun felsefesinden yola çıkarak müzik ve matematiğin bütünlüğüne ve müziğin insan karakterine etkisine ve eğitimdeki yerine değinir. Boethius müziği üçe ayırır: *musica mundana*, *musica humana* ve *musica instrumentalis*. *Musica instrumentalis*, insan sesinin ve çalgıların sesidir. Bu, Boethius'a göre en alt düzeydeki müziktir. *Musica humana*, hem fiziksel hem de ruhsal olarak yorumlanan müziktir. "Beden ve ruh arasındaki uyumlu ilişkinin aynasıdır ve sayısal yasalara dayalıdır." ⁹¹ Bu orta düzey müziktir. En üst düzey müzik ise *musica mundana*'dır. *Musica mundana*, gökyüzünün müziğidir. Gezegenler, yıldızlar, güneş ve ay dönerken sesler çıkarır ama insan kulağı bu kutsal sesi duymaktan yoksundur. Boethius'un bu düşünceleri Hristiyan dünyasında etkili olmuş ve Rönesans'a kadar etkisini sürdürmüştür.

2.1.2.MÜZİĞİN DİNİ TEMELLERİ:

İbraniler'de müzik; tapınmaya, ibadete ait bir kavramdır ve ilk dönemlerde sadece tapınaklarda yer alır. Sonraları İbranilerde dünyevi müzik gelişmiştir. "İşçi şarkıları, ağıtlar ve kutlama ezgileri tarihte ilk kez bu toplumda görülür." ⁹² Yahudiler'de koç, keçi ya da geyik gibi hayvanların boynuzundan yapılan *şofar*'ın özel bir yeri vardır. Yahudiler şofara kutsallık atfederler ve büyüsel bir gücü olduğuna inanırlar. Düğünlerde, bayramlarda ve dinsel törenlerde mutlaka çalınır. Şofar'ın sesi vicdanlara, iç dünyalara dokunur, Tanrı'nın teklifi ve egemenliğini hatırlatır. Aynı zamanda korku salar, savaş meydanlarında çalınmasını buna yorarlar. Zamanla Yahudilerin müzik konusundaki tutumları değişince şofar dışındaki bütün

⁸⁹ Mehmet Kaygısız, *Müzik Tarihi- Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, s.71

⁹⁰ Elvin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, s.20

⁹¹ İlyasoğlu, *a.g.e*, s.20

⁹² İlyasoğlu, *a.g.e*, s.17

enstrümanların sinagogta çalınması yasaklanmıştır. Bir süre sonra müzik de sinagogtan çıkarılmıştır.

Yunan ve Yahudi müziği Bizans'a, Bizans'tan da Batı'ya gitmiştir. Erken Hristiyan müziğinde Yunan müziğinin etkisi vardır ama doğrudan Yunan müziği değildir. Eski Yunan ses dizileri (Doryen, Frigyen, Lidyen vd.) kilise müziğine girmiştir. Yunan müziğinin birçok özelliğini kilise müziği devralmış ama müziğin bazı özelliklerini de yok etmiştir. Her ikisi de tek melodi çizgisinden oluşan, tek sesli müziktir. İkisi de belli bir metne dayalıdır. Bu metin, Antik Yunan'da tiyatroya ve şiire, kilise de ise İncil'e bağlıdır. Müziğin bir eğlence aracı olarak kullanılmasını veya halk gösterilerinde kullanılmasını kilise istememiştir.

Müzik ve gezegenler arasındaki ilişki, kurtuluşu ve mutluluğu ölümden sonraki bir cennette arayan ve bu nedenle fizikle veya gezegenlerle ilgilenmek konusunda hevesiz olan Hristiyan düşüncesi ile birlikte göz ardı edildi. Fakat Yunan düşüncesindeki, müziğin insan ruhu üzerinde yarattığı etkiler dikkat çekmekteydi. Bu nedenlerle kiliselerde sadece, insan zihnini ulvi dünyalara çeken, paganların sevdiği gibi enstrümantal olmayan, dini sözlerden oluşan müzik onay gördü. Müzik, dini amaçlara hizmet ettiği sürece değerli görülüyordu.⁹³

Kiliseye göre, Antik Yunan müziği putperestliği ve dünyevi zevkleri çağrıştırmaktadır. "Müzik, tek sesli, kutsal, Tanrı'ya adanmış, duaları kolay ezberletmeye yarayan, ayinlere tılsımlı bir ortam katan araçtır."⁹⁴ Bu yüzden kilise Antik Yunan'ın müziğini yasaklamış, müziği kilise koroları ve tek sesli ilahilerle egemenliği altında tutmuştur. Böylelikle erken Hristiyanlar için müzik, sadece Tanrı ile insan arasındaki bir köprü konumuna geldi. Müzik, insanı dünyevi alandan ilahi alana taşıyan bir araçtı.

Hristiyanlığın ilk dönemlerinde kilise müziği Doğu müziğiyle benzer özellikler taşır. Kilise müziği, Yahudi ve Bizans müziğinin etkisi altındadır. Bizans müziği tek sesli, makamsal ve bağımsız ritimlerle doludur. Bu ritimler kilise müziğinin temelini oluşturur. "Hristiyanlığın 4.yüzylında Milano Başpiskoposu Aziz Ambrosius, Katolik ilahilerinin düzenlenmesinde Bizans ve İbrani geleneğindeki tekniklerle halk ezgilerini harmanlamıştır."⁹⁵ Aziz Ambrosius, Katolik Kilisesi'nde düzenli ilahi okuma yöntemini kurmuştur. Hristiyanlıkta bu kilise müziğinin biçimlenmesi ve belirli bir yöntemde sabit kalması ise Aziz Gregorius dönemine denk gelir. Kilise halk müziğini ve çalgılarını şeytanın bir silahı olarak görüyordu. "İblis,

⁹³ Abdullah Onur Aktaş, "Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik", s.51

⁹⁴ Elvin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, s.21

⁹⁵ İlyasoğlu, s.22

elinde kemanıyla halkın ruhunu ifsat eder bir biçimde resmedilmişti ve çan ise, iblisi kovan sesiyle temsil ediliyordu. "⁹⁶ Halk müziği ve çalgıları puta tapıcılığın bir simgesiydi. "6. yüzyılda Roma'da Papa olan Aziz Gregorius, o güne dek yaygınlaşmış tüm ilahileri derleyip halk ezgilerinden arındırır ve ciddi bir dinsel müzik geleneğinin yerleşmesine öncü olur."⁹⁷ Bu ezgiler kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Zamanla *neumaların** harften simgeye dönüşmesiyle kalıcı belgeler oluşturulmuştur. Guido d'Arezzo *neumaları* düzenleyip belli bir sıraya yerleştirmiş ve böylece nota ve portre kavramını müzik tarihine kazandırmıştır:

Toscana'da Arezzo katedralinin rahibi Guido, 1030 yılında koro çocuklarına duaları ezberletmek için bir yöntem bulur: Her yeni sesin bir öncekinden daha yüksek başladığı bir halk ezgisi öğretir. Sonra bunu Latince ve dinsel içerikli bir metne çevirir. Elinin parmaklarındaki girinti ve çıkıntılara metnin ilk hecelerini yazar. Böylece bir gam dizisinin sekiz notasını birden sergilemiş olur: **Ut**queant **lax**is (Ut sonradan Do notasına dönüşecektir), **Re**sonare **fi**bri**s**, **Mi**ra gestorum, **Fa**muli tourum, **So**lve polluti, **La**bi reatum, **San**cte lonnes (Sonradan Si olacaktır). Bu yöntem müzik tarihinde Guido d'Arezzo'nun eli olarak anılır.⁹⁸

Ortaçağ'da müzik tamamen Kilise'ye bağlıydı ancak Gregorius ezgileri gitgide popülerleşmeye, halk arasında yaygınlaşmaya başladı. Kutsal müzik halk müziğinin bir parçası haline geldi. Aynı zamanda halk arasında dünyevi konularda söylenen müziklerde yayılmaya başlamıştı. Halk müziğinin ve çalgıların kiliseye girmesi yasaktı çünkü dindışı temalar işliyordu. Çalgılar kiliseye giremedi ama halk müziği ezgileri kiliseye sızdı. Kilise ilahilerinde, tören melodilerinde halk müziği esintileri yavaş yavaş yer etmeye başladı. Bu durum Aziz Gregorius'u endişelendirdi ve Gregorius Hristiyan dünyasının bütün kiliselerinde yapılacak olan törenleri birleştirdi:

Gregor , Roma'da Schola Cantorum'u geliştirdi: Hristiyan dünyasının dört bucağına, tören müziğini birleştirme işini görsünler diye, şarkıcılar ve öğreticiler gönderdi; notalamada '*neuma*' lardan faydalanılmasını sağladı. Papa Gregor'un birleştirme ve sınıflandırma çabaları, kilise müziğinde bilimsel çalışmalara yol açtı.⁹⁹

Aziz Gregorius, "tek müzik, tek kilise" sloganıyla bütün kiliselerde yapılan törenlerde aynı ezgilerin çalınmasını, aynı ilahilerin okunmasını istemiştir. Bu ezgilere Gregorius Ezgileri denilmiştir. Gregorius Ezgileri, tek sesli, belli bir ritmik

*Alfabe harflerinden oluşan eski bir nota işareti.

⁹⁶ Mehmet Kaygısız, *Müzik Tarihi- Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, s.76

⁹⁷ İlyasoğlu, *a.yer.*

⁹⁸ İlyasoğlu, *a.g.e.*, ss.23-24

⁹⁹ İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, 12.b, 2017, s.25

düzeni olmayan, makamsal yapıda ve Latince bir müziktir. Ölümünden sonrasını düşündüren, kutsallığı yansıtan bir tonla okunur. Gregorius, Antik Yunan'dan alınan dört makama dört yeni makam daha eklemiş ve kilise melodilerini derlemiştir. "Tek müzik - tek kilise sloganı ile dindışı müziğe karşı kendi müziğini korumak için oluşturulan kilise makamları Avrupa'da yaklaşık iki yüz yıllık egemenliğini sürdürdü."¹⁰⁰ İki yüzyıl sonra gelişen dindışı müzik kiliseye girmeye başladı. Kilise şeytanın silahı olarak gördüğü çalgılar konusunda bir esnemeye gitti ve birçok çalgı özellikle de org, törenlerde koronun sesini desteklemek amacıyla kiliseye girdi. "Kilise, Yunanca organon (çalgı, alet) anlamındaki *organum* teriminin org çalgısıyla yakın ilgisi olabileceğini düşünmüştür. "¹⁰¹ 7. yüzyılda "kutsal kitapta organum, alet sözü geçiyor, öyleyse kullanılabilir" diyerek orgun kiliseye girmesine böylece kılıf uydurmuştur. Orgun kiliseye girmesi tek sesli kilise müziğinin çoksesli müziğe geçmesine yol açtı. Kilise de iki zamanlı ölçü birimi kullanılırdı, çokseslilik müziği iyice karmaşık bir hale getirince dindışı müzikte kullanılan üç zamanlı gibi farklı ölçüler kilise müziğine eklendi.* "¹⁰² 10. yüzyıla kadar üç zamanlı ölçüyü oynak bulduğu için dindışı sayan kilise, gelişmelere daha fazla dayanamadı; tıpkı org gibi ona da dini bir açıklama getirerek kabullendi: "Kutsal üçleme" (teslis), yani "Baba-oğul-kutsal ruh". "¹⁰² Ayrıca org sayesinde kilise müzisyenleri de dindışı müzikler yapmaya başladılar. Kutsallığın sınırları aşıldı ve dindışı melodiler Gregorius melodilerine sızmaya başladı. Müzik böylelikle kilisenin duvarlarını aşıp gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Sadece dine hizmet eden bir şey değil dindışı konuların da işlendiği bir sanat dalı olmuştur. Kilise, çoksesliliği ilk kez 12. yüzyılda kabul etmiştir. Dinsel müzikte çokseslilik Fransa'da Notre-Dame Katedrali'nde başlamıştır. Bu Katedralin çevresinde toplanan müzisyenler bir müzik okulu kurdu: Notre-Dame müzik okulu. Notre-Dame müzik okulunun kuruluşundan sonra müzik üzerine kuramsal çalışmalar hız kazandı. Nota ve nota değerleri üzerine çalışmalar başlamıştır. Çoksesli bir biçim olan motetler* çıkmıştır. Motet, dinsel törenlerde okunması amacıyla eşliksiz koro için yazılmıştır. Motet aynı zamanda kilisenin tek sesli ölçü birimine bir karşı koymadır. Motetin içindeki birinci ses kiliseyi överken diğer sesler kiliseyi yeren sözler olabilir. "Aynı motetin içinde dinsel metinle dindışı

¹⁰⁰ Kaygısız, a.g.e., s.78

¹⁰¹ Ahmet SAY, *Müzik Tarihi*, s.83

¹⁰² Kaygısız, a.g.e., s.79

*Bir müzik eserinde duyduğumuz güçlü ve zayıf vuruşların bir düzen içinde organize edilmesine ölçü denir. Bir güçlü bir zayıf iki vuruştan oluşan ölçü iki zamanlı ölçüdür. Bir güçlü iki zayıf üç vuruştan oluşan ölçü ise üç zamanlı ölçüdür

metin bir arada okunabilir." ¹⁰³ Yıllar içinde kiliseden çıkıp, halk için de motetler yazılmaya başlanmıştır.

Kilisede dindışı müziği canlandıran bir etken de Haçlı Seferleriydi. Savaş ve kahramanlık şarkılarını ve edebiyatını ortaya çıkarmıştır. " "Kafirlere" karşı girişilen savaşlar bir yandan kahramanlık edebiyatının yayılmasına, öte yandan Arap illerinden hem melodilerin, hem çalgıların Avrupa'ya gelmesine yol açtı." ¹⁰⁴ Avrupalı gezgin şarkıcılar bu savaş ve kahramanlık şarkılarını, halk ezgilerini dünyanın dört bir yanına taşıdılar. Gezgin şarkıcılar dindışı müziği yayarak kilise müziğine başkaldırıyordu. Bu başkaldırı müzikte yeni bir akımın belirlenmesine yol açtı. Bu yeni akıma Ars Nova (Yeni Sanat) adı verilir. Ars Nova akımın mottosu 'geleneksel bağlar kopmalı' dır. Ars Nova akımıyla birlikte kilise makamları değiştirilerek yeni bir yapı oluşturuldu. Kilisenin tek sesli ve ritmik müziği yerini inişli çıkışlı çok sesli müziğe bıraktı. Çalgılara ayrı bir önem verilmeye başlandı. Kilise müziğinde dahi dindışı melodi ve sözlere başvuruldu. Müzik böylece yeni bir boyut kazanmış oldu. Ama kilise bu durumu hala hoş karşılamıyordu. "1324'te yayınladığı ünlü bildiride Papa John XXII, yapmacık ritimleri, yeni ezgileri, nota yazısını, çabuk tempoları, süslemeleri, susmaları, çok sesliliği ve 'ileri' okulun dindışı havalarını beğenmediğini, dine bağlıların bozulmalarının, zehirlenmelerinin hep bundan ileri geldiğini öne sürdü." ¹⁰⁵

Hristiyan dünyasında Katolik-Protestan ayrımı başlayınca, ayrımı başlatanlardan Luther –aynı zamanda bir müzisyendi- dine yeni görüşler getirerek, kilise tören müzikleriyle de ilgilendi. Luther kilise için hem sözlerini hem müziğini kendisi hazırladığı korolar yaptı. Luther halk müziği ile kilise müziğini yöntemli bir şekilde birleştirmekten yanaydı. "Bir diğer isim Calvin'de müziğin insanlar üzerindeki etkisini düşünerek, 'halkın güçlük çekmeden söyleyeceği dini şarkılar, Tanrı düşüncesini geliştirir' diyordu." ¹⁰⁶ Luther ve Calvin'e göre kilise korosunun öğretici bir görevi vardı. Ama halkında anlayabileceği sözlerden ve ezgilerden

* "Ortaçağ'da katı bağnazlığın çözülmeye başlamasının simgesidir. Üç ayrı sesin üst üste ayrı dilde şarkı söylemesi, bir yerde mutlak bağlı olunması gereken Gregorius Ezgisi'nin tenor bölümünün yok olmasına, öte yanda ritmik kalıpların aşılmasına yol açar. Motet'in içindeki Latince ses, Kilise'ye övgü olsa da yerel dilde söylenen ikinci ses Kilise'yi yerebilir. Aynı motet'in içinde dinsel metinle dindışı metin, bir arada okunabilir. Çoksesli eşliksiz koroyla (a cappella) söylenen motet'in yapısı, Dante'nin İlahi Komedyası'na benzetilir. Dış çerçevede dinsel ortaçağ biçimi, içerikte dinsel ve dindışı yaşamın kesitleri bir arada yer almaktadır. "(Elvin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, Remzi Kitabevi, 9.b, Nisan 2009, s.29).

¹⁰³ Elvin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, s.29

¹⁰⁴ İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, s.28

¹⁰⁵ Curt Sachs, *Kısa Dünya Musiki Tarihi*, çev. İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, 1965, s.67

¹⁰⁶ Kaygısız, *Müzik Tarihi- Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, s.82

oluşmalıydı. Bunun içinde halk diline ve halk müziğine başvuruldu. Kiliseye göre, halk müziği evin, sokağın, tarlanın, eğlence yerinin müziğidir. Kilisenin ‘saygısız’ olarak nitelendirdiği halk müziği kiliseye girdi. Ancak sonraları, bestecilerin daha yöntemli bir müzik yazısı uygulama istekleri kilise müziğini yine halktan uzaklaştırmıştır. Sözleri halk dili ama melodi halk melodisi yalınlığından uzak, karmaşık, çok sesli bir müzik haline gelmiştir. Kilisenin etkisi de artık gitgide azalmaya başlamıştır. Dindışı sözler ve melodiler kilise bestecilerinin de kullandığı bir şey olmuş kilise müziği kutsallığın sınırlarını aşmış, halka inmiştir. Rönesans ve Reform hareketleri müzik üzerinde etkili olmuş, Rönesans’ın düşünce dünyası ve Reformun da dini alanda ki etkileri müziğin önünü açmıştır. Müziğin önünün açılması kuramsal çalışmaları yoğunlaştırmış, müzik ilerlemiştir. 17. yüzyıla gelindiğinde müzik artık Hristiyan dünyasında ilk başladığı yerde değildir:

Kilise makamları yerlerini majör ve minör dizelere bırakmıştır; kontrapunto düzenine bir tepki olarak "tek sesli evrimi" belirmiş ve kontrapuntunun yerini armonik müzik, dikey yazı almaya başlamıştır; opera ve oratoryo ortaya çıkmıştır; çalgı yapımında ilerlemeler olmuştur; çalgı müziği ses müziğinin yerini almaya başlamış ve bunun sonucunda çalgı müziği biçimleri ortaya çıkmıştır; oda müziği yaygınlaşmıştır; virtüöz çalgıcı ve şarkıcılar, Avrupa’nın müzik hayatının önemli kişileri olmaya başlamıştır.¹⁰⁷

İslam düşüncesinde müziğin yeri ve önemine baktığımızda, İslamiyet’te müzik düşüncesi daha çok müziğin helal mi haram mı olduğu konusundadır. Bazı alimler müziği haram olarak değerlendirse de Kuran-ı Kerim’de müziğin açıkça haram olduğuna dair ayet yoktur. Müziğin aleyhine olan ayetlerle müziğe haram diyen alimler olduğu gibi, müziğin lehine olan ayetlerle müziğin helal olduğunu savunan alimler de vardır. Hz. Muhammed’in (sav) hadislerinde doğrudan ve dolaylı olarak müzik ile ilgili görüşler vardır. "Şüphesiz ki Allah güzeldir, güzeli sever"¹⁰⁸ hadisi müzikle dolaylı olarak ilgilidir. "Esasen eskiden hüsn-i hat, şiir, edebiyat ve musiki gibi güzel sanatlarla uğraşanlar veya bu hususlara dair yazı yazarlar bu hadisi zikretmekle işe başarlardı."¹⁰⁹ "Nikah ilan ediniz, mescitlerde kıyınız ve nikahta def çalınız"¹¹⁰ hadisi Hz. Muhammed (sav) zamanında müziğin ve müzik aletlerinin kullanıldığını gösterir. Karşılama törenlerinde müzik kullanıldığı, "Hz. Peygamber ilk defa Medine’yi şereflendirdiği zaman kadınlar def çalarak musiki eşliğinde şu meşhur

¹⁰⁷ İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, s.37

¹⁰⁸ Müslim, *Sahih*, hadis no:143, s. 93

¹⁰⁹ Süleyman Uludağ, *İslam ve Musiki*, Dergah Yayınları, 2015, s.45

¹¹⁰ Tirmizî, *Neylül Evtar*, C. VI, s.199

beyiti okumuşlardı: ‘Talea’l-bedru aleynâ...’ (Üzerimize ay doğdu...)”¹¹¹ hadisiyle rivayet edilmiştir. Yolculuklarda, deve güderken, savaşa giderken müzik söylenmiştir. Hz. Muhammed (sav), Kuran-ı Kerim’i okurken de nağme ve güzel sesle okunmasını istemiştir. "Kur’an’ı seslerinizle süsleyiniz"¹¹² hadisiyle Kuran’ın nağme ve hoş sesle süslenmesi istenmiştir.

İslamiyet’ten önce Araplar şiirle ilgilenirlerdi. Şiir dışında müzik gibi bir güzel sanatla ilgilenmemişlerdir. Bu dönemde Araplar şiirleri müzik makamı olmadan kendi sesleriyle okumuşlardır. Şiir müziğin anası olduğu için Arapların müziğe ilk adımları böyle olmuştur. "Rivayetler Arap şiirinin en erken Hz. Ömer zamanında bestelendiğini göstermektedir."¹¹³ Gençler deve güderken ve ıssız yerlerde vakit geçirirken kendi sesleriyle türküler söylemeye başladılar. Buna hudâ dendi. "Arapların sadece sesle yaptıkları nağmelere terennüm, şiirle söyledikleri nağmelere ise gınâ denirdi."¹¹⁴ İslamiyet’te müzik önceleri Asya müziğinin tonlarını kullanırdı, sonra Yunanların etkisiyle Yunan tonlarını kullanmaya başladılar. Arap müziği Yunanlılardan aldıkları teorik terimleri kullanıyorlardı. Arapların müziği ifade etmek için kullandığı musiki, musikâ ve musikâr kelimeleri Yunancadır. Notasyon sistemi ve kuramların çoğunu Yunanlılardan almışlardır. Abbasiler döneminde başlayan çeviriyle Yunanca eserler Arapçaya çevrilmiştir. Kindi, Fârâbi, İbn Sina ve İhvanü’s Safa müzikal notasyon ve kuramlar hakkında eserler vermişlerdir. İlk İslam filozofu El-Kindi Yunan filozoflarından Aristoteles’ten etkilenmiştir. Kindi müziği temel ilimler arasında sayar. "Eflatun’dan esinlenerek ‘sayı olmasaydı sayılan da olmazdı, dahası çizgi, yüzey, cisim, zaman, hareket; ilimlerden matematik, geometri, astronomi ve müzik de olmazdı’ anlayışını benimsemiştir."¹¹⁵ El-Kindi ilk notasyon denemesini yapmıştır. Müziğin insanlar üzerinde psikolojik ve fiziksel etkileri üzerinde durduğu ve hastaları iyileştirmede müziği kullandığı bilinmektedir. El-Kindi müzik teorisi konusunda kendisinden sonra gelen müzik kuramcıları üzerinde etkili olmuştur. Müziği ilk kez ayrı bir alan olarak ele almış ve bu konuda Fârâbî ve İbn Sina’ya öncülük etmiştir. Fârâbî, yeni bir müzik aleti icat edecek kadar müzikle ilgilenmiştir. Yunan filozoflarının düşüncesini, kendi döneminin İslam medeniyeti birikimiyle harmanlayıp kendi bakış açısıyla tekrar yazmıştır. Fârâbî müziğin fiziki özellikleri

¹¹¹ Ebû Sa’d, *Fethü’l Bâri*, C.VIII, s.263

¹¹² Ebû Davud, *Kitabü’s Salât*, C.I, s. 338

¹¹³ Süleyman Uludağ, *a.g.e*, s.27

¹¹⁴ Uludağ, *a.g.e*, s.18

¹¹⁵ Nesrin Akan, "VIII-XIII. Yüzyıllar Arası İslam Felsefesi’nde Müziğe Genel Bakış: El-Kindi, Farabi, İbn Sina", *Kalemişi Dergisi*, Cilt 3, Sayı 6, Volume 3, s.95

üzerinde durarak makamların insan psikolojisi üzerindeki etkilerini ortaya koymuştur. Fârâbî'nin El-Musiki Kebir adlı kitabı Ortaçağ'ın müzik hakkında yazılmış en önemli eserlerinden biridir. İbn Sina' da Fârâbî gibi müzik ve gezegen ilişkisine inanmaz. Ona göre, müzik içerisindeki ahengin, sayısal prensipler ve oranlar içermesi ve bunların uyumlu olması gerekir. Müzik matematiksel bir ilimdir. Müzik dinleyene haz vermelidir. "Sesler arasındaki uyum, ahenkli melodiler ve düzenli ritim, ruhu derinden etkiler."¹¹⁶ Müziğin şifa olduğunu düşünmüş, hastaları iyileştirmek için müzikten yararlanmıştı.

İslam dünyasında müziğe en fazla ilgi tasavvuf ehlinde olmuştur. Müzik tasavvufa semâ adı altında girmiştir. Sûfiler musiki yerine semâ tabirini kullanarak dönemin keyif ve nefis ehli ile karıştırılmak istememişlerdir. "Dünyaya dalan kimseler müziği dünyalık keyif için dinlerler, Sûfiler ise güzel sesin insanı Allah'a yaklaştıran, ruhu yaratıcısına yükselten, nefsi kötülüklerden temizleyen bir etkisi ve niteliği bulunduğunu kabul etmekte ve bundan dolayı da onu ibadet saymaktadırlar."¹¹⁷ Sûfiler semâ ile Elest Bezmi arasında bir ilişki kurmuştur. "Mutasavvurların, musikinin felsefi boyutu hakkındaki görüşleri üç maddede özetlenebilir: müziğin bir sır oluşu, bezm-i elest hatırası ve Allah Teala tarafından gelen bir mana oluşu."¹¹⁸ Cüneyt Bağdâdi'ye göre müzik Elest Bezmi'nin hatırasıdır:

Allah Teâlâ ilk mîsâkta insan ruhuna "Elestü bî-Rabbiküm" (Ben sizin Rabbiniz değil miyim?) diye hitap ettiği zaman, ruhlar "Belâ" (Evet) demişlerdi. O zaman, bu sözü semâdan (ışitmek) hasıl olan zevk ve lezzetler ruhlara sirayet etti; bu sesin tatlılığı ruhlarının içine doldu. Şimdi bu dünyada müzik dinleyen kimseler onu hatırlar da onun için harekete geçerler.¹¹⁹

Müziğin yaradılıştan gelen bir şey olduğunu düşünürler. Müziğin hem yaradılıştan geldiğini hem de doğal bir ihtiyaç olduğunu savunurlar. Bunu göstermek adına müziğin çocuklar üzerindeki etkisinden bahsederler. Beşikteki bebeklerin bile ninnilerin tatlı ahenginden zevk aldıklarını ve sakinleştiklerini savunurlar. Hatta müziğin hayvanlar üzerinde de açık bir etkisi olduğunu ve böylece müziğin doğal ve genel bir sanat olduğunu delillendirmişlerdir. Semâ ve Elest Bezmi arasında kurulan ilişki düşüncesi tasavvufta hızlı bir şekilde yayılmıştır. Müzik ve semâ tasavvufta ilahi bir kaynağa sahiptir. Cüneyt Bağdâdi, Ruveyym, Ahmet Rufâi gibi sûfilerden sonra Mevlana'da müzik hakkında aynı görüşleri paylaşmıştır. Mîsâkta duyulan

¹¹⁶ Akan, a.g.m., s.99

¹¹⁷ Süleyman Uludağ, *İslam ve Musiki*, s.102

¹¹⁸ Pehlul Düzenli, *İslam Kültür Tarihinde Mûsikî*, Kayıhan Yayınları, 2014, s.249

¹¹⁹ Kuşeyrî, *Risale*, s.153

hitabın manevi hazzının hiçbir zaman yok olmadığını, bu yüzden ruhların dünyaya geldikten sonra ne zaman güzel bir ses işitseler bu hitabı hatırladıklarını ve huzur bulduklarını söyler.

Hikmet sahibi kişiler; ‘Biz’ derler, ‘Hoşa giden bu musiki nağmelerini gökyüzünün ve gökyüzünde bulunan yıldızların dönüşünden aldık. Halkın tanburla çaldığı, ağızla söylediği sesler, gökyüzünün dönüşünden çıkan seslerdir.’ Müminler derler ki: ‘Cennetin ruhani tesiri ile bütün çirkin sesler güzelleşir. Biz hepimiz, bütün insanlar, Adem’in cüzleriyiz. Biz cennette iken o nağmeleri dinlemişiz. Ruhumuza sindirmişiz. Balçıktan yaratılmamız bizi bir şüpheye düşürdü. Ama yine de hatırimızda o nağmelerden, o güzelliklerden bir şeycikler var.’ ‘Fakat’ derler, ‘Mihnetler toprağı ile yoğrulduktan sonra, bu yüksek, bu güzel, bu hafif nağmeler, nereden, nasıl o manevi zevki ve neşeyi verecek?.’ Demek ki güzel ses dinlemek, aşıkların gıdasıdır. Bu güzel, bu hoş sesleri dinleyişte buluşma, kavuşma hayali vardır. Yani ezeldaki ilahi huzuru ve o tatlı hitabı hatırlama zevki mevcuttur. Gönüldeki hayaller, güzel sesle gelişir, hatta o hayaller, güzel ses yüzünden şekillere bürünür.¹²⁰

Mevlana’ya göre müzik âşıkların gıdasıdır. Güzel ve hoş sesleri dinlemek, Mevlana’da buluşma, kavuşma ve vuslatın hayalini kurmaktır. Ezelde duyulan hitabı hatırlamak ve ilahi huzura ermektir. "Mevlana’ya göre, hoş nağmeler, iyi karakterli, mânâya düşkün bir insanı, ilahi aleme yükseltirken; bedene ait zevklere düşkün kişiyi de aynı nağmeler cismani zevklere, nefsani arzulara götürür."¹²¹

İslamiyet’in ilk yüzyılında Arap müziğı İran’dan ve eski Bizans’tan etkilenmişti. Hz. Osman zamanında profesyonel müzisyenlerin ortaya çıktığı rivayet edilir. Sahabe neslinin dönemi olan Raşid halifeler döneminde ashab-ı kiramın müzikle olan ilgisi konusunda çeşitli rivayetler vardır. Şarkı söyleyen ve çalgı aleti çalan sahabeler olduğu gibi şarkı söylemeye ve çalgı aleti çalmaya karşı çıkan sahabeler de olmuştur. "Genel olarak Ashab-ı Kirâm müzik konusundaki söz ve davranışları, Hz. Muhammed (sav)’in uygulamalarına aykırı olmamak ve söz veya icrasında haram unsuru bulunmamak şartıyla, dinlenme ve eğlenme aracı olarak değerlendirdikleri; bu amacı aşan müzik uygulamalarının ise başta insanları dini görevlerinden, Kuran okuma ya da dinlemeden alıkoyacağı endişesiyle caiz

¹²⁰ Mevlana , *Konularına Göre Açıklamalı Mesnevi Tercümesi*, çev. Şefik Can, C.IV. baskı, İstanbul, 2002, ss. 437-8

¹²¹ Bayram Ali Çetinkaya, "Mevlânâ ve Müzik", *Marife*, Yıl.7, sayı.3, kış 2007, s.175-194, s.180

görmediklerini göstermektedir. "¹²²

Halifelik Emevilere geçtiğinde, Arap müziği üzerinde İran ve Bizans müziği etkisi vardı. Emeviler döneminde müziğin merkezi Mekke ve Medine'den çıkıp Şam'a geldi. Komşu devletlerle girilen ilişkiler müzik üzerinde de etkili oldu. Emevi halifelerinin bazıları müzikle ilgiliyken ve müziğe müsaade ederken bazıları müziği men etmiştir. Emevi saraylarına müziği ve müzisyenleri ilk kez I.Yezid getirmiştir.

Müzik Abbasiler döneminde de desteklendi. Abbasiler döneminde gelirler artınca Abbasi halifeleri lüks ve konfora daldılar. Halifelerin meclisleri şarkıcı ve müzisyenlerle doluydu. Abbasi halifelerinin neredeyse hepsi müzikle ilgiliydi hatta aralarında müzisyenler vardı. Abbasi halifeleri ayrıca namaz vakitlerinde beş vakit bando çaldırırlardı. Bu gelenek Büyük Selçuklularda da devam etmiştir. Abbasiler dönemini diğer dönemlerden ayıran şey müzik kuramcılarının bu dönemde yetişmiş olmasıdır. Bu dönemde Eski Yunan'dan gelen eserler Arapçaya çevrilmiştir. Endülüs Emevileri zamanına gelindiğinde de Abbasiler dönemindeki gibi halifeler müziğe ilgi duymuştur. "Endülüs Müslüman müziğinin en önemli temel taşlarından birini atan ve Bağdat'ın Mavsılî Ekolü'nün talebelerinden biri olan Ziryâb, 882 yılında Kordova'ya (İspanya) gelip yerleşmiş ve burada bir müzik okulu açmıştır. "¹²³ Ziryâb'ın kurduğu okul İspanya'da halifeliğin yıkılmasına kadar etkisini sürdürdü.

Selçuklu döneminde müzik, neredeyse her alanda kendini göstermeye başlamıştır. Orduda, saray hayatında, göçebe obalarında, tekkelerde (semâ ve raks) müzik kullanılmıştır. Osmanlı zamanında mehteran adını alacak olan nevbethane, sultanların kapılarında sultanların hakimiyetini ve gücünü temsil etmek amacıyla çalınırdı. Her sultanın bir müzisyen kadrosu vardı. Bayramlarda, düğünlerde , cülus ve zafer merasimlerinde çeşitli oyunlar ve danslar ile müziğin önemli bir rolü vardı. Tasavvufun da çok yayılmasıyla birlikte Selçuklularda tasavvuf müziği çok gelişmişti. "Anadolu'da Mevlevî ve Ahî zaviyelerinde, eskisinden fazla musiki ve sema (raks) bir vecd unsuru olarak ayinlere girmişti. "¹²⁴

Osmanlı dönemine gelindiğinde ise müzik sanatının önceki İslam toplumlarına nazaran daha yoğun bir ilgiyle ele alınması gibi bir durum söz konusudur. "Osmanlı musiki geleneğinin tabiri caizse "başlangıcı" Osmanlı İmparatorluğu'nun

¹²² Pehlul Düzenli, *İslam Kültür Tarihinde Mûsikî*, s.271

¹²³ Düzenli, *a.g.e.*, s.281

¹²⁴ Düzenli, *a.g.e.*, s.291

"kuruluşundan" en az bir buçuk asır sonrasına rastlar".¹²⁵ Osmanlı'da müzik doğumdan ölüme, hayatın her alanında kullanılmış, müzik icrasını kurallar belirleyerek yapmış ve bunu gelenek haline getirmiştir. Osmanlı'da özgün müzik 16. yüzyılın sonlarına doğru görülür. Müzik bu dönemden sonra kimlik kazanmıştır. Müzik üzerinde Fars ve İran etkileri bu dönemde yok olmaya başlar. "O dönemden itibaren sesli eserler repertuarında Arapça ve Farsça yerine yaygın biçimde yeni bir dil, yani Osmanlı Türkçesi kullanılıyor." ¹²⁶ 16. yüzyıl öncesinde müzik daha çok saraya bağlıydı ve padişahın saraya bağlı bir müzisyen grubu vardı. Ama her padişahın müziğe dair ilgisi yoktu hatta bazı padişahlar müzikten hoşlanmaz ve müziği hoş görmezlerdi. Müzik en genelde saray menşeliydi ancak zamanla topluma yayılarak toplumda kendisine bir yer edindi. "Osmanlı döneminde yazılmış müzisyenlere dair bir biyografide yaşam öyküleri verilen musikişinaslar arasında çok sayıda esnaf, bürokrat (katip, defterdar vs.), tasavvuf ehli kişiler (şeyh, derviş, zakir vs.), birçok din adamı (imam, müezzin, hatip vs.) da vardır."¹²⁷ Bunun en önemli örneği Osmanlı'nın en önemli bestecisi olan İsmail Dede Efendi'dir. Babası bir hamam işletmecisiydi. Kendisi de sonradan Mevleviliğe girmiş ve Mevlevi dervişi olmuştur. Hayatı boyunca Hamamcıoğlu İsmail ya da Derviş İsmail olarak anılmıştır. Osmanlı'da toplumun bütün sınıflarından müziğe katılım olmuştur. Müzik dünyası sınıf ve statü kriterine bağlı değildi. Bir asilzade olmayan da bir eser besteleyebilir ve bir eseri icra edebilirdi. Özellikle mevlevihaneler ve diğer dergâhlar, 17. yüzyılın başlarında Osmanlı döneminde müzik eğitiminin ve icrasının yapıldığı önemli yerler haline geldi. Tekkelerde dinî ve dünyevî müzik alanları iç içe geçmişti. Dinî ve dünyevî müziğin makamları, usülleri vs. aynıydı. Padişah sarayda görevli olan imam ve müezzini seçerken ses güzelliğine ve müzik bilgisine dikkat ederdi. Müzik bilgisi olan müezzinler ve imamlar her dönem şarkı bestelemişlerdir. Tekke kökenli birçok besteci vardır. Üsküdarlı Aziz Mahmud Hüdayi ve İtrî bunlardan bazılarıdır. İtrî'nin bestelediği dini müziklerin yanı sıra, birçok dindışı bestesi de vardır.

Geleneksel Osmanlı müziğinde insan sesi her zaman ön plandadır. İnsan sesi en önemli enstrüman olarak kabul edilir. Enstrümanlar kullanılsa da, enstrümantal müzik 19. yüzyılın ortalarında daha çok değer kazanmaya ve bağımsızlaşmaya başlamıştır. En önemli enstrümanlar ney, tambur, miskal (bir tür panflüt) ve rebaptır.

¹²⁵ Cem Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s.16

¹²⁶ Behar, *a.g.e.*, s.14-15

¹²⁷ Behar, *a.g.e.*, s.22

Tekkelerde, özellikle Mevlevi dergâhlarında, ney'in önemi büyük olmuştur. Ney'in yanı sıra kudüm, halile ve bendir gibi vurmali çalgılar da tekke müziğinde kullanılmıştır. Osmanlı müziğinin ana çalgılarından biri olan tanbur bugün bile en önemli çalgılardan biridir. Bu çalgı, üd'un daha sonraki geri dönüşü bir yana bırakılırsa, o zamanlardan bugüne dek "Rauf Yekta Bey'in ifadesiyle "Türklerin gözde çalgısı" olarak kalmaya devam etti." ¹²⁸ Tanbur Osmanlı'da "tamam saz" olarak görülür, diğer sazlar eksik ya da natamam saz olarak görülmüştür. ¹²⁹

Osmanlı'nın iki türlü müziği vardır; biri mehter müziği, diğeri oda müziğidir. Aynı zamanda Osmanlı'da namaz vakitlerinde günde beş kere mehtere benzer nevbet vurulurdu. Bu gelenek Selçuklular'dan gelmiştir. Oda müziği koro müziği değildir. Oda müziği az sayıda icracının (en fazla 8-10 kişilik gruplar) kapalı bir mekanda yaptığı müziktir. Koro müziği ya da orkestralar Osmanlı müziğinin özüne uygun değildir. Oda müziği, samimiyete ve dinleyiciyle yakın ilişki kurulmasına fırsat verir. Mehter müziği ise açık alanda daha kalabalık bir grupla yapılan bir askeri müziktir:

(...) esas itibariyle çok sınırlı zaman ve alanlarda fonksiyonel olabilen, temel amaç ve işlevleri belli, kullanım alanları ise nispeten kısıtlı olan bir askeri müzik türüydü. Zihinsel ve duygusal çağrışımları da gayet dar, katı ve kesindi. Şan ve azamet belirtmek için, padişah, vezir ya da sefirlerle refakat etmek için ve bu amaçla öncelikle askerin ve Devletin gücünü vurgulamak için kullanılırdı mehter musikisi. Harpler ve seferler sırasında ise Osmanlı askerinde gayret, cesaret ve şecaat, düşmanda ise şaşkınlık, korku ve panik gibi duyguları uyandırmak gerektiğinde devreye girerdi. ¹³⁰

Orta Asya'dan gelen Türkler, İslamiyet'ten önce Şaman inancında görülen vurmali çalgıların etkisinin olduğu askeri müzik geleneğini, Osmanlı İmparatorluğu döneminde mehter müziğine çevirmişlerdir. Batı'da gelişen çoksesli müzik Osmanlı müziğine 19. yüzyılda girmeye başlamıştır. "Padişah II. Mahmut, 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı dağıtıp yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediye'yi kurmuş ve Yeniçeri Mehterhane'sini kaldırarak, "Muzika-yı Hümayun" u oluşturmuş; başına da İtalya'dan Giuseppe Donizetti'yi getirmiştir. ¹³¹ Donizetti Batı tarzı bir orkestra oluşturmuş ve müzisyenlere Hamparsum notası* öğreterek Muzika-yı Hümayun'u eğitmiştir. Batı tarzı bir nota sistemleri yoktu. Avrupa müziğinin ses aralıkları, standardize edilmiş

¹²⁸ Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, s.37

¹²⁹ Behar, *a.g.e*, s.37

¹³⁰ Behar, *a.g.e*, s.44

¹³¹ Elvin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, s.295

* Ermeni Kilise'lerinde mugannilik yapan Osmanlı'da yaşamış Ermeni asıllı Hamparsum Limonciyan tarafından geliştirilmiş nota sistemine verilen addır. Bkz. [islamansiklopedisi.org.tr/ LİMONCİYAN](http://islamansiklopedisi.org.tr/LIMONCIYAN), Hamparsum.

sistemleri ve nota yazısı Osmanlı müziğinde yoktu. Osmanlı'da müzik meşk yoluyla öğretildiği ve icra edildiği için ellerinde yazılı bir belge olmamaktaydı. Harparsum notası, geleceğe aktarılabilecek yazılı belge eksikliğinden dolayı padişah III. Selim'in de isteği ve desteğiyle geliştirilmiştir. Bu sayede binlerce eserin kaybolması önlemiş ve Osmanlı müzik dünyasına bir repertuar kazandırmıştır.

Osmanlı'da müzik eğitimi sarayda, camilerde, tekkelerde, mehterhânelerde, Enderun'da ve özel meşkhânelerde veriliyordu. Osmanlı müziği sözlü olarak öğretilmiştir. Bir beste hocadan talebeye meşk adı verilen yöntemle öğretiliyordu. Eserler kulaktan kulağa sözlü olarak aktarılıyordu:

Bundan aşağı yukarı yüz yıl öncesine kadar geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin öğretimi ve aktarımı neredeyse bütünüyle *meşk* adı verilen yaklaşım ve yöntemle yapıldı. Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencinin bir eser dağarcığıyla birlikte icracılık tecrübesi edinmesi *meşk ederek* olurdu. Meşketme süreci hem bütünsel bir eğitim sistemiydi hem de Osmanlı musiki dünyasının iç dayanışma, devamlılık ve tutarlılığını sağlayan bir tür harç vazifesi görüyordu. Meşkte sözlü eserlerin güftesi dışında yazılı malzeme kullanımı söz konusu olamazdı.¹³²

Meşk etme süreci hocayı öğrenciye bağlayan bir süreçti. Bir dayanışma duygusunun doğmasına sebep olmuştur. Her öğrenci eserini hocasının meşk ettiği şekilde, hocası da kendi hocasının meşk ettiği şekilde öğrenmiştir. Her eser kuşaktan kuşağa meşk yoluyla aktarılmıştır. Meşk etme, sadece müzik eserinin aktarılması, çalgıların bilgisi ve çalınması bilgisinin verilmesi değildi. Aynı zamanda geleneğe ait tüm müzik repertuarının gelecek nesillere aktarılmasını sağlıyordu. Ayrıca meşk etme her icracıya geniş bir özgürlük alanı tanırdı. Çünkü icracının elinde bestesinin orijinali yoktu. Her icracı eseri hocasının meşk ettiği şekilde öğrenir, kendisi de öğrencisine kendi meşk ettiği şekilde öğretirdi. Dolayısıyla eser kuşaktan kuşağa aktarılırken farklı yorumlarla aktarılıyordu.

Osmanlıda müzik icracısı modern dönemin besteci-icracı ve dinleyici arasındaki pasif ilişkisinden uzaktı. Meşk süreci Osmanlı döneminde icracıyı ve öğrenciyi birbirine bağlayan bir süreçti. Modern dönemin soğuk ruhundan uzak, daha içiçe bir ilişki mevcuttu. Fakat Batılılaşma politikaları Osmanlı müziğini bu samimi müzik geleneğinden koparıp, yeni bir Türk müziği oluşturmak istemiştir. Böylelikle modern müzik topraklarımızda yer etmeye başladı.*

¹³² Behar, a.g.e, s.19

* Bu konuyu üçüncü bölümde Musiki Inkılabı başlığı altında detaylı bir şekilde inceleyeceğiz.

2.2. MÜZİKTE YABANCILAŞMA:

Müzik ve toplum ilişkisi her toplumda varolan bir ilişki olmuştur. Müzik her toplumda vardır. Toplum değişir, değişen toplumda roller de değişir. Modernleşme süreciyle birlikte müzik de gitgide kendi tarihinden uzaklaşmış, yabancı bir ses, hatta bir gürültüye dönüşmüştür. Rolü değişmiş, bir meta haline gelmiştir. Modernleşme süreciyle birlikte tarihinden ve toplumsal işlevlerinden koparılan müzik sosyolojik açıdan incelendiğinde müziğin yabancılaşması süreciyle karşılaşırız. Müzik ve toplum ilişkisindeki bu değişim süreci müziği sosyolojik açıdan değerli kılar çünkü müzik "bir toplumsal ilişkiler ve koşullar bütününe belirlediği bir temsil alanıdır"¹³³. Müzik başlı başına sosyolojik bir olgudur. Müzik ve toplum ilişkisini inceleyen sosyologlar da müziğin toplumdaki değişimini ele alır.

2.2.1. MAX WEBER: RASYONELLEŞEN MÜZİK

Max Weber müzik sosyolojisinin öncüsü olarak kabul edilir. Weber müziği hayatının bir parçası olarak görüyordu. Bir müzisyen gibi müzik hakkında teknik bilgiye sahipti. Onun müzik tutkusu onu müzik sosyolojisi hakkında yazmaya itmiştir ve hayatının bir parçası olan müziği onun büyük teorisi olan rasyonalizasyon teorisine dahil etmesine imkan sağlamıştır. Weber'in müzik sosyolojisi üzerine yaptığı çalışmada en önemli unsur rasyonalizasyon sürecinin varlığıdır. Weber'in amacı, rasyonalizasyon sürecinde örgütlenmiş ve rasyonelleştirilmiş kültür üretiminin bir örneği olarak müziği incelemektir.¹³⁴ "Weber 'Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri' (1958) başlıklı eserinde, harmoni, melodi, notalama sisteminde ve müzik aletlerinin üretiminde standartlaşma başta olmak üzere, Batılı ve modern toplumlarda kapitalizmin yükselişine yol açan eşsiz bir unsur olarak belirlediği *rasyonelleşme* kavramının, müziğin kullanımı ve toplumsal işlevinde de merkezi rol oynadığını gösterir."¹³⁵

Weber'in asıl sorusu, kapitalizmin neden başka yerlerde değil de Batı'da ortaya çıktığıdır. Kapitalizmin doğuşunu rasyonelleşme sürecinin vuku bulmasıyla

¹³³ Ali Ergur, *Müzikli Aklın Defteri-Toplumbilimsel İzdüşümler*, Pan Yayınları, 2009, s.9

¹³⁴ Alan C. Turley, "Max Weber and the Sociology of Music", *Sociological Forum*, Vol.16, No.4, December 2001, s.639

¹³⁵ U. Zeynep Güven, Ali Ergur, "Dünyada ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi", *Sosyoloji Dergisi*, 3.Dizi, 29. Sayı, 2014/2, s.3

ilişkilendirir. Kapitalizmin de ilk önce Batı’da ortaya çıkmasının sebebi Weber’e göre rasyonelleşme sürecinin ilk önce Batı’da ortaya çıkmış olmasıdır. Rasyonalizasyon süreci zamanla toplumun farklı alanlarına yayılmıştır. Bu yayılma toplumun geleneksel, ahlaki ve dini değerlerden uzaklaşmasına sebep olmuştur.¹³⁶ "Rasyonelleşmenin farklı alanlara yayılması, uzmanlık alanlarındaki teknik becerilerin mükemmelleştirilmesini sağlar, buna karşılık dünyanın büyüsünü bozarak, insanlığı kendi eylemlerini anlamlı kılacak aşkın değerlerden mahrum bırakır ve rasyonelleştirilmiş ilişkileri örgütleyen bürokratik sistemlerin ‘demir kafesi’ içine hapseder".¹³⁷ Rasyonelleşme sürecinde kapitalistleşen geleneksel kurumlar bürokratikleşmeye başlamıştır. Weber’e göre bunun en belirgin örneği Roma Katolik Kilisesi’nin bürokratikleşmesidir.

Weber’e göre, çağdaşlarının aksine, Batı dünyasını dönüştüren modern kapitalizm, ne kaçınılmaz bir gelişme (Marksistlerin savunduğu gibi), ne de dünya tarihinde gerekli bir aşamaydı. Aksine Weber’in görüşü, modern kapitalizmin, kendine özgü koşullarının yapısından ötürü yalnızca Ortaçağ Avrupa’sında gelişmeye muktedir olduğudur: özellikle, Protestan reformcuların gayri ihtiyari ideolojik etkileri, ekonomik aktivitelerin kayda değer bir biçimde yeniden yönlendirilmesine katkıda bulundu. Halbuki önceki ekonomik hayat- toplumun diğer bütün yönleri gibi- geleneksel yapılara göre organize edilirdi veya yerleşik gelenekler ve loncaların pratiklerince kontrol edilirdi, Protestan teoloji (ve bilhassa bir "meslek" aşkıyla çalışmaya bağlılık fikri) geleneksel yolların terkedilmesine hem izin verdi hem de bu yolları terk etmeye cesaretlendirdi.¹³⁸

Kilise içindeki bürokratikleşme, kilise tarafından üretilen müziğin üzerinde rasyonelleştirici bir etkiye sahipti. Rasyonelleşen Batı toplumu ile geleneksel bir kurum olan kilisenin müziği değişime uğramıştır. Geleneksel kilise müziği tek sesli bir müzik iken rasyonelleşme ile beraber modern müzik notasyonunun gelişimiyle çok sesli müziğe dönüşmüştür. Aynı zamanda enstrümanların gelişmesi ve standardize edilmesi de bu rasyonelleşme sürecinin bir sonucudur.

Weber’in teorisi, antik çağlardan modern müziğe geçişin, sanatın mistik ve "irrasyonel" niteliklerini kademeli olarak ortadan kaldırdığını ve rasyonel niteliklerle değiştirdiğini belirtir.¹³⁹ Weber, ilkel dönemden günümüze kadar müziği incelemiş, özellikle Batı’nın armonik akor müziğini geliştirmesi üzerinde durmuştur. Armonik akor müziği tonlar arasındaki ilişkinin rasyonelleşmesine bağlıdır. Armonik akor

¹³⁶ bkz. Max Weber, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Milay Köktürk, BilgeSu Yayınları, 2.b., 2013

¹³⁷ Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar- Tartışmalar*, Doğu Kitabevi, 2015, s.110

¹³⁸ Peter J. Martin, *Sound and Society- Themes in the sociology of music*, Manchester University Press, New York, 1995, s.218

¹³⁹ Turley, a.g.m., s.638

müziği Martindale'ye göre, Batı insanının büyük ve pratik açıdan eşsiz bir başarısıdır.¹⁴⁰ Weber, Batı müzik geleneğinin bu başarısının oktavı diğer müzik geleneklerinden farklı bir şekilde bölmesi ve tampere etmesi sayesinde olduğunu söyler:

Alışılmış olanın aksine Batı, oktavı bölerken dörtlüyü değil beşliyi kullanmıştı. Çünkü beşli bir kez daha bölünerek beşliden bir majör bir minör üçlü elde edilebiliyordu. Böylelikle Batı armonik sisteminin temel üçlüsü ortaya çıkıyordu. Ayrıca oktav bu şekilde bölününce Pisagor'dan beri müzikte kullanılan aritmetik orana dayanan (1:2, 2:3, 4:3) diatonik dizi rahatlıkla elde edilebiliyordu. Yalnız ortada bir sorun vardı: "İstikrarsız" yedili sebebiyle tonal materyalin rasyonalizasyonu nihai sonucuna ulaşamıyor, sistem bir türlü kendi üzerine kapanamıyordu. (Martin, 1995:220) Başka bir deyişle teorik olarak doğru gözüken nota ve akort bileşimleri her zaman kulağa "doğru" hatta uyumlu gelmiyordu. (...) Üç nota arasındaki ilişkide gözlemlenen bu durum sistem içinde birikerek büyümesi enstrümanların akort edilmesinde ciddi sorunlar çıkarır. Batı dışı makam müziği gelenekleri gibi yatay şekilde ilerleyen (yani tek sesli denilen) ve geniş orkestraların söz konusu olmadığı müziklerde bu bir sorun oluşturmaz. Hatta müzisyene melodik tercihlerinde çok geniş bir özgürlük sağlar. Buna karşılık, dikey yazılan rasyonelleşmiş bir armonik sistem oluşturulmak isteniyorsa bu "düzeltmesi" gereken bir hatadır. Modern Batı müziği bunu eşit tampere sistemle çözer. Armonik dizilerde tabiatı gereği var olan düzensizlikler bazı notaların akordunu biraz yükseltip bazılarını biraz düşürerek "düzeltir" ve oktav 12 eşit yarım tona bölünür. (Türk müziğindeyse bir sekizli eşit olmayan 24 aralıktan meydana gelir.) Akortlarıyla oynayarak aralıkları eşitleyen tamperaman sayesinde klavyeli çalgılar bütün oktavlarında akortlu hale gelmiş olur. İşte meşhur tampere sistem dedikleri şey böyle doğar. Kısacası armonik sistemin en olgun şekline ulaşması için ses aralıklarının standartlaştırılması şarttır, bu ise sesin doğal özelliklerine müdahale edilmesi ve "irrasyonel" melodik ifadenin belli ölçüde bastırılmasıyla mümkündür.¹⁴¹

Rasyonelleşen müzik sürecinde, standartlaşmış enstrüman yapımı, notasyon sistemi, organize edilmiş korolar, müzik toplulukları, orkestralar ve yapılandırılmış bir armonik akor sistemi ortaya çıkmıştır. Weber modern müzik notasyonunun gelişimini 'Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri' adlı eserinde teknik açıklamalarla uzun uzun anlatmıştır. En nihayetinde Weber'in ulaştığı nokta, müzik nota sisteminin gelişmesinin, toplumsal değişimin rasyonel bir sonucu olduğudur. Müziğin rasyonelleşmesi ilk önce müzik notasyonu ve enstrümanların gelişmesiyle olmuştur. Weber'e göre, yazılmış notalar ve müzik aletlerinin standartlaştırılması, gelişmiş bir

¹⁴⁰ Don Martindale, "Max Weber's Sociology of Music", *The Rational and Social Foundations of Music*, trans. and ed., Don Martindale, Johanna Riedel, Gertrude Neuwirth, Southern Illinois University Press, 1958, s.xxiv

¹⁴¹ Ayas, a.g.e., s.111-2

toplumdaki rasyonel sonuçlar ve gelişmelerdir.¹⁴² Bu da Batı toplumunda mümkün olmuştur.

Weber'e göre hiçbir müzik kültürü Batı müziğinin ulaştığı karmaşıklık seviyesine ulaşamamıştı. Aynı şekilde hiçbir müzik kültüründe enstrümanlar ve icracılar arasındaki koordinasyon Batıdaki kadar mükemmel bir şekil alamamıştı. Bunun sebebi, Batı dışındaki müzik kültürlerinin bünyelerindeki irrasyonel unsurlardan kurtulup müziği rasyonelleştirmeyi başaramamasıydı. Batı müziğinin bugünkü karmaşık yapısına ulaşması ve çeşitli unsurları arasındaki koordinasyonun sağlanması etkin bir armonik ilişkiler sisteminin kurulması ve tonlar arasındaki ilişkinin rasyonelleştirilmesi sayesinde mümkün hale gelmişti.¹⁴³

Weber, rasyonalizasyonun müzik üzerindeki etkisi argümanını desteklemek için, birbirinden çok farklı görünen sosyal gelişmeleri birbiriyle ilişkilendirmiştir: Batı Roma Katolik manastır sistemi; Ortaçağ'daki feodal yapılar; koro şarkısı söyleme; müzik notasyonu; modern tarzdaki müzik enstrümanlarının loncalar tarafından yapımı; ve melodi yapımı üzerinde konuşulan dilin etkisi.¹⁴⁴ Weber, müzik enstrümanlarının gelişmesi ve modern müzik notasyonunu, müziğin rasyonelleşmesindeki iki önemli an olarak görür. Müzik aletlerinin gelişimini önce zanaatkarların sonra da sanatçıların profesyonel loncalarının oluşumuna kadar inceler ve enstrüman yapımını geliştiren ve standardize eden zanaatkarlarla, enstrümanlar için sabit bir pazar tedarik eden enstrümancılar arasında birbirlerine bağımlı hale getiren bir ilişki doğduğunu söyler. Müzisyenler ve besteciler henüz 13.yy'da enstrüman talebini arttıran daha iyi ve daha karmaşık bir müzik için farklı feodal saraylardaki gelişmelere esin kaynağı olmuştur. Bu feodal saraylarda loncalar tarafından üretilen enstrümanlar popüler olmaya başlamış ve böylece müzisyenlere olan talep gitgide artmıştır. Orkestralar ve yaylı enstrümanların yükselmeye başlamasıyla da bu talep artmaya devam etmiştir. Müzik aletlerinin yapımının gelişimi ticari imkan oluşturmamasından ötürü artan bir şekilde rasyonalize olmaya başlamıştır. Bu analiziyle Weber tarihsel ve ekonomik metodolojilerini birleştirir.

Weber, enstrümanların rasyonelleşmesiyle ilgili analizinde ekonomik, sosyal, kültürel, teknik ve hatta iklim faktörlerini birbirleriyle ilişkilendirmiştir. Örneğin; piyanonun kullanılması ve yayılması Weber'e göre bu faktörlerle yakından ilgilidir. Araştırmasında piyanoyu seçmesinin sebebi, Batı'nın tampere edilmiş ses sistemini tek başına temsil eden enstrüman olmasıdır. Piyano, Güney Avrupa'da icat edilmesine

¹⁴² Turley, a.g.m., s.638

¹⁴³ Ayas, a.g.e., s.111

¹⁴⁴ Turley, a.yer.

rağmen iklime ait faktörler sebebiyle Kuzey Avrupa’da daha fazla yayılmıştır. Kuzey Avrupa’nın soğuk iklim şartları dolayısıyla daha ev merkezli olması, ev içi yaşamı önemsemeleri piyanonun burada daha fazla yayılmasına ve kullanılmasına sebep olmuştur. Zamanla tüm Avrupa’ya yayılan piyano orta sınıfın evinin bir parçası ve kültürel bir figür haline gelmiştir.

Batı müziğinin tamperaman sistemiyle rasyonelleşmesi, bir yandan teknik açıdan bir mükemmelleşme sağlamış bir diğer yandan müziğin doğal özelliklerini yok ederek anlam kaybına neden olmuştur. Bu da Weber’in dünyanın büyüünün bozulması, sırrın ortadan kalkması, hayatın her alanının adım adım bir aritmetik problemine dönüştürülmesi olarak adlandırdığı genel sürecin müzik alanındaki izdüşümüdür.¹⁴⁵

2.2.2. PIERRE BOURDIEU: KÜLTÜREL SERMAYE OLARAK MÜZİK

Bourdieu, Weber’in ve Adorno’nun aksine müzikle nadiren ilgilenmiştir. Bourdieu’nun müzik sosyolojisine kazandırdıkları, kültürel sermaye, sembolik güç ve habitus kavramlarındaki müzikal örneklerdir. "Bourdieu’yu önemli kılan onun müzik konusunu çalışmalarında temel bir konu olarak seçmiş olması değil, aksine, onun teorisinin müzik-toplum bağlantısını açıklama çabasında güçlü bir model olmasıdır".¹⁴⁶ Bourdieu’ya göre;

Müzik, ruha hitap eden sanatların en manevi olanıdır ve müzik aşkı "maneviyatın" bir teminatıdır. Sadece dinsel dilin dünyevileşmiş biçimlerinin (örneğin psikanalitik dil) "dinleme" ye ilişkin sözcük dağarcığına günümüzde verdiği olağan dışı değeri düşünmek bile bunun için yeterlidir. "müzik ruhu" , "ruhun müziği" üstüne sayısız çeşitlemelerin de gösterdiği gibi müzik, bir yanıyla en "derin" "içsellğe" (iç müzik) bağlıdır ve dahası "manevi" olmayan konser yoktur...(…) Müzik, tabiatıyla en "saf " sanattır: Hiçbir şey söylemez ve söyleyecek *hiçbir şeyi* yoktur, hiçbir zaman gerçekten bir anlatım işlevine sahip olmadığından, en sofistike biçimlerinde bile toplumsal bir mesaj taşıyan ve ancak seyircinin değerleri ve beklentileriyle anlık ve derin bir uyum sayesinde sahiplenebilen tiyatronun tam tersidir.¹⁴⁷

Bourdieu müziği daha çok kültürel sermaye kavramı üzerinden açıklamaya çalışmıştır. Bourdieu’ya göre birçok sermaye biçimi vardır; sosyal sermaye, ekonomik sermaye, kültürel sermaye ve sembolik sermaye gibi. Ekonomik sermaye, sermaye biçimlerinin temelini oluşturur:

¹⁴⁵ Ayas, *a.g.e*, s.110

¹⁴⁶ Ali Esgin, "Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır? ", *Doğu-Batı Dergisi*, sayı:62, 2012, s.173

¹⁴⁷ Pierre Bourdieu, *Ayrim*, Heretik Yayınları, çev. D.Fırat- G.Berkkurt, 2015, s.35

Bestecilikte veya icracılıkta derinleşmek isteyen biri uzun saatler boyunca müzikle ilgilenmesine izin verecek bir zamana sahip olmalıdır. (...) ona bu zamanı sağlayacak tek şey başka bir işte çalışmasını gerektirmeyecek ölçüde paraya sahip olmasıdır. Ekonomik sermaye aynı zamanda seçkin müzik çevrelerine girmek için de kullanılabilir ve böylelikle sosyal sermayeye dönüştürülmüş olur.¹⁴⁸

Ekonomik güce sahip olanlar en kolay bir şekilde kültürel sermayeye sahip olurlar. Ama ekonomik sermayenin bile gücünün yetmediği kültürel sermaye biçimleri vardır. Çoğu kez kültürel sermayeyi edinmek uzun zaman gerektirir. Bir estetik beğeni veya becerinin elde edilmesi uzun yıllar gerektirir. Kişi çocukluk çağından itibaren belli kültürel becerileri edinecek şekilde yetişir. Örneğin; bir miras yoluyla birden ekonomik güce sahip olmuş ama eğitimsiz biri ile seçkin okullarda eğitim almış kültürlü bir ailede yetişmiş ama ekonomik gücü az olan biri aynı kültürel sermayeye sahip olamaz. Kültürel sermaye, kişinin hayatı boyunca edindiği kültürel varlıklarıdır. Bourdieu kültürel sermayeyi üçe ayırır: cisimleşmiş, nesneleşmiş ve kurumsallaşmış kültürel sermaye. Cisimleşmiş kültürel sermaye, konuşma şekli, düşünme tarzı, yeme alışkanlığı, beden dili gibi şeylerdir. Bunları edinmek için kişi uzun yıllar boyunca çalışmalıdır. Doğal gibi görünmesine rağmen uzun bir sosyalizasyon süreci sonunda bu kültürel sermayeler edinilmiştir. Nesneleşmiş kültürel sermaye, yazı, resim, plak, cd gibi somut eşyalara işaret eder. Bu kültürel sermaye türü, hem ekonomik sermaye hem de sosyal sermayeyle doğrudan ilişki içindedir. Örneğin; bestecilikle ve şarkıcılıkla ilgilenen bir kişi nesneleşmiş kültürel sermayesi olarak çıkarttığı plağını öncelikle çıkartabilmek için ekonomik sermayeye ihtiyaç duyar, sonrasında ise onu seçkin müzik çevrelerine tanıtabilmek için sosyal sermayeye ihtiyacı vardır. Bu sebeple nesneleşmiş kültürel sermaye bu iki sermaye biçimiyle doğrudan ilişkilidir. Son olarak kurumsallaşmış kültürel sermaye ise, kurumlar tarafından verilen unvanlar ve belli bir beceriye sahip olduğunu gösteren resmi belgeler kültürel sermayenin kurumsallaşmış şeklidir. "İstanbul'un veya Edirne'nin sıradan meyhanelerinde çalan bir Çingene, çalgı hakimiyeti ve yaratıcılık açısından radyodaki emsallerinden defalarca üstün olmasına karşın o 'çalgıcı' dır, diğer 'sanatçı' " ¹⁴⁹. Bu kültürel sermayenin kurumsallaşmış türünü yansıtan bir örnektir.

¹⁴⁸ Ayas, *a.g.e.*, s.140

¹⁴⁹ Ayas, *a.g.e.*, s.142

Kültürel sermaye, Bourdieu'ya göre, iki yolla edinilir: biri aileden başlayarak uzun bir süreç içinde edinilir, diğeri ise sonradan eğitim yoluyla edinilir. Müzik beğenisi gibi estetik yargılar da, kişinin zamanla biriktirdiği kültürel sermayenin bir ürünüdür. "Hiçbir şey, insanın ait olduğu "sınıfı" doğrulaması noktasında, yani eksiksiz biçimde sınıflandırılması açısından müzik beğenileri kadar belirleyici değildir".¹⁵⁰ Beğenilerimiz bizi açığa çıkarır. Beğeniye ifade ederek aynı zamanda toplumsal gücümüzü veya güçsüzlüğümüzü ortaya çıkarırız. Egemen düzen tarafından belirlenmiş kültürel becerileri kazanmak için toplumsal güce ihtiyaç vardır. Bourdieu'nun deyimiyle "sermaye" ye ihtiyaç vardır. Ekonomik sermayesi, sosyal sermayesi ve kültürel sermayesi daha çok olan her zaman hiyerarşinin üstünde yer alır. Hiyerarşinin üstünde yer alan kesimin müzik beğenileri hakim söylem tarafından bireysel yetenek ve duygulara dayandırılır. Oysa bu sosyalizasyonla elde edilebilen ve uzun yıllar içinde kazanabilecek becerilerle mümkündür. Hakim söylem bu müziği beğenenleri yetenekli ve duygusal görürken, beğenmeyenleri duygusuz ve yeteneksiz görür. Beğeni hiyerarşileri böylece toplumsal eşitsizliğe ortam hazırlar. Ekonomik gücü elinde bulundurarak bir kültürel sermayeye sahip olan üst sınıf, yetenekli, duygulu ve kültürlü olmakla, kültürel sermayesi onun kadar yüksek olmayan orta ve alt sınıf ise duygusuz, yeteneksiz ve kültürsüz olmakla suçlanır. Hatta, üst sınıfın müzikal beğenisini ifade eden klasik müzik, halk arasında popülerleşmeye başlayınca üst sınıf tarafından dinlenilmediği görülür. "Bourdieu 1217 kişiyle yaptığı alan araştırmasında Strauss'un valsleri gibi popülerleşen eserlerin alt sınıf tarafından tercih edildiğini, Bach'ın "Well-tempered Clavier" gibi daha nadir ve karmaşık eserlerinse üst sınıf beğenisini temsil ettiğini görmüştür".¹⁵¹

Bourdieu'nun sanatla ilgili teorik temellendirmeleri ve temel kavramlarından biri olan kültürel sermaye kavramı onun müzik ile ilgili görüşlerinde temel oluşturur. Sermaye, güç, beğeni kalıpları, toplumsal eşitsizlik gibi kavramlarıyla Bourdieu müzik sosyolojisine yeni yönelimler sağlamıştır.

2.2.3. GEORG SIMMEL: FORM OLARAK MÜZİK

Simmel, yaşam ve form dualizmine işaret eder. Yaşam sürekli bir oluş halinde ve dur durak bilmeyen bir akış halinde görülür. Formlar ise durağandır. Formlar

¹⁵⁰ Pierre Bourdieu, *Sosyoloji Meseleleri*, ed. L. Ünsaldı, Heretik Yayınları, 2.b., 2016, s.185

¹⁵¹ Ayas, *a.g.e.*, s.143

yaşamın bu dur durak bilmeyen akışından çıkan nesnelleşmelerdir. Yani yaşam yoksa form da olamaz. Fakat formlar bir kez ortaya çıkınca da yaşamdan bağımsızlaşıp süreklilik kazanır. Kendine özgü yaşamlarını sürmeye başlarlar. Sanat üzerine olan görüşlerini sosyolojisinin temelini oluşturan form ve yaşam konularından yola çıkarak geliştirmiştir. Simmel sanat hakkında şöyle der:

O yaşamdan başkadır, yaşamdan ona karşıt olmakla ayrılır. Bu karşıtlık içinde nesnelerin salt formları, bu nesnelerin öznel olarak sevilmesi veya sevilmemesi karşısında nötr kalarak, içinde yaşadığımız gerçeklikle her türlü bağ kurmayı reddeder. Fakat varlık ve fantazi arasına bu mesafenin konulmasıyla birlikte, bu salt formlar, bize, gerçeklik formu içinde olabileceklerinden çok daha yakın hale gelirler. Gerçek dünyanın tüm nesneleri yaşamımızda araç ve materyal olarak içerilmiş halde varolabilirken, sanat eseri hep kendisi içindir. Gerçek dünyaya ait herşey, sanat eserinde bizim için nihai, derin bir yabancılık taşır ve kendi ruhumuzla başkasının ruhu arasındaki alışverişe duyduğumuz ilgi ve merak, burada umutsuz bir geçit vermezlikle karşılaşır. Sanat eseri ancak ve tamamen bizim olabilir. Sanat eseri, başka herşey yerine kendisi olmakla, bizim için başka herşeyden daha fazla bir şey olur.¹⁵²

Simmel sanatı, özellikle de müziği toplumsal yansımaları açısından etkili olan bir form olarak nitelendirir. Ona göre, müziğin form yönünü açığa çıkaran şey müziğin iletişim içeriğidir. Müziği sanatçının duygularını taşıyan akustik bir iletişim aracı olarak görür.¹⁵³ Bir müzik parçası hem doğrudan hem de dolaylı anlamlarla iletişim kurabilme gücüne sahiptir.

Simmel müzik ve sosyal yapı arasında bir ilişki kurar. Sosyal hayatta müziğin rolüne ilişkin anlamlı açıklamalar ve müzik tiplerinin temel bir sınıflandırmasını yapar. Aynı zamanda müziğin sosyal konteksinin sosyolojik açıdan değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Simmel, sanatın sosyal konteksinin uygun bir sosyolojik değerlendirmesinin, hem müzikal sanatın teknik yönlerine dair bir anlayışı hem de onu kuşatan sosyal sürece dair bir farkındalığı gerektirdiğine işaret eder.¹⁵⁴ Müziğin sosyal temsiline ve duyguları ifade etme yönüne vurgu yapar.

Simmel'in müzik sosyolojisi için önemi kılan şey, klasik sosyoloji geleneğinin aksine, duygulara yönelen sosyolojisi aracılığıyla müziksel etkileşimlerin anlamlarını

¹⁵² Werner Jung, *Georg Simmel: Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi*, çev.D. Özlem, Ark Yayınevi,1995, s.125-6

¹⁵³ Etzkorn K.P., "Georg Simmel and the Sociology of Music", *Social Forces*, Vol.43, No.1, 1964, pp. 101-107, s.103

¹⁵⁴ Etzkorn K.P., a.g.m., s.104

çözümlemeye girişmesidir.¹⁵⁵ Bir form olarak gördüğü müzik, Simmel'e göre sosyal yaşamı etkiler ve tanımlar.

2.2.4. THEODOR ADORNO: METALAŞMIŞ MÜZİK

Frankfurt Okulu'nun temsilcilerinden olan Adorno, sanat ve estetik konularının yanısıra müzikle de doğrudan ilgilenmiş, müzik ve toplum ilişkileri konusuna değinmiştir. Adorno'nun da, Weber'de olduğu gibi, müzik, hayatının bir parçasıydı. Çocukluğundan beri müzikle iç içeydi. Viyana'da müzik ve piyano dersleri almıştır. Müziğe olan ilgisi onu çalışmalarının arasına almasına sebep olmuştur. Böylece müzik sosyolojisinin büyük isimlerinden biri olmuştur. "Adorno, müziği bir sanat ürünü olmanın ötesinde toplumsal bir öge olarak, belirlenim ve belirlenme süreçleri, dağıtımı, algılanması, tüketimi ve yeniden üretimi ile ele alarak sosyoloji ile buluşturmuştur".¹⁵⁶

Adorno, müziğin kapitalist toplumda ticari bir araç/meta haline gelişini konu alır. Müziğin bu değişimini kültür endüstrisi çalışması üzerinden açıklar. "Adorno'ya göre, modern totaliterliğin temelini oluşturan kültür endüstrisi, kapitalist tahakkümünün kültürel boyutunu oluşturmaktadır".¹⁵⁷ Sanayi Devrimi ile oluşan endüstri toplumu, topluma ait olan her kurumu ve olguyu etkilemeye başlamış, onları dönüştürmüş ve bu toplumda her şey endüstriyel üretimin bir parçası haline gelmiştir. Kültür olgusu da bu dönüşümden nasibini almış ve endüstriyel üretimin bir parçası olmuştur. Adorno'da kültür ve kültürün bir endüstriye dönüşmesi kültür endüstrisi kavramını oluşturmuştur. Adorno'ya göre;

Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını da birleşmeye zorlar -her ikisinin de zararına olacak şekilde. Yüksek kültürün etkileri üzerinde spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırılır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı haşarı isyankârlık ise, uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok edilir. Kültür endüstrisi, yöneldiği milyonların bilinç ya da bilinçsizlik düzeyi üzerinde yadsınamaz bir biçimde spekülasyon yaparken, kitleler birincil değil ikincildirler, hesaplanmışlardır; mekanizmanın eklentileridir. Müşteri, kültür endüstrisinin inandırmak istediği gibi, kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil, nesnesidir. (...) Kültür endüstrisi kitleleri dikkate almayı, onların verili ve değiştirilemez varsayılan zihniyetini ikiye katlamak, pekiştirmek ve güçlendirmek için kötüye kullanır. Bu zihniyetin neyle

¹⁵⁵ Ali Esgin, "Bir Müzik Sosyolojisi Var Mıdır? ", s.166

¹⁵⁶ Mümtaz Levent Akkol, "Müzik Sosyolojisinde T.W. Adorno'nun Yeri", *Alternatif Politika*, 2018, 10(1): 111-130, s.115

¹⁵⁷ Ali Esgin, "Bir Müzik Sosyolojisi Var Mıdır?", *Doğu-Batı Dergisi*, sayı:62, 2012, s.169

değiştirilebileceği hususu, tamamen dışta bırakılmıştır. Kitleler kültür endüstrisinin ölçütü değil ideolojisidir, kültür endüstrisi de kitleleri kendine uyarlamadıkça var olamazdı.¹⁵⁸

Kültür endüstrisi sanat ürünlerini üretirken bunları düşük ya da yüksek sanat olarak ayırmadan aynı çizgiye indirir. Bu da sanat ürünlerinde aynılığa sebep olmuştur. Neredeyse birbiriyle aynı sanat ürünleri ortaya çıkmıştır. Bu en çok müzikte görülür. Kültürel bir fenomen olan müzik, kültür endüstrisinin en önemli metalarından biridir. Müziğin değerinin belirlendiği şey artık pazardır. "Adorno'ya göre, müziğin kapitalist propaganda yoluyla metalaşmasına yol açan bu süreç, onu dolaysız uygulanım ve kullanım biçiminden uzaklaştırmış, müziğin yabancılaşmasının ve insandan soyutlanmasının zeminini oluşturmuştur".¹⁵⁹ Benzer şekilde Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*'de müziğin modern dünyadaki, pazardaki konumunu tespit eder:

Bütün kültür fenomenlerinde olduğu gibi, müzik ne tam olarak yansıtıcı ne de tam olarak özerkti. Gene de müziğin, mevcut dönemdeki özerkliği ciddi olarak tehdit altındaydı. Pek çok müzik, kullanım değerinden daha çok, değişim değerinin egemen olduğu bir meta karakteri taşıyordu. Adorno, gerçek ikili karşıtlığın, "hafif" müzik ile "ciddi" müzik arasında değil de, daha ziyade piyasa odaklı olan müzik ile olmayan müzik arasında olduğunu iddia ediyordu. Eğer günümüzde bu ikincisi çoğu dinleyici için anlaşılma eğilimindeyse, bu, nesnel olarak onun gerici olduğu anlamına gelmiyordu. Müzik de teori gibi, kitlelerin hakim bilincinin ötesine geçmeliydi.¹⁶⁰

Müzik toplumdan bağımsız düşünülemez ama kültür endüstrisi bunu başarmayı hedefler. Piyasa yönelimli müziğin yani popüler müziğin kitlelerin hakim bilincinin ötesine geçmek gibi bir amacı yoktur. Adorno, popüler müziği üç yönden eleştirir; ilk olarak popüler müzik, Adorno'ya göre standartlaşmış ve sahte bireyselliğin olduğu bir müziktir. Popüler müzikteki standartlaştırılmış yapı hep aynı tecrübeyi yaşatacağı için yeni hiçbir şey ortaya çıkarmaz. Aynı zamanda müzikte ki standart parçalar bütünle bağlantılı olmadığı için birbirlerinin yerine kullanılabilirler. Bir müziğin altyapısı başka bir müzikte de kullanılabilirdiği için müzikte seri üretim yapılarak sayısız albümler ortaya çıkar. "Kültür endüstrisi bu özelliğini gizlemek için çeşitli pop yıldızları, farklılaştırılmış imajlar ve kimlikler yaratır".¹⁶¹ Adorno'ya göre bu sahte-

¹⁵⁸ Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, çev. N. Ülner- M. Tüzel- E. Gen, İletişim Yayınları, 7.b., 2012, s.110

¹⁵⁹ Egin, a.g.m., s.170

¹⁶⁰ Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, çev. Sevgi Doğan, Ayrıntı Yayınları, 2014, s.291-2

¹⁶¹ Ayas, a.g.e, s.162

bireyselleşmedir. İkinci olarak Adorno, kültür endüstrisinin ürettiği müziklerin tüketicilerde pasif dinleme alışkanlığı oluşturduğunu savunur. Böylece pasif dinleyici müzik dinlerken parçalar arasındaki ilişkiyi, müzikteki derin anlamı anlamaya çalışmaz. Müzik dinleyicileri için müzik bir fon haline gelmiştir. Popüler müzik dinleyicinin doğallığını elinden alıp şartlı refleksleri teşvik eder.¹⁶² "Kültür endüstrisinin ürünü olan bu müzik insanlara bir yandan özgürlük ve özgür seçim illüzyonu yaşatırken bir yandan da onları aptallaştırmaya ve denetim altına almaya hizmet eder".¹⁶³ Üçüncü olarak ise popüler müziğin sosyal bir harç işlevinin olmasıdır. Kapitalizm bir yandan kitleleri geleneksel toplumsallaşma kalıplarından kopararak düzene boyun eğen atomize bireyler haline getirir, bir yandan da birbirinden kopmuş bu atomize bireyleri kültür endüstrisi aracılığıyla yeniden birbirine bağlayacak yapay bir sosyal çimento yaratır.¹⁶⁴ Böylece bir araya getirdiği kitleleri manipüle ederek kitleler üzerinde tahakküm kurar. Popüler müzik böylelikle totaliter düzenler tarafından kitleleri etkilemek ve onlar üzerinde egemenlik kurmak için kullanılabilir.

Adorno'nun hafif/popüler müzik ile ciddi müzik arasındaki karşılaştırmasında da popüler müzik üzerine eleştirisini görebiliriz. Ciddi müzikte; her ayrıntı, bütüne bağlıdır, müziğin bütünü anlamadan müziğin parçalarını anlayamayız, müzik algılama açısından bir çaba gerektirir, yüksek teknik beceri ister. Hafif/Popüler müzikte ise; melodi kendini sürekli tekrar eder, armonik yapısı yani uyumu hazır kalıplar üzerine kuruludur, vurgular içerikten çok ses, renk, ton ve ritmin birleşiminedir, egemen normlar tercih edilmiştir. Müzik standartlaşmıştır, kolay anlaşılabilir hale gelmiştir, toplumsal bilinç üzerinde uyutucu bir etki bırakır.¹⁶⁵ "Bu tür müzik "katıksız bir meta" olduğu için tüm müzik türleri içinde en çok yabancılaşmış bulunan müzik budur".¹⁶⁶ Popüler müzik şeyleşmiş ve sanatsal olmaktan uzaklaşmıştır. Sanatsal olan ciddi müziktir. Adorno'ya göre olması gereken, geçerli müzik ciddi müziktir. "Geçerli bir müzik, içinde duyulduğu dünyada yanlış olan şeylere karşı konuşur."¹⁶⁷

¹⁶² T.W. Adorno, "Popüler Müzik Üzerine", çev. Evren Çelik, *Toplumbilim* 9:69-71, s.71

¹⁶³ Ayas, a.g.e., s.119

¹⁶⁴ Ayas, a.g.e., s.163

¹⁶⁵ Bkz. David Held, *Introduction to Critical Theory*, Akt. Besim Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, Say Yayınları, 4.b., 2007, s.92

¹⁶⁶ Ünsal Oskay, *Müzik ve Yabancılaşma*, Dost Kitabevi, 1982, s.52

¹⁶⁷ W.V.Blomster, "Müzik Sosyolojisi:Adorno ve Ötesi", *Frankfurt Okulu*, ed. H.Emre Bağce, DoğuBatı Yayınları, 5.b., 2015, s.507

Adorno, müziğin sürecini üretim, yeniden üretim ve algılama olarak üçe ayırır. Üretim müziğin yaratım sürecidir. "Gerçek müziksel özne birey değil, yaratıcının bireysel yetenekleri ile ona geçmişten miras kalan her şeyin bir toplamıdır".¹⁶⁸ Besteci ve icracı arasındaki iş bölümünün farklılaşması, müzik aletlerinin çoğalması, konserler ve teknolojinin müziğin yaratım sürecinde kullanılması müzik içi gelişmelerle birleştirilmiştir. Bu da müziğin yeniden üretimine ortam hazırlamıştır. "Sanat ürünü bu gelişen tekniklerin sanat ürünü olmaya başlarsa, yakın bir gelecekte, yeniden-üretim sanat ürününün yerine geçecektir".¹⁶⁹ Müziğin algılanması ise gün geçtikçe azalmıştır. Kitleler sürekli alıştırdığı müzikleri dinlemeye mecbur bırakıldığı için müziğe karşı akılcı ve eleştirel bir tepki verememektedir. Müzik, kültür endüstrisi tarafından yozlaştırılmış kulaklar için sadece bir fon olarak kalmıştır.

Müziğin metalaşması, müzik tüketicilerinin duyma yetilerinin yozlaşmasıyla ilgilidir. Martin Jay'e göre:

Duyma yetisi, fizyolojik değil ama psikolojik olarak gerilemişti. Gerileme, daha önceki bir müzikal döneme yönelik değil de daha ziyade, dinleyicinin uysal olduğu ve yeni olan herhangi bir şeyden korktuğu çocuksu bir duruma yönelmeydi. Bu durum Fromm'un, "Zum Gefühl der Ohnmacht" [Güçsüzlük Duygusu Üzerine] makalesinde betimlediği, pasif bağımlılığa benzeyen bir durumdu. Eskiden hoşlandıkları yiyecekleri sadece talep eden çocuklar gibi, duyma yetisi gerilemiş olan dinleyici de, daha önce duymuş olduğu bir tekrara sadece karşılık veriyordu. Parlak renklere tepki gösteren çocuklar gibi, dinleyici de coşku ve bireysellik izlenimi veren renklendirilmiş aletlerin kullanımıyla büyülenmişti.¹⁷⁰

Yozlaşma süreci kapitalist propaganda ile gelişmiştir. Kültür endüstrisi metalaşmış müzik yoluyla toplumu değiştirmeyi başarmıştır. Tek tip, standartlaştırılmış bir müzik yaratır ve bu müziği kitlelere dayatarak bireysel tercihlerinde bulunmalarını engeller. Görünüşe bakıldığında bireyler kendi tercih ettikleri müziği dinliyormuş gibidir ama özgürleştirici gibi görünen şey aslında totaliterleştiricidir. "Meta olarak üretilen popüler müzik Adorno'ya göre "kurbanında bir şartlı refleksler sistemi yaratan" ve onu gündelik hayatın mekanizmalarına uyumlu hale getiren bir araçtan başka bir şey değildir".¹⁷¹ Egemen ideolojiler tarafından kitleleri etkilemek için rahatlıkla kullanılabilir. Metalaşmış müzik ideolojiye dönüşmüştür. "Her sanat gibi bir gerçeklik görünüşü olan müzik, görünüş değil de gerçekliğin kendisi olunca, o artık ideoloji olur, ideoloji olarak, toplumsal yanlış bilincin kaynağı olarak müzik işlevsel

¹⁶⁸ Besim F.Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, Say Yayınları, 4.b., 2007, s.91

¹⁶⁹ Martin Jay, *Adorno*, çev. Ünsal Oskay, Der Yayınevi, 2001, s.193

¹⁷⁰ Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, s.302-3

¹⁷¹ Ayas, a.g.e, s.119

müziktir".¹⁷² Müzik bu durumda kendini toplumda kullandırmış olur. Ve böylece müzik toplumsal olmaktan çıkar.

Adorno'nun popüler müzik eleştirisinin en önemli örneklerinden biri caz müziktir. Adorno, "Caz, yabancılaşmayı aşmıyor, onu güçlendiriyor. Caz tam anlamıyla metadır." diye yazar.¹⁷³ Cazın temel toplumsal işlevinin, yabancılaşmış birey ile onun kültürü arasındaki mesafeyi azaltmak olduğunu ama bunu popülist ideolojinin baskıcı tarzı içinde yaptığını ileri sürer. Caz, yapay bir toplumsal üründür. Doğaçlamaya açık olması bireysellik taşıyormuş gibi görünür ama sahte bireyselci bir tavrı vardır. Cazdaki bütün doğaçlama da belirli formların tekrarıdır. Adorno, cazın zencilerin bir başkaldırısının müziği olduğunu da kabul etmez. "Eğer zenci, caza katkıda bulunduyorsa, bu onun köleliğe karşı isyankâr tepkisinden çok, köleliğe yarı çekingen, yarı itaatkâr teslimiyetiydi"¹⁷⁴. "Caz, asi atalarına yabancılaşıp, kültür endüstrisinin büyük organizasyonlarınca üstlenilerek pekiştirildikçe ve milyonlarcasının başka bir müzik dinleme olanağı bulamadığı insanların kâr çıkarının hizmetine sokuldukça, "zamanımızın dışavurumu" olmaktadır".¹⁷⁵

¹⁷² Ömer Naci Soykan, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile bir Yolculuk*, Bilge Kültür Sanat, 2017, s.68

¹⁷³ Martin Jay, *Diyalektik İmgelem*, s.296

¹⁷⁴ Jay, *a.g.e.*, s.297

¹⁷⁵ T.W.Adorno- M.Horkheimer, *Sosyolojik Açılımlar*, çev.M.S.Durgun- A.Gümüş, BilgeSu Yayınları, 2010, s.130

BÖLÜM 3

3. POPÜLER KÜLTÜR VE MÜZİK

Var olan herşey 'ol' emri yani bir ses ile yaratılmıştır. Bu nedenle hepsinin özünde ritm ve ton yani müzik vardır. Gerçek müziğin farkına varan ve onun ardındaki sırrı çözebilenler, bütün evren ile aynı frekansta titreşirler.

I.Khan

3.1.POPÜLER KÜLTÜR:

Popüler kültürün ne olduğuna geçmeden önce "popüler" kelimesinin sözlük anlamına baktığımızda, kökeni açısından "popüler" kelimesinin Fransızca "*populaire*" kelimesinden alındığını görürüz. Populaire, halka ait, halka uygun, halkça sevilen anlamlarına gelmektedir. Fransızca olan bu kelime Latince aynı anlama gelen "*popularis*" sözcüğünden evrilmiştir. Popularis kelimesi Latince "*populus*" kelimesinden türemiştir. Bu kelime de halk, kamu, cumhur anlamlarına gelmektedir. Sözlük anlamı dışında bakıldığında popüler kavramı açıklaması zor bir kavramdır. Güneş Ayas'ın da belirttiği gibi;

"Popüler" sözcüğü ilk anda belli sosyolojik çağrışımlara yol açmakla birlikte, aslında son derece belirsizdir. Örneğin popüler müziği çokça yapıldığı gibi toplumun belli bir kesimiyle ilişkilendirmek son derece yanlıştır. Çünkü toplum içinde sınıf, statü grubu ve alt-kültür gibi birçok kategori var olmakla birlikte, "popüler" diye bir kategori yoktur. Bunun bir sonucu olarak popüler müziğe temel oluşturan popüler kültür tanımları ve bu tanımları temel alan popüler kültür değerlendirmeleri çoğu zaman keyfi bir niteliğe bürünmektedir.¹⁷⁶

Popüler kelimesi bir sıfat olarak kullanıldığında, - ürünün, kişinin, inancın vs. popüler olması- genel halk tarafından veya yaygın kitle tarafından sevildiği ve benimsendiği anlamına gelir. Bu kullanım medyaya uygulandığında, bu televizyon programlarının, filmlerin, kayıtların, kitapların ve dergilerin yaygın şekilde tüketildiği anlamına gelir. Popülerlikleri reytingleri, satış rakamları ve gişe dönüşleri ile belirlenir.¹⁷⁷ Bu ikinci bölümde bahsettiğimiz Adorno'nun kültür endüstrisi tarafından üretildiğini ve bir meta haline geldiğini söylediği popüler kültürdür.

¹⁷⁶ Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar- Tartışmalar*, Doğu Kitabevi, 2015, s.154

¹⁷⁷ Roy Shuker, *Understanding Popular Music*, Taylor& Francis e-Library, 2.b., 2001, s.3.

Popüler kültürün ne olduğu tartışmalı bir konudur. Bu konuda John Storey popüler kültüre yaklaşımları sınıflandırmıştır. John Storey'in sınıflandırmasına göre altı temel kategoride popüler kültür tanımları yapılmıştır.¹⁷⁸

Birinci kategori popüler kültürün niceliksel tanımıdır. Bu en geçerli olan tanımdır. Çok sayıda insan tarafından tercih edilen kültürel ürünler popüler kültürü oluşturur. Bu yaklaşıma göre, bir şeyin popüler olup olmaması onu tüketenlerin sayısının çokluğu ile belirlenir. Bir kültürel ürünün tüketicilerinin sayısının sürekli değişmesinden dolayı popüler kültürün niceliksel tanımını yapmak aslında imkansızdır. Örneğin; Beethoven'in bir senfonisi az sayıda eğitilmiş bir kitle tarafından dinlenirken, bir reklamın veya filmin müziği olduğunda daha fazla dinleyiciye ulaşır ve bu onu popüler kültür ürünü haline getirir.¹⁷⁹

İkinci tanım popüler kültürü yüksek kültürle karşılaştırır. Bu tanıma göre, yüksek kültür olmayan popüler kültürdür. Popüler kültür ile yüksek kültür arasında ayırım yapılır. Yüksek kültür, klasik müzik, ciddi romanlar, şiir, dans yüksek sanat ve az sayıda eğitilmiş insanın değerini bildiği kültürel ürünlerdir. Popüler kültür ise, daha yaygın ve herkes için ulaşılabilir olan ürünlerdir. Bu tanım aslında, popüler kültürün değil yüksek kültürün tanımıdır. Popüler kültür de yüksek kültürün aşağı-ötekisi olarak görülür.¹⁸⁰

Üçüncü tanım popüler kültürün ticari ilişkilerin bir ürünü olduğunu söyler. Bu Adorno'nun ve Frankfurt Okulu'nun temsilcilerinin söylediği metalaşmış, standartlaşmış popüler kültürdür. Popüler kültür, kültür endüstrisinin bir parçası haline gelmiştir. Popüler kültür, kitleye göre üretilen ticari bir metadır.

Dördüncü tanım, halkın popüler kültürün kaynağı olduğunu savunur. Popüler kültür ve folk kültürü arasındaki ayrımlar bu yaklaşımda silikleşir. Bu tanıma göre popüler kültür olumsuz bir şey olmaktan çıkar. Bu yaklaşımda Sanayi Devrimi'nden sonra halkın benimsediği yaşam tarzında oluşan geleneksel öğelere sahip çıkarlar. Halkın olan halka ait olan herşey popülerlerdir.¹⁸¹

Beşinci tanıma göre, "popüler kültür ne kültür endüstrisi tarafından yukarıdan dayatılır ne de egemen kültüre karşı halkın içinden doğmuş ve aşağıdan yukarı

¹⁷⁸ Aktaran: Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar- Tartışmalar*, Doğu Kitabevi, 2015, s.15

¹⁷⁹ Ayas, *a.g.e.*, s.155

¹⁸⁰ Ayas, *a.g.e.*, s.156

¹⁸¹ Ayas, *a.yer*

yükselmiş bir otantik-muhallif kültürdür."¹⁸² Popüler kültür bir mücadele alanıdır. Hem kültür endüstrisinin hem de halkın muhalefet aracı olarak kullanılabilir.¹⁸³

Altıncı ve son tanım, popüler kültürü kimlik oluşturuca bir unsur olarak görür. Popüler kültür ürünlerini ve onların tüketicilerini sanatsal açıdan inceler. Bu yaklaşım için önemli olan kitlelerin beğeni kültürleridir. Bu görüş popüler kültürü ne olumlu ne de olumsuz olarak görmez, popüler kültüre karşı nötr bir yaklaşımı vardır.¹⁸⁴

Popüler kültür tartışmalarında müzik, bu alana en çok yansıyan olgudur. Bu sebeple popüler kültür tartışmalarına popüler müzik üzerinden devam edeceğiz.

3.2.POPÜLER MÜZİK:

Popüler kültür tartışmalarında "popüler" kavramı açıklanması zor bir kavramdır. Bu popüler müzik kavramının açıklanmasını da zorlaştırır. Popüler müziğe olumlu ve olumsuz yaklaşımlar söz konusudur. Türk Dil Kurumu sözlüğünde popüler; halkın arasında yaşayan motiflere, ögelere yer veren, onlardan yararlanan, halkın zevkine uygun, halk tarafından tutulan demektir¹⁸⁵. Popüler müziğe olumlu yaklaşanlar halkın istediğinin popüler olduğunu savunurlar. Popüler olan müzik halkın tuttuğu müziktir. Finkelstein'e göre, folk müziği sıradan halktan gelen ve bu sıradan halk tarafından anlaşılmış ve benimsenmiş olan müziktir. Halkların bir mücadele müziğidir. Hayatın tüm yönlerini yansıtan bir müziktir. Fakat popüler fabrikasyon bu müziği yozlaştırmıştır ve popüler müzik kavramında bir değişime yol açmıştır. Bunun sorumlusu da halk değildir.¹⁸⁶

Popüler kültüre olumsuz yaklaşanlar ise popüler kavramının Finkelstein'in söylediği gibi yozlaştığını, popülerin ticari bir meta olduğunu, sıradan ve tektip olduğunu savunurlar. Müzik, kapitalizm tarafından şekillenen toplumda ticari bir meta halini alır. Kitle iletişim araçlarının çoğalması, medyanın etkisi ve tüketim ruhu müziğin ucuz ve sıradan olmasına sebep olmuştur. Daha çok üretim daha çok tüketim algısı toplumda yer aldıkça müziğin, yukarıda bahsettiğimiz Adorno'nun söylediği anlamda popülerleşmesi ve meta halini alması kaçınılmazdır.

¹⁸² Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar- Tartışmalar*, Doğu Kitabevi, 2015, s.158

¹⁸³ Ayas, a.g.e., s.158

¹⁸⁴ Bkz. Öznur Yılmaz, *Türkiye'de Popüler Müzik Tartışmaları*, Bilim ve Gelecek Kitaplığı, 2017, ss.17-19

¹⁸⁵ *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1998, s.1082

¹⁸⁶ Sidney Finkelstein, *Müzik Neyi Anlatır*, çev. M. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, 1986, s.167

Müziğin popülerleşmesi konusundaki olumlu ve olumsuz yaklaşımlar yine de "popüler müzik" kavramının bir açıklamasını bize vermez. Popüler müzik kavramı, farklı yaklaşımları içeren bir kavramdır.

3.2.1.POPÜLER MÜZİK HAKKINDA OLUMSUZ

YAKLAŞIMLAR:

Popüler müziğe karşı iki temel olumsuz yaklaşım vardır. Bunlardan biri Muhafazakar elitist yaklaşım bir diğeri ise Frankfurt Okulu'nun temsilcilerinin başını çektiği Neo-Marksist yaklaşımdır.

Muhafazakar elitistlerin en önemli özelliği demokrasiye karşı oluşlarıdır. Onlara göre, demokrasi insana seçim yapma özgürlüğü kazandırmıştır ve insanlar kültürel ürünler, özellikle sanat ürünleri üzerinde de seçim yapma hakkı elde etmişlerdir. Muhafazakar elitist yaklaşımda seçim yapma işi seçkin insanlara aittir, demokrasi 'sıradan' insana da sanat ürünleri hakkında seçim yapma hakkı tanır. Bu, yüksek sanatın değerini kaybettiren bir olaydır. Bu yaklaşıma göre, kültür, eğitilmiş insanlara ve seçkin insanlara bırakılması gereken bir iştir.¹⁸⁷

Muhafazakar elitizmi iktidarı elinde bulunduran imtiyazlı azınlıkların çoğunluğunun benimsediği kültüre karşı endişe ve şüphelerini yansıtır. Bu endişe ve şüpheler özellikle sanayileşme ve kentleşme sürecinde doruğuna ulaşmıştır. Çünkü bu iki büyük dönüşüm, şehir kültürünün geleneksel elitlerin kontrolünden çıkmaya başlamasına tekabül eder. Modern kapitalist şehirlerde kırsal kökenli ortak kültür ortadan kalkarken, egemen sınıfların dayatmaya çalıştığı üst kültür de iki büyük meydan okumayla karşı karşıya kalmıştır. Bir yandan yeni kültürel girişimciler tarafından ticari amaçlarla üretilen kültür, üst kültürün meşruiyetini sarsarak geleneksel elitleri şoke eder.¹⁸⁸

Muhafazakar elitistler egemen düzenin bozulmasından rahatsızlık duyarlar. Popüler müziği, "var olan sınıfsal yapıya karşı bir tehlike olarak görür"¹⁸⁹. Kültür seçilmiş olanların, seçkinlerin anlayabileceği birşeydir. " 'Seçkinler', seçilmiş olanlar, yani kendi taşıdıkları değerleri şarkı yapıp ifade edenler, aynı zamanda şarkı yarışmasında kendi galibiyetlerini de garanti altına alırlar."¹⁹⁰ Çünkü güzelliği belirleyen şey onlardır. Bu yaklaşıma göre, güzel olan, seçkinler tarafından belirlenir. Bu aslında onların güzelin ne olduğu hakkında derin bilgi sahibi olmasından değil,

¹⁸⁷ Yılmaz, a.g.e., s.20

¹⁸⁸ Ayas, a.g.e., s.159

¹⁸⁹ Yılmaz, a.g.e., s.20

¹⁹⁰ Zygmunt Bauman, *Akışkan Modern Dünyada Kültür*, çev. İ.Çapcıoğlu- F.Ömek, Atıf Yayınları, 2015, s.6

onlar tarafından dile getirildiği için böyle kabul edilir. Muhafazakar elitistler bu egemen düzenin bozulmasından ve eğitimsiz olan halkın güzelin ve iyinin ne olduğunu belirlemesinden rahatsızlık duyarlar. Yüksek sanatı belirleyen şeyin halk değil, kültürlü insanların, seçkinlerin olması gerektiğini savunurlar. Böylece yüksek sanat her zaman değerini korur.

İkinci olumsuz yaklaşım ise, Neo- Marksist yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre, popüler müzik, kültür endüstrisinin ticari bir ürünü haline gelmiştir. İnsanları pasifleştirmiş, müziği standartlaştırmış ve metalaştırmıştır. Theodor Adorno bu yaklaşımın önemli temsilcilerinden biridir. *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabında kültür endüstrisinin müziği nasıl etkilediğinden bahsetmiştir. "Buna göre, müziğin, standartlaşmış, birbirinin aynı ve *tanıdık (familiar)* melodi ve kalıplar aracılığıyla kitlelerin zevk ve beğenilerini nasıl manipüle ettiğini ve bu durumun nasıl aşamalı bir *yabancılaşma* ve *şeyleştirme*ye yol açtığını ortaya koymuştur (bkz. Adorno ve Horkheimer, 1979 [1944])."¹⁹¹

Neo-Marksist yaklaşıma göre, kültür endüstrisi müziği ‘ciddi müzik’ ve ‘hafif müzik’ olarak ayırmaz. Bu durum müzik eserlerinde aynılığa sebep olur. Müziğin değerinin belirlendiği yer artık pazar olmuştur. Piyasa müziğe değer verir. Bu da müzik eserinin ne kadar çok dinlendiği ve ne kadar çok sattığıyla ilgilidir. Adorno ciddi müzik ile hafif müzik diye adlandırdığı popüler müzik arasında bir ayrım yapar. Ona göre, popüler müzik, standart hale gelmiş, kolay anlaşılabilir bir müziktir. Melodiler kendini tekrar eder ve armonik yapısı hazır kalıplara dayanır bu yüzden bir müziğin alt yapısı başka bir müzik için kullanılabilir. Kitlelerin üzerinde uyuşturucu bir etki bırakır. Bu sebeple egemen ideolojiler tarafından rahatlıkla kullanılabilir. Ciddi müzik ise, anlaşılacak için çaba isteyen, müziğin bütünü anlamadan parçaları anlayamayacağımız bir müziktir. Yüksek teknik becerisi ister.¹⁹²

Frankfurt okulu temsilcileri, popüler kültürün halk tarafından değil egemen ideolojiler tarafından yaratıldığını savunurlar. Popüler müzik, kültür endüstrisi tarafından üretilmiş ve kitleler üzerinde egemenlik kurmuştur.

Frankfurt Okulu’nun kitle toplumu anlayışına iki tema damgasını vurur: 1. Yoğun ekonomik ve teknolojik gelişme karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumlarının zayıflaması 2. İnsanın emek ve etkinliği sonucu ortaya çıkan

¹⁹¹ Akt. U. Zeynep Güven, Ali Ergur, "Dünyada ve Türkiye’de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi", *Sosyoloji Dergisi*, 3.Dizi, 29. Sayı, 2014/2, s.3

¹⁹² Besim F.Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum*, Say Yayınları, 4.b., 2007, s.92

nesnelerin insan kontrolünün dışında görünen bağımsız, özerk güçlere dönüştüğü kültürün artan somutlaşması.¹⁹³

Kültür endüstrisi bunların sonucunda güç kazanmıştır. Kültür, artık insanların ürettiği birşey olmaktan çıkmış, kapitalist kültür endüstrisi tarafından üretilmeye başlanmıştır. Böylece "kültür endüstrisi her şeyi birbirine benzetir, özgünlüğü ortadan kaldırır, kitlelere standartlaştırılmış sahte tercihler sunar ve onların bağımsız yargılarda bulunma yeteneklerini körelterek üzerlerinde tahakküm kurar"¹⁹⁴.

Muhafazakar elitizm ile Neo-Marksizm farklı noktalarda popüler müzik eleştirisi yapsada birleştikleri bir nokta vardır. Ayrıldıkları nokta, "Muhafazakar elitizm kitle kültüründen sosyal düzeni ve yerleşik elitlerin ayrıcalıklı konumunu sarstığı için şikayet ederken, neo-Marksist akımlar tam aksine kitle kültürünü kitleleri sosyal düzenin kölesi haline getiren ve onlardaki eleştirel düşünce ve bağımsız yargılarda bulunma yeteneğini felç eden bir uyuşturucu olarak görürler"¹⁹⁵. Neo-Marksist yaklaşımla muhafazakâr elitist yaklaşım arasındaki ortak konu ise ciddi müziğin yani 'yüksek sanat' ın desteklenmiş olmasıdır. Bu iki yaklaşım arasında "sanattan bahsederken 'yüksek sanat' ı kastetmesi ve bunun üreticisi olarak yalnızca yüksek eğitime sahip bir seçkin tabakayı tanımaları"¹⁹⁶ ortak noktayı oluşturur. Bu yüzden yaklaşımların fazla elitist olması sebebi ile eleştirilmişlerdir.

3.2.2.POPÜLER MÜZİK HAKKINDA OLUMLU YAKLAŞIMLAR:

Popüler müziğe olumlu yaklaşanlar popüler kültür ve kitle kültürü arasında bir ayırım yaparlar. Onlara göre, popüler kültür ve kitle kültürü Adorno'nun söylediği gibi aynı şey değildir. Popüler kültür ve kitle kültürünün aynı şey olduğunu söyleyen yaklaşımlar, kültür endüstrisinin toplumu oluşturan bireyleri standartlaştırarak aynılaştırdığını savunur. Popüler kültüre karşı olumlayıcı yaklaşımlarda ise birey kendi kültürünü yaratır ve kültür ürünlerini kendine göre anlamlandırabilir. Bu anlamda birey pasif değil, aktiftir. "Kendilerine dayatılan kitle kültürü tarafından manipüle edilmemeleri mümkün olduğu gibi, ona kendi yarattıkları veya yeniden

¹⁹³ Alan Swingewood, *Kitle Kültürü Efsanesi*, Akt. Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar- Tartışmalar*, Doğu Kitabevi, 2015, s.161

¹⁹⁴ Ayas, a.g.e, s.161

¹⁹⁵ Ayas, a.g.e., s.160

¹⁹⁶ Yılmaz, a.g.e, s.21

anlamlandırdıkları kültürel ürünlerle direnebilirler de."¹⁹⁷ Bu anlamda popüler müzik olumlu anlamda bir mücadele alanıdır.

Popüler müziği bir mücadele alanı olarak gören yaklaşım İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu veya Birmingham Okuludur. Birmingham Okulu temsilcileri Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü yaklaşımına karşı çıkarlar. Birmingham Okulu temsilcileri kültürü, özellikle popüler kültürü bir direnme alanı olarak görür.

...kültür, günlük yaşamdaki toplumsal ilişkilerin üretimi ve yeniden üretimi sürecinde anahtar rol oynar. Kültür, böylelikle bir ittifak ve direnç arenası olarak kısmen de olsa egemenliğin (hegemonya) ortaya çıktığı ve güvence altına alındığı yerdir. Popüler kültürün önemi de bundan kaynaklanır.¹⁹⁸

Birmingham Okulu'nun önemli isimlerinden Stuart Hall, iki farklı popüler kültür tanımı yapar ve bunlara bir de üçüncü tanımı ekler. İlk olarak popüler kültür, kültür endüstrisinin bir ürünüdür ve halk bu kültürü yaygın bir şekilde tüketmektedir. İkincisi tanıma göre, halkın ortaya koyduğu herşey popüler kültür olarak görülür. Üçüncü tanım ise, Hall'in popüler kültür tanımıdır: ona göre, "popüler kültür ne hakim ideolojinin taşıyıcısıdır ne de halkın gerçek kültürünün bir ifadesidir, bir mücadele alanıdır."¹⁹⁹ Bu tanıma göre popüler müzik bir meydan okuma aracıdır. Egemen güçlere karşı bir başkaldırı aracı haline gelebilir.²⁰⁰

3.2.3. POPÜLER MÜZİK VE ALT KÜLTÜR:

Birmingham Okulu'nun popüler müziği bir mücadele aracı olarak görmesinden etkilenilerek popüler müziği alt kültür çalışmalarıyla ele alan çalışmalar olmuştur. "Müzik beğenisine dayanan alt kültürler, çeşitli grupların kendilerini hakim kültürden ayırarak kendine özgü bir kimlik geliştirmelerini ve bunu kültürel olarak ifade etmelerini mümkün kılar."²⁰¹

Alt kültür ait olduğu kültürden ayrı düşünülemez. Egemen kültür, alt kültürü ve alt kültüre ait olan bireyleri sapkın gruplar olarak etiketlemeyi tercih eder. Birmingham Okulu ise alt kültürlerde muhalif olan tarafları görmek istemiştir. Popüler müzik alt kültürlerinde mücadele alanını aramaktadır.

¹⁹⁷ Yılmaz, a.g.e, s.32

¹⁹⁸ Aykut Barış Çerezcioğlu, "Bülent Ortaçgil Örneğinde Popüler Müzik Şarkılarında Yan Anlam", *Ç.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 19, Sayı 2, 2010, 249-262, s.252

¹⁹⁹ Ayas, a.g.e, s.169

²⁰⁰ bkz. Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar- Tartışmalar*, Doğu Kitabevi, 2015, s.169

²⁰¹ Ayas, a.g.e, s.172

3.3. TÜRKİYE'DE POPÜLER MÜZİK:

Türkiye'de popüler müzik çalışmaları Gökalp'in milli musiki çalışmasıyla başlamış, Musiki İnkılabı ile Osmanlı müziği dışlanmaya çalışılmış ve 80'ler sonrası Arabesk müzik çalışmaları ile devam etmiştir. 90'larda ise arabesk müzik popüler kavramını farklı bir müzik türüne kaptırmıştır: Pop müzik.

3.3.1. GÖKALPÇİ PARADİGMA

Türk sosyolojisinin kurucu ismi olarak bilinen Ziya Gökalp *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabının Milli Mûsiki bölümünde müzik ile ilgili görüşlerini belirtmiştir. Gökalp, Türkiye'de iki mûsiki türü olduğunu söyler: "Avrupa musikisi girmeden evvel, memleketimizde iki mûsiki vardı: Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans'tan alınan Şark musikisi, diğeri ise Türk musikisinin devamı olan Halk melodilerinden ibaretti."²⁰² Şark musikisi olarak gördüğü müzik Osmanlı müziğidir. Osmanlı müziğini, 'saray musikisi', 'alaturka musikisi', 'hasta musiki' olarak adlandırmıştır. Gökalp'e göre, "tamamıyla eski halinde kalmış, hiç gelişme katetmemiş bu "hasta" müzik Farabi tarafından Arapçaya, oradan Acemceye ve Osmanlıca'ya naklolunmuştur."²⁰³ Dolayısıyla Gökalp'e göre, Osmanlı musikisi bizim müziğimiz, Türk müziği değildir. Bu yüzden milli musiki davasında Osmanlı musikisinin yeri yoktur. Türk müziğinin kaynağını aramamız gereken yer halk müziğidir.

Türk müziği olan halk müziği Anadolu köylerinden bulunup derlenecek ve Batı tarzı müzik tekniğiyle harmanlanarak yeni bir müzik ortaya çıkacaktı. Bu müzik modern bir milli müzikti. Hasta Şarklı müziğin, tüm kötü özelliklerinden arındırıldığı yeni bir müzik modeli oluşturulmaya çalışılmıştır. Osmanlı müziği Doğulu ve Batı-dışı olan herşeye yapıldığı gibi geri kalmış görüldüğü için, Batı medeniyeti tarzı bir ulus devlet modelinde dışlanmıştır. Gökalp'in şark musikisini getirdiği nokta onun bütün kötü özellikleri içinde taşıyan bir musiki olmasıdır. Şark musikisi hastadır ve üstelik hastalığının da tedavisi yoktur. Bu hastalıklı müzikten kurtulmanın tek yolu Batı müzik tekniğini kabul etmektir.

²⁰² Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, Varlık Yayınları, 7.b.,1968, s.129

²⁰³ Güneş Ayas, *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi- Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, Doğu Kitabevi, 2014, s.98

Gökalp, milli musiki modeli oluştururken müzik bilgisinden çok, siyasi ve ideolojik vurguları kullanmıştır. Kaldı ki müzik konusundaki bilgisi de oldukça yetersizdir. Bu konuda muhalifler tarafından eleştiri almıştır fakat bu eleştiriler çok etkili olmamıştır. Osmanlı müziğinin dışlanması halk tarafından benimsenen bir yaklaşım olmamıştır. Bu sebeple halk, Osmanlı müziğine sahip çıkmış ve onu popüler kültür haline getirmişlerdir. Türk'e ait olmayan bir müzik olarak etiketlenen "Osmanlı müziği bilhassa popülerleşen kanadı vasıtasıyla şehrin en yaygın müzik geleneği olmayı sürdürmüş, hatta en sıkı baskı dönemlerinde bile toplumsal tabanını genişletmeye devam etmiştir."²⁰⁴

Gökalpçi paradigma, halk müziğini milli musiki haline getirmek isterken Osmanlı müziğine, makamlarına bu kadar sahip çıkılacağını öngörememişti. Bu yüzden bu konuda bazı önlemler almak gerekiyordu. Alaturka mûsiki dediği Osmanlı müziğini linç politikalarına başlanmış, yasaklar ve yaptırımlar uygulanmıştır.

3.3.2. MUSİKİ İNKILABI:

Müzik, Türk toplumunda her zaman vakit geçirmek için önemli bir eğlence unsuru olmuştur. Osmanlı döneminde de bu böyleydi. Saray şenliklerinden sokaklarda çalınan müziğe kadar halkın ve saray hanedanının aynı ortamda olduğu birbirine benzer müzikler icra edilmiştir. Cem Behar, "Avrupa tipi bir sınıflı toplumun yokluğu ve toprağa dayalı, kuşaktan kuşağa intikal ederek süreklilik kazanan ve başkentte kümelenmiş bir asilzade sınıfının bulunmaması müzik üretim ve icrasının toplumun her katmanına açık bir kültürel alan olması sonucunu doğurmuştur."²⁰⁵ der. Yani Osmanlı'da müzik sınıf ve ekonomi odaklı değildi. Şehirde sınıf ve statü odaklı bir müzik beğenisi yoktu. Osmanlı müziği bir şehir müziğiydi. Saray müziği veya aristokratların müziği değildi. Kısacası Osmanlı müziğinde yüksek müzik ve popüler müzik ayrımı neredeyse yoktu. Fakat Cumhuriyet döneminin başlarında Batılılaşmacı politikalar tarafından yapılmak istenen, saray müziği diye adlandırdıkları Osmanlı müziğini geri kalmış diyerek beğeni hiyerarşisinin alt tabakasına itmektir.

Batılılaşma politikaları Türk halkında farklı tepkilere yol açmıştır. İlk olarak müzikteki bu Batılılaşma hareketinden rahatsızlık duyan "şehirli kitleler kulaklarının alışık olduğu bu "sanat" müziği geleneğini benimsemiş, "saray" müziği olduğu gerekçesiyle dışlanmak istenen bir müzik trajikomik bir şekilde "popüler müzik"

²⁰⁴ Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar- Tartışmalar*, s.247

²⁰⁵ Cem BEHAR, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s.23

haline gelmiştir.²⁰⁶ İkinci olarak Batıcı müzik politikalarının kültürel sembollerinden rahatsızlık duyan şehrin dışındaki halk da Osmanlı'nın müziğine sahip çıkmıştır. Toplumun Osmanlı müziğini dışlama politikalarından rahatsızlık duyması, aslında yabancılaşmaya duyduğu rahatsızlıktandır.

Osmanlı müziğine sahip çıkılması ve bunun toplum tarafından desteklenmesi ile Batı'nın yüksek müziğine karşılık gelen saray müziği yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu da Batı'daki yüksek kültür- popüler kültür tartışmalarına karşılık, Türkiye'de alaturka-alafranga tartışmasını başlatmıştır. Bunun sonucunda Türkiye'de beğeni hiyerarşileri Batı'daki gibi sınıf temelli değil Doğu-Batı ayrımı üzerinden şekillenmiştir.²⁰⁷

Batılılaşma politikaları Cumhuriyet döneminin başlarında Batı'daki gibi yüksek ve popüler kültür ayrımı yapmak istemiş ama bu konuda başarısız olmuşlardır. Başarısızlık karşısında bir adım atmak zorunda kalmış ve bunu da yasaklarla yapmışlardır. Devlet eliyle kontrolü sağlanan gazete, radyo ve dergilerde karalama kampanyaları yapılmış ve yasaklar konulmuştur.

Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan bir inkılap da "Musiki İnkılabı" dır. Bu inkılap ile birlikte iki yasak kararı alınmıştır. Birincisi, Türk müziği yani Osmanlı müziği eğitiminin kaldırılması, yasaklanması ve resmi eğitim kurumlarında Batı müzik sistemine uygun eğitim verilmesidir. İkincisi ise, radyoda alaturka müziğin çalınmasının yasaklanmasıdır. Bu yasak aslında sadece radyoyla sınırlı değildir. Genel olarak her yerde yasaklanması planlanmıştır:

Cemal Reşit Rey'in hatıralarında (*Cumhuriyet, 11 Kasım 1963*) anlattığına göre Musiki İnkılabı için kurulan komisyonda memleket genelinde teksesli müziğin tamamen yasaklanması önerilmiş, Cemal Reşit Rey bu önerinin mantıksızlığı konusunda arkadaşlarını şu sözlerle ikna etmiştir: " Bir çoban faraza davarlarını otlatırken , şarkı söyleme ihtiyacını hissederse , ille köye gidip bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur söyle, mi desin? "²⁰⁸

Radyo yasağı iki yıl kadar sürmüş iki yıl sonra kaldırılmıştır.

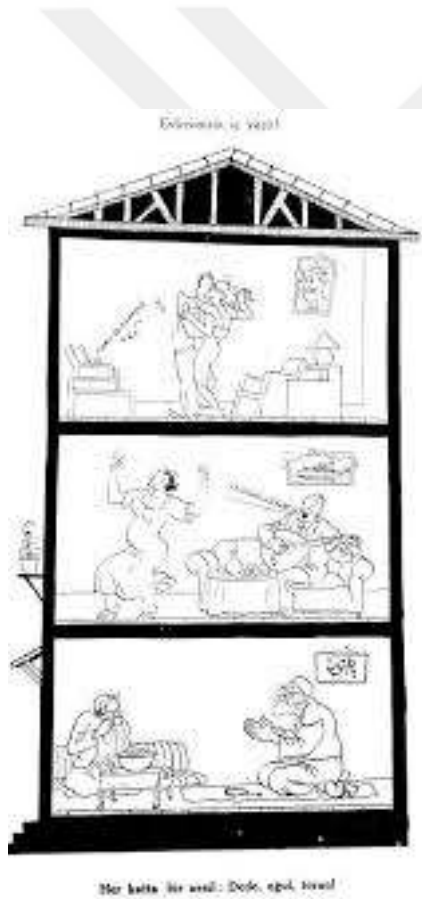
Batılılaşma politikaları Osmanlı müziğiyle ilgili olarak geri kalmış, çağ dışı gibi etiketlemeler yapmıştır. Osmanlı müziğini irtica ile özdeşleştirmiştir. *Akbaba* dergisi 15 Şubat 1934 tarihinde Osmanlı müziğinin eski neslin müziği olduğunu ilerleyen Türkiye neslinin Batı tarzı müzik tekniğiyle harmanlanmış milli musikisini

²⁰⁶ Ayas, *a.g.e*, s.181

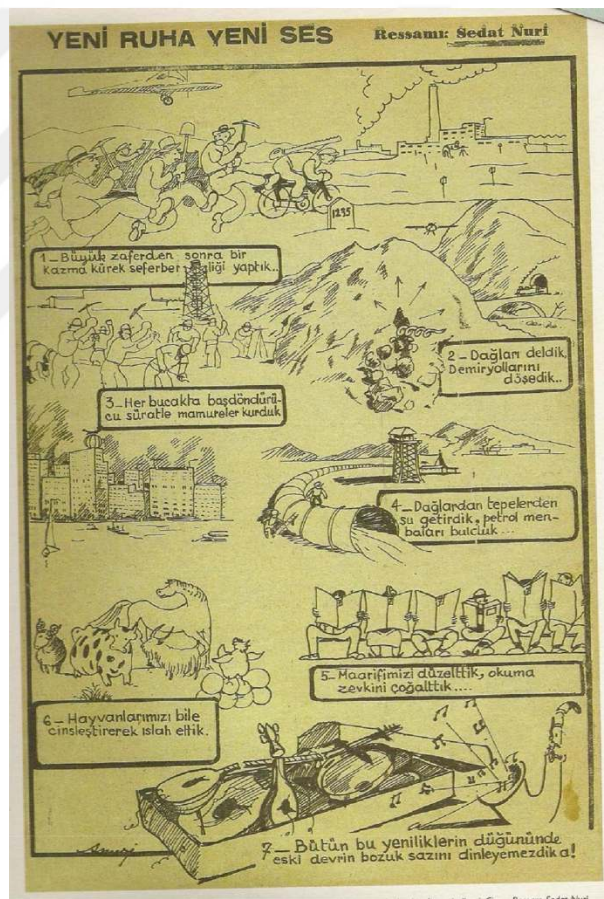
²⁰⁷ Ayas, *a.yer*

²⁰⁸ Ayas, *a.g.e*, s.274

dinlemesi gerektiğini resmeder. Evlerimizin iç yüzü adlı resimde üç neslin dönüşümünü verir. En alt katta namaz kılan yaşlı nesil, bir üst katta tambur çalıp eğlenen orta yaş nesil ve en üst katta Batı tarzı müzikle dans eden bir çift genç nesil. Bir diğer resim *Yedigün* dergisi 14 Kasım 1934 tarihinde resmedilmiştir. Bu resim alaturka müziğin daha siyasi bir eleştirisidir. İlerlemelerden, yapılan yeniliklerden bahsettiği resimde, yeni kurulan okullar, petrol fabrikaları, hayvan cinsleştirmeye kadar yenilik yapılmışken, düğünümüzde "eski devrin bozuk sazını dinleyemezdik a!" denilmiştir. Bu karikatüre göre, Batı tarzı yeniliklerin yapıldığı bir Cumhuriyet dönemi ve karşısında irticayı anımsatan tanbur, ud ve kemençe.²⁰⁹



Resim 1: AKBABA, 15 Şubat 1934



Resim 2: Yedigün, 14 Kasım 1934

Osmanlı müziği milli musiki taraftarlarına göre, Doğu'yu temsil ediyordu. Şark musikisi olarak adlandırılıyordu. Gökölçü paradigmayı savunanlara göre,

²⁰⁹ Ayas, a.g.e., s.280

Osmanlı müziği Türk müziği değildi, şark müziğiydi. Bu yüzden bizim milli musikimiz olamazdı.

1926'da Türk müziği kısmı kapatılan Konservatuar'ın 1932 yılında Uluslararası Şark Mûsikisi kongresine katılmama kararı alması gazetelerde gururla verilen haberler arasındadır. Zira gazetelere ve bizzat Konservatuar yetkililerine göre bu Şark mûsikisiyle hiçbir ilgimizin kalmadığının kanıtıdır. Ne var ki kongreye katılan bazı Batılı gözlemciler dinledikleri bazı örneklerden övgüyle söz edince ve Türk müziğini savunan bazı muhalif yazarlar bunlardan alıntı yapınca işler karışır. *Akşam* gazetesi yazarı Selami İzzet'e göre Şark müziğinden övgüyle bahsedenyazar bunu ancak içkinin tesiriyle söylemiş olabilir, ciddi bir estetik hüküm belirtmesi mümkün değildir. Zira Batı müziği "Afrika zencilerinden bile" nağme almaktan çekinmemesine karşın "bizim şark mûsikisi dediğimiz alaturkadan" hiç istifade etmemektedir. Demek ki Şark müziği Selami İzzet'in deyişiyle "zencinin nağmesinden bile kıymetsizdir." (Mûsiki Kongresi, *Akşam*, 20 Nisan 1932, s.3)²¹⁰

Musiki İnkılabı'nı destekleyen taraftarlara göre, onu önemli kılan şey bizi bu Şark mûsikisinden kurtarmasıdır. Musiki İnkılabı savunucuları Osmanlı müziğini dışlama politikalarına devam ederken onun sadece saray ve tekke de icra edildiğini savunmuş ve kapalı bir müzik olduğunu söylemiştir. Halka ulaşmayan bir müzik olduğunu savunmuşlardır. Yine başarılı olunamamış, halk Osmanlı müziğine sahip çıkmıştır.

Osmanlı müziğini dışlama politikaları devam ederken daha da abartarak Osmanlı müziğinin meyhane müziği olduğu iddia edilmiştir. "Adi bir müzik" olarak adlandırılıyordu. Hem saray ve tekkelerde çalındığı halka inmediği, hem de meyhane müziği olduğu iddia edilmiştir. Akbaba dergisi "radyoda Türk müziği yasaklandığında Türk müziğini elinde rakı şişesiyle sallanarak yürüyen ud kafalı bir alkolik olarak resmetmiş ve "meyhane mûsikisi" olarak adlandırmıştır."²¹¹

3.3.3. ARABESK MÜZİK

Türkiye'de Cumhuriyet döneminin başlarında alaturka tartışmalarıyla başlayan popüler kültür tartışmaları, 1980'lere gelindiğinde arabesk tartışmaları üzerinden devam etmiştir. 1991 yılında Meral Özbek'in doktora tezini kitaplaştırıp yayımladığı "Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski" başlıklı eseriyle Türkiye'de arabeskin akademik alanda ele alındığı ilk eseri vermiştir. Ondan önce

²¹⁰ Ayas, *a.g.e.*, s.282-3

²¹¹ Ayas, *a.g.e.*, s.292

Murat Belge, Ünsal Oskay ve Ahmet Oktay gibi isimler bu alana görüşleriyle katkı sağlamıştır.

Türkiye’de arabesk müzik üzerine yapılan teorik yaklaşımları ikiye ayırabiliriz:

Yaklaşımların ilkinin temel tezi, arabesk müziğin, kültürü yozlaştırdığı ve gericileştirdiğidir. İkinci yaklaşımın temel tezi ise, popüler kültür ürünü olan arabeskin hakim kültüre bir direniş olduğu yönündedir.²¹²

Bu yaklaşımlar yukarıda bahsettiğimiz popüler müziğe karşı olumlu ve olumsuz yaklaşımlardır. Arabesk müzik, toplumsal olarak, dünyada gençlik hareketinin yaygınlaşmaya başladığı ve Türkiye’de tezahürlerinin görüldüğü zamanda ortaya çıkmıştır. Bu zamanlar aynı zamanda sanayileşmenin arttığı, köyden kente göçün çoğaldığı zamanlardır. Arabesk bu yıllarda ortaya çıkmıştır.

Kentte yönünü kaybetmiş, ne köylü ne kentli olabilen hoşnutsuz geniş kitleler, bu acılı deneyimlerini ifade edebilecek kültürel kanallarına gereksinim duymaktaydılar. Kırsal müzik, kentin dinamik ortamında ve bu tutunma çabaları içinde yeterli gelmiyor, mevcut kent müzikleri de, göçmenlerin anlam dünyasına uzak kalıyordu. Böylece daha sonraları Arabesk olarak adlandırılacak olan, karma bir müzik üslubu biçimlenmeye başlamıştır. Kırsal müzikten esintiler taşımakla birlikte, aynı zamanda makam müziği ve Avrupa müziğinden unsurları da içeren, yapısal ve ezgisel anlamda karışık, kente tutunmaya çalışanların maruz kaldıkları keskin çelişkileri barındıran bu yeni müzik, gecekondu bölgelerini (enformel yapılaşma alanları) merkezlere bağlayan minibüsler (enformel ulaşım araçları) yaygınlaşmıştır.²¹³

Arabesk müziğe ‘minibüs müziği’ denmesinin sebebi de minibüsler aracılığıyla yayılmış olmasıdır.

Murat Belge, arabesk müziği tanımlarken onun bir yaşam tarzı olduğunu söyler. Ona göre, Batılılaşma arabeskin ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır. Arabesk gelenekten kopuşu temsil eder. Arabesk müziğin ilk eserleri ortaya çıktığında ilk dinleyicileri uzun yol ve minibüs şoförleri, taksi şoförleri olmuştur. Arabesk müzik minibüsten yayılan bir müzik olduğu için minibüs müziği olarak adlandırılmıştır. Orhan Gencebay’ın *Bir Teselli Ver* albümünün yarım milyon sattığını düşünürsek sadece minibüs şoförlerinin dinlemediği ortaya çıkmış olur. Arabesk müzik halk tarafından tutulan bir müzik türü olmuştur. Belge, arabeskin protest bir yapısı olduğunu ama aşırı kaderci de bir içeriğe sahip olduğunu söyler. Bu protest yapı aşırı kaderciliğe bulandığı için gizlenmiştir. Orhan Gencebay Belge’ye göre arabeskin

²¹² Yılmaz, a.g.e, s.69

²¹³ U. Zeynep Güven, Ali Ergur, "Dünyada ve Türkiye’de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi", *Sosyoloji Dergisi*, 3.Dizi, 29. Sayı, 2014/2, s.13

uzun yıllar biricik temsilcisi olmuştur. Ferdi Tayfur'un sahnelerde yer edinmesiyle arabesk müzikte yeni bir eğilim ortaya çıkmıştır. Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur farklı kesimlere hitap etmişlerdir. Gencebay, köyden kente göçenlerin sesi olurken Tayfur, Almanca göçmenlere ses olmuştur.²¹⁴

Ünsal Oskay, arabeski 'Doğu Despotizmi' ile bağdaştırır. Ona göre, despotik yönetime sahip olan toplumlarda müzik, bireylerin çaresizliklerini yansıtan bir unsurdur. Arabesk de bu müziğin bir türüdür.²¹⁵

Ertan Eğribel ise arabeski Doğu-Batı tartışmaları içinde inceler. Batılılaşma sürecinin toplum tarafından tam benimsenmediği, bir takım uyumsuzlukların vuku bulduğu bir dönemde arabesk müzik ortaya çıkmıştır. Arabesk köyden kente göç edenlerin kentte köy tarzını yansıttıkları gecekondu mahallelerinde ortaya çıkmıştır.²¹⁶

Meral Özbek'e göre arabesk bir başkaldırı müziğidir. Bir ayakta kalma çabası bir mücadeledir. Fakat Özbek 1970'lerden sonra arabeskin rol değiştirdiğini savunur. Endüstrinin gelişmesi ve yaygınlaşması ile müzik sektörü de endüstrinin ağırlığı altında kalmıştır ve arabesk de bundan nasibini almıştır. Özbek arabeskin endüstriden ve devletten uzak olduğunda başkaldırının bir simgesi olduğunu, piyasanın kurbanı oldukça ve iktidarın eline geçtikçe de rolünün değiştiğini söyler. Arabesk Özbek'in tanımla 'kentteki köyün uyumsuzluğunun müziği' dir.²¹⁷

Yani, arabesk, 'geleneksel ortamı kenti taşıyan' ya da 'kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü' değildir. Tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir 'anlam problemi' olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren; ve bu yanıtıyla da bir yandan uyum bir yandan direnme taşıyan bir pratiktir.²¹⁸

Özbek'e göre, arabesk 1960'larda ilk ortaya çıktığında bir mücadele alanı olarak görülürdü. 1980'lerden sonra ise toplumsal anlamda farklılaşmıştır. Müzik endüstrisinin gelişmesiyle birlikte arabesk şekil değiştirmeye başlamıştır. Batı ile yakın ilişkiler, ithalatın yayılması Batı'da üretilenlerin hızlıca Türkiye'ye gelmesini sağlamıştır. Bu da müzikte tekniklerin değişmesine neden olmuştur. Müzikte endüstrileşme başlamıştır. Bu standartlaşmayı ve uzmanlaşmayı beraberinde getirmiştir. Özbek'e göre bunun iki boyutu vardır: insanların ürünlere daha kolay ve

²¹⁴ Yılmaz, *a.g.e.*, ss.70-71

²¹⁵ Yılmaz, *a.g.e.*, s.67

²¹⁶ Yılmaz, *a.g.e.*, s.73

²¹⁷ Yılmaz, *a.g.e.*, s.79

²¹⁸ Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 11.b, İletişim Yayınları, 2013, s.111

daha hızlı ulaşması bir demokratikleşme ortamı oluşturmuştur ve uzmanlaşma sanatçının eserinden bağımsızlaşmasına sebep olmuştur.²¹⁹

3.3.4. POP MÜZİK:

Pop müzik, genellikle tutulan, liste başı olan müzik yerine kullanılır ama aslında popüler müziğin bir alt grubudur. Birçok müzik türünü içine alan pop müziğin dünyada 1940'lara dayanan bir geçmişi vardır. Türkiye'de pop müzik ise, 60'lar ve 70'lerde ilk örneklerini göstermiş olsa da 1980'lerin sonlarına doğru ve daha çok 1990'larda tam olarak kendini göstermiştir. Pop müzik tüketiciye ve tüketmeye yönelik bir popüler müzik türüdür. Daha önce bahsettiğimiz arabesk müzikten sonra, değişen toplumda pop müzik arabesk müziğin yerini almıştır. Batı'nın düşük beğeni ve kolay tüketim talebiyle ürettiği pop müzik, toplumumuzda geleneksel öğelerle birleştirilerek tüketiciye sunulmaktadır. Aslında çoğunluğu batı kaynaklı, toplumumuza yabancı olan pop müzik öğeleri, "içinde üretildikleri ortamdan yabancı bir ortama getirilerek başka yapılara yamandıkları için yapısal değişime uğramış ve özgünlüklerini yitirmişlerdir"²²⁰. Pop müzik için ne tam olarak yabancı bir müzik ne de tam olarak yerli bir müzik diyemeyiz. Yabancı olduğu topraklarda varolmaya çalışan ve bunu toplumu yabancılaştırarak yapan bir müziktir pop müzik.

Pop müzik tüketim müziğidir. Basit, derinliği olmayan, kalitenin aranmadığı ve anlamlı anlamsız her kelimenin yanyana gelebildiği bir müzik türüdür. Batı'ya olan özentiliğin bir tezahürüdür. Toplumumuza tamamen hitap etmediği için de kısa ömürlü olmaktadır. Çoğu pop müziği doğarken ölmektedir. Müzik üzerinde Batı'nın etkisiyle, Doğu kültürü yok olmaya başlamıştır. Doğu kültürünün aşkın yönü değersizleşmiş, onun yerini Batı'nın içkin kültürel değerleri almıştır. Kültürümüze yabancı değerler, değerlerimizin yerine geçmiştir. Başka şekilde ifade edecek olursak, Batı'nın değerleri kültürümüze yamalandı. Bu yamalanma, basit ve sığ bir müzik ortaya çıkardı. İnsanın anlamının yok edildiği, aşkın olandan koparıldığı bir yüzeysellik meydana geldi. Aşk, sevgi gibi konuların işlenen şarkıların yerini, paranın, arzunun işlendiği ve anlamlı anlamsız sözlerin yazıldığı şarkılar aldı. Hakan Peker'in;

Hey corç versene borç

Olmaz maykıl bende de yok

²¹⁹ Yılmaz, a.g.e., s.80

²²⁰ Nazife Güngör, *Sosyokültürel açıdan Arabesk Müzik*, Bilgi Yayınevi, 2.b., 1993, s.135

şarkısındaki sözlerde olduğu gibi. Günlük tüketilen sevgiler, anlık hevesler, yüzeysel aşklar pop müziğin içeriğini belirlemiştir. Tarkan'ın;

Sevgi dedin sevdalandık
Sevda bizle kilo ile
Bağlan dedin bağlanıverdik
Metre metre urgan ile
Şimdi ahlar vah vahlar
Bu eyvahlar boşuna
Tak sepeti koluna
Herkes kendi yoluna

şarkısı bu içeriğin bir örneğidir. Pop müzik şarkıcıları sadece şarkılarıyla değil dansları, giyim tarzları ve yaşamlarıyla da kültürel bir ikon haline gelmişlerdir. Özellikle gençler üzerinde büyük etki yaratmıştır. Onlar gibi giyindiler, onlar gibi dans ettiler ve onların yaşam tarzlarını kendilerinin yaşam tarzı olarak benimsediler. Böylelikle pop müzik bir moda haline gelmiştir. 90'lar sonrası dönemde pop müzik kendine toplumda her zaman yer bulmuştur. 90'larda gördüğü ilgi günümüze kadar zamanla azalsa da, zirvedeki yerini, rock, metal, rap vb. müzik türlerine kaptırmış olsa bile, günümüzde bile hala etkisini sürdürmektedir.

3.3.4.1.90'LAR ÖNCESİ:

60'lar Türkiye'de siyasal ve kültürel açıdan bir dönüm noktası olmuştur. 27 Mayıs askeri darbesi sonrası kabul edilen 1961 anayasası ile birlikte kültür ve sanat alanının da önü açılmıştır. Fakat 60'ların başlarında yabancı müzik türlerinden bağımsız ve oturmuş bir müzik piyasasından bahsedemeyiz. 60'ların sonlarına doğru bu müzik piyasasının ortaya çıkardığı müzikler toplumsal sorunlarla ilgilenmediği için eleştirilmiştir.

Türk popüler müziği 68 dönemi açısından ele alındığında, "politik" ve "apolitik" olarak ayrılmalıdır. Apolitik, yani politikayla ilgisi olmayan örnekler, 68 kuşağı tarafından yoz müzik olarak adlandırılıyordu. Çünkü toplumsal sorunlarla ilgilenmekten çok, son derece yüzeysel ve içi boş konuları ele aldığı düşünülürdü. Özellikle Türk Popu, apolitik bir tür olarak algılanmaktaydı.²²¹

²²¹ Emrah Doğan, Banu Mustan Dönmez, "Türkiye'de Altmış Sekiz Kuşağı Dünya Algısının Popüler Müziğe Yansıması", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt:2, Sayı:1(2016),45-75, s.51

60'lı yıllar Türk pop müziğinin temellerinin atıldığı ve aranjman müzik furçasının başladığı yıllardır. Aranjman müzik, yabancı şarkılara Türkçe sözler yazılarak icra edilen müziktir. Aranjman müzikle birlikte Batı müzik tarzına kulaklarımızın alışma süreci başlamıştır. Bu müzik tarzı o dönemler hafife alındığından, TRT tarafından Türkçe Sözlü Hafif Müzik diye adlandırılıyordu. Erol Büyükburç ve Ajda Pekkan bu müzik tarzının ilk isimlerindendir. Müzik alanında büyük bir firma olan Odeon, Türkçe şarkıların yaygınlaşmasına öncülük etmiştir. O dönemlerde Odeon firması tarafından, *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş* şarkısı plak olarak kaydedilmiştir. Bu parça aranjman müzik türünün ilk hit şarkısı olarak büyük bir öneme sahiptir.²²²

1960'ların yarısına gelindiğinde devletin müzik alanındaki politikası ile birlikte daha çok yerel olana yaklaşmış, aranjman müzikten yavaş yavaş kopuş başlamıştır. TRT'nin de Türk müziğine olan yaklaşımının değişimi Türk müziğinde yerel olana yönelmeyi güçlendirmiştir. 60'ların yerli müzik alanındaki en önemli olaylarından biri de Hürriyet Gazetesi tarafından düzenlenen Altın Mikrofon Şarkı yarışmasıdır. "Altın Mikrofon, yerli müziğe en fazla katkı yapmış, en verimli sonuçlar vermiş yarışma olarak belleklere kazınır ve hala aşılamamıştır".²²³ Bu ve benzeri yarışmalar Anadolu pop müzik türünün ortaya çıkışı ve yükselişinde etkili olmuştur. 68 kuşağı özellikle Türk pop müziği üzerinde politik bir ruhun yansıması olarak görülür. Anadolu pop müziği bu yansımanın bir sonucudur.

60'lı yılların sonunda aranjman adı verilen taklit müziğin yerini başkaldıranların müziği olan Anadolu pop ya da Anadolu rock diye adlandırılan müzik türü almıştır. Anadolu Pop müzik, aranjman müzik geleneğine karşı protest bir tavır sergiler. Anadolu pop müziğinin en parlak isimlerinden Fikret Kızılok *Şarkıdaki Maymun* adlı şarkısında dönemin aranjman geleneğini ve bu geleneğin en önemli isimlerinden Ajda Pekkan'ı eleştirir:

Kim takardı seni Paris'te, Londra'da
Ya da gerçek bir sanatta?
Bir tek zeytin dalı mı taşıdın yurdundan
Biraz zahmet edip oralara?

²²² Ozan Eren, "Türkiye'de 1960'larda Müzik Alanı ve Protest Müziğin İlk Nüveleri: Anadolu Pop Akımı", *Sosyoloji Dergisi* 38(1): 131-162, s.141

²²³ Atilla Dorsay, *Ne Şurup-Şeker Şarkıladı Onlar*, Remzi Kitabevi, 3.b., 2003, s.70

60'ların politik ruhu ve yerel vurgusu bu müzik türünün yükselişine sebep olmuştur. Anadolu pop/rock müziğinin 68 dönemi gençlik hareketlerinden bağımsız bir gelişme gösterdiği söylenemez.

Dünyada protest müzik nasıl 20. yüzyıl sanatlarındaki protest eğilimlerden, karşı tavır almalarından bağımsız gelişmemişse Anadolu pop da 1960'ların devrimci hareketlerinden bağımsız gelişim göstermemiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Anadolu Pop'un doğum yılının 1968 olması bir tesadüf değildir. Türkiye'de 68 kuşağına dahil edilebilecek genç müzisyenler, 68'in dünyada yarattığı değişim dalgasına seyirci kalmamış; the Beatles, Bob Dylan, Joan Baez gibi müzisyenleri ve yeni folk, psychedelic rock müzik gibi yükselen akımları takip ederek bir bakıma Türkiye kontekstine göre- Anadolu türkülerinden de beslenerek- uyarlamışlardır.²²⁴

Anadolu pop şarkılarının sözlerinin politik olmasından ötürü geniş kitlelere hitap etti ve halkı yanına almayı başardı. Cem Karaca, Barış Manço, Moğollar, Erkin Koray, Edip Akbayram, Fikret Kızılok ve 3 Hürel bu müzik türünün önde gelen isimleridir. Halk ezgileri ve Batı pop müzik enstrümanları kullanılarak yapılan bu müzik o dönem Türkiye'yi kasıp kavurmuştur. "Kent Ozanları" olarak adlandırılan Anadolu pop müzik temsilcileri Batılı enstrümanların yanında Doğu kültürüne ait enstrümanları (bağlama, ney, kaval gibi) da kullanmışlardır. Anadolu pop akımı bir Doğu-Batı sentezi yaratma girişiminde olmuşlardır. Bu girişimle geniş kitlelere hitap eden bu müzik türü pazarda büyük ilgi görmeye başlamıştır. 1970'lerde büyük ilgi gören bu müzik türü yıllar içinde -özellikle 90larda- pazara açık bir tür olması sebebiyle metalaşacak, standartlaşacak ve kolay tüketilir olacaktır. Anadolu pop müziği 1980 darbesine kadar gücünü koruyacak, 80 darbesinden sonra değişen toplumsal, ekonomik ve kültürel dinamikleri bu müzik türünün yerini arabesk müziğe bırakacaktır. 1960'larda ilk türlerini veren arabesk müzik 70'lerin sonlarında ve 80'lerde popüler olmaya başlayacaktır fakat 80'lerin sonlarında pop-arabesk adı altında yeni bir müzik türü ortaya çıkacaktır.

80'li yıllar siyasi darbeden dolayı müzikte de karışıklığa sebep olmuştur. Darbenin etkisiyle müzik kesintiye uğramıştır. 80'lerde arabesk adı altında toplanmış çeşitli müzik tarzları (arabesk, taverna müziği, pop müzik, vb.) dinlenmeye başlanmıştır. Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur ve İbrahim Tatlıses arabesk müziğin önemli isimleri olmuştur. 80'li yıllarda TRT, arabesk ve pop müziği hafif müzik olarak adlandırıyordu ve bu müzik türlerinin yaygınlaşmasına engel

²²⁴ Ozan Eren, "Türkiye'de 1960'larda Müzik Alanı ve Protest Müziğin İlk Nüveleri: Anadolu Pop Akımı", *Sosyoloji Dergisi* 38(1): 131-162, s.147

olmaya çalışmıştı. Dönemin başbakanı Turgut Özal'ın arabeski sevdiğini belirtmesi ve partisinde arabesk şarkıları propaganda aracı olarak kullanması TRT'nin arabesk müziğe karşı olan önyargısını yıkmıştır. TRT'nin radyoda arabesk müzik çalınma yasağının kalkmasıyla arabesk müzik de özgürlüğüne kavuşmuştur. 80 dönemi toplumda yeni olan bir çok şeyin ortaya çıktığı dönem olmuştur.

1980'leri yaşananların hızla söze döküldüğü, sözde vücut kazandığı bir dönem olarak tanımlamak sanırım yanlış olmaz. Yakın zamana kadar adı konmamış, bugünse "birey", "kuşak", "özel hayat", "cinsellik" gibi adlandırmalarla tarif edilen birçok alan bu dönemde söze döküldü; bir söz patlamasının nesnesi oldu, ayrıştırıldı, sözle kuşatıldı.²²⁵

Bu yeni kültürel ortamda artık televizyonun ve radyonun tekelleşikten kurtulması, özel televizyon ve radyoların kurulmasıyla da arabesk müzik ve pop müzik daha rahat bir şekilde icra edilmeye başlanmıştır. Müzik yapımcıları bazen pop müzik vurgusu bazen de arabesk vurgusu olan müzik ürünlerini piyasaya sürmüştür. Yeni bir müzik türü ortaya çıkmıştır: Pop-arabesk müzik. Gürbilek'in ifade ettiği gibi değişen kültürel ortam arabesk müziğin içeriğinde değişimlere sebep olmuştur. 80'lerde "yalnızca para tasarrufuna değil, arzu tasarrufuna da dayalı eski kültür yerini bir arzu kültürüne; insanları arzularını hemen ve şimdi doyumaya davet eden, iştahı ve hevesi kışkırtan yeni bir kültüre bırakmış"²²⁶ tır. Orhan Gencebay'la başlayan arabesk müzik, yerini, "yabancı topraklarda kendine güvenmeyi öğrenmiş, o güne kadar "bozuk" olarak horgörölmüş şivesinden olduğu kadar kendi sevme kapasitesinden de büyülenmiş ("Allah Allah bu nasıl sevmek"), zaman kaybetmeden hedefe ilerleyen ("Ben sana dolanayım"), uzaktaki ulaşılmaz sevgiliye değil de adı sanı belli bir sevgiliye seslenen ("Oy oy Eminem") şarkılarıyla İbrahim Tatlıses"²²⁷ almıştır. İbrahim Tatlıses değişen toplumun kültürel dinamiklerine ayak uydurmuştur:

Orhan Gencebay'ın şarkılarıyla İbrahim Tatlıses'inkileri karşılaştırdığımızda, fark açıkça görülür. Biri yatırımını arzuyla doyumu arasındaki örtüşmezliğe yapmıştır; o mesafeden bir haz üretmeye çalışır. Diğeri tersine, her ne kadar bazen kederden söz etse, hicrandan falan dem vursa da, hem şarkıları hem de kamusal kimliğiyle gayet net bir biçimde isteklerinin bir an önce doyurulmasını ister. Biri enerjisinin istediğinin verilmemiş, bu dünyada zaten verilemeyecek olmasından alır. Diğeri her şeye rağmen istemekten (ve olabildiğince almaktan) yanadır. Biri doyurulması imkansız bir arzusunun ağırlığıyla konuşur, bir tür aşkınlıkta ısrar eder, beklemenin onuruna sığınır. Diğeri ise doyurulmuş tenin, herkesin gözü önünde dile getirilmiş iştahın, nihayet yüzeyin de fena bir şey olmadığını

²²⁵ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, 3.b, 2001, s.40

²²⁶ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, 4.b, 2012, s.16

²²⁷ a.yer

itiraf etmiş olmanın verdiği hafifleme vardır. "İstemem namertten bir yudum çare" ile "Ben de İsterem" arasındaki esas fark da budur.²²⁸

Kültürel dinamikler 90'lara gelindiğinde İbrahim Tatlıses şarkılarında da değişimi getirmiştir. Arabesk dinleyicisine hitap eden İbrahim Tatlıses, şarkılarıyla genç kitleye de uyum sağlamaya çalışır.

Seninle çıkabilseydim,

Elini tutabilseydim,

Kafelerde diskolarda

Belini sarabilseydim

sözlerini içeren Ah Keşkem şarkısı bu değişimin örneğidir.

3.3.4.2. 90'LAR:

Pop müzik altın çağını 90'lar döneminde yaşadı, kasetçalar (walkman) kültürü yaygınlaştı bu sebeple kaset ekonomisi canlandı, şarkılarda hızlı ritimler kullanılmaya başlandı. Teknolojinin de ilerlemesiyle ritme dayalı bir müzik piyasası ortaya çıktı.

90'lı yıllar popüler müzikte çeşitlenmenin ve üretim patlamasının yaşandığı dönem olur. Müzik piyasasına giren yeni sanatçılar ve albümlerinin tanıtımı, pazarlama stratejisinin bir parçası olarak müziğin kendisinden daha önemli hale gelir. Müzik ve medyanın tüm kolları, birbirlerine malzeme sağlayan bir mekanizmanın çarkları gibi çalışmaya başlar. Özel televizyonların, yirmi dört saat müzik yayını yapan özel radyoların, yalnızca klip yayımlayan televizyon kanallarının bulunduğu piyasa "durmadan şarkı içip şarkıcı yiyen, açlığını da hiçbir zaman bastıramayan bir canavara" a dönüşür.²²⁹

90'larda pop müzik özel radyo ve televizyon dönemine geçişle birlikte yükselmeye başladı. Yirmi dört saat pop müzik yayını yapan kanallar bu dönemde ortaya çıktı. Bu sayede pop müzik yükselişe geçti ve ardarda sayısız albümler yapıldı. Teknolojinin ilerlemesi müzik üretiminde bir standartlaşmaya ve uzmanlaşmaya sebep olmuştur. Bu durum müziğin dilinin ve yapısının değişimini beraberinde getirmiştir. Pop müziğin dili, sade, basit ve sıradan bir dildir. Bu dil çoğunlukla argo ve cinsellik temaları üzerine kurulmuştur. Sezen Aksu, pop müziğin tetiğini çeken ilk isim olarak anılır. Sezen Aksu ile ilk kez hızlı ritim Türk müziğinde kullanılmaya başlanmıştır. Sezen Aksu da modern pop dilini şarkılarında bariz şekilde kullanmıştır.

²²⁸ Gürbilek, *a.g.e.*, s.17

²²⁹ E. Filiz Dürük, "Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler", *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt 3, No:1, 2011, s.38

Hey seni yerler, yerler
Seni ham yapar bu zilliler
Yaylanmadan yürü
Yoksa günah bizden gider.

Bazen yanyana geldiğinde hiçbir anlam ifade etmeyen sadece okunduğunda kulağa güzel gelen sözcükler bir arada kullanılarak pop müzik dili oluşturulmuştur. 90'lar pop müziğın önemli isimlerinden olan MFÖ'nün Sude isimli şarkısı baştan sonra anlamsız görünen kelimelerle oluşturulmuştur:

Day dahi ya hum
Nurunda nurunda nurunda nurunda
Hiya hiya
Ha bu ya da feste sebaha
Dasdisdos
Sude sude su

Pop müziğın dilinin basitliğı ve sıradanlığı değışmese de içeriğı modernleşen toplumun değışimine paralel olarak farklılaşır. Artık aşk ilişkileri, aldatma, terk etme, intikam alma, isyan, umursamama gibi temalar işlenmektedir. Arzu ve cinsellik açık bir şekilde anlatılır. Yonca Evcimik'in Bandıra Bandıra şarkısında olduğı gibi pop müziğın içeriğı değışmektedir.

Bandıra bandıra ye beni
Hiç doyamazsın tadıma
Bütün numaralar bende
Sende var benim farkıma.

Pop müzikte maddecilik güçlenmiş, tinsellik sığlaşmış, duygusal yoğunluk azalmıştır²³⁰. Pop müzik bireysel ve toplumsal ifade gücüne sahiptir. Bu sebeple ortaya çıkan şarkılar hayatın kendisini yansıtır. Pop müzik, müzik ile hayatı imaj ve imgeler yoluyla birleştirmiş, müzik bir simge haline gelmiştir. Hayatın içinden olan simgeler yoluyla kendini yansıtan müzik böylece hem birey hem de toplum hayatında

²³⁰ Nazife Güngör, *Sosyokültürel açıdan Arabesk Müzik*, s.143

bir imaj ve marka kültürü oluşturur.²³¹ Özellikle Tarkan 90'larda pop müziğin marka ismi oldu. Şarkılarında
Giyinmiş rengarenk
Perperişan hali
Üstelik çorabı da kaçmış
Kıl oldum abi

gibi argo temalar bulunmasına rağmen çok sevilmiştir. Pop müziğin medyatik yüzü olmayı başararak yaptıklarıyla, danslarıyla, giydikleriyle ve yaşam tarzıyla özellikle genç kuşakları etkisi altına almaktadır. Modernleşen toplumda Batı'nın yansıması olan pop sanatçıları Doğu kültürünün yozlaşmasına sebep olmuşlardır. Giyim tarzıyla, yaşam tarzıyla Batı'yı taklit eden popçular toplumun kültürel açıdan ruhunu da yansıtıyorlardı. Batılılaşma süreciyle değişen kültürel ortamı 90'lar pop müziği üzerinden görmek mümkündür.

Pop müziğin kültürel değişimi, toplumun ekonomik anlamda da değişime sebep olmuştur. Tüketim odaklı bir müzik algısı oluşması pop müzik sanatçılarının pazar ekonomisini baz alarak müzik yapmasına sebep olurken toplumun da daha çok tüketmesine ortam hazırlamıştır. "Ekonomiye dayalı ve adeta seri üretimin kendisi olan şarkılar, zaman içerisinde şarkı vasıflarını bırakarak, müzik türlerinin belirsizleşmesine önayak olmuş, alınıp satılan, rekabet ortamının döndüğü endüstriyel pazar halini almıştır."²³² Bu durumda endüstriyel olan pop müzik özgünlüğünü kaybederek standartlaşmış ve ticari kaygıdan ötürü parçalar birbirlerinin tekrarı olmaya başlamıştır. Daha çok üretim daha hızlı tüketim algısı oluşmuş, müzik bir meta halini almıştır. Artık müziğin değeri ne kadar çok dinlendiği ve ne kadar çok satıldığı ile ölçülmeye başlanmıştır. Modern toplumda müzik kapitalizmin elinde bulunan bir meta halini almıştır.

Pop şarkılarının metalaşmasıyla birlikte müzik endüstrisi görselliğe de ihtiyaç duymuştur. 90'lar döneminde teknolojik gelişmelerle birlikte müzik kliplerinin ortaya çıktığını görmekteyiz. Sanatçılar artık şarkısına çektiği klip ile ortaya çıkıyor ve klipler sanatçılar arasında bir rekabete yol açıyor. Ticari kaygı pop müziğin daha da popülerleşmesine sebep olmuştur.

²³¹ Deniz Aydar, "Popüler Kültür ve Müzik Üzerine", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:7, Sayı: 33, s.804

²³² a.g.m, s.805

90’larda zirveyi yaşayan pop müzik sonraki yıllarda yerini başka müzik türlerine bırakacaktır elbet fakat 90’larda ve 2000’lerin ilk yıllarında ciddi anlamda toplumda bir etki bırakmıştır. Pop müzik ile birlikte müziğin içi boşaltılmış, tüketim nesnesi haline gelmiş, ticari bir meta halini almıştır. Bu metalaşma toplumda bir yabancılaşmaya sebep olmuştur. Modernleşen toplumda kapitalizmin eline düşmüş olan müzik aşkın alanından tamamen koparılmıştır. Müzik artık hızlı tempoların, anlamsız içeriklerin olduğu bir nesnedir. Hatta bir gürültüden farksızdır.



SONUÇ

Kültürel bir metaya dönüşen müziği ele aldığımız bu çalışmada pop müzik örneği üzerinden müziğin dönüşümünü inceledik. Müziğin insanın sosyal hayatındaki önemi ortadadır. Müzik, tek tek bireylerin ve toplumların yaşamlarında son derece etkin olan, bir başka ifadeyle insan hayatında bebeklik çağlarından eğitim çağına, iş hayatından özel hayatına dek insan hayatını sürekli olarak etkileyen bir fenomendir. Müzik sosyal bir olgudur. Aynı zamanda siyasi, dini, ekonomik vb. alanlarda da kendini gösterir. Bir ulusun müziği vardır; marşlar. Bir siyasi partinin müziği vardır; seçim müzikleri. Bir dini ayinin müziği vardır; ilahiler. Müzik toplumun içinde var olan bütün alanlarda varlığını korur. Müzik insanlığın başlangıcından beri vardır ve insan yaşamının her evresinde varlığını sürdürür. Müzik, kültürel bir olgudur. Toplumu şekillendirir, değiştirir. Aynı zamanda müzik toplumla birlikte değişir. Müzik türleri bu şekilde oluşur. Müzik, anlatılmak isteneni daha etkili olarak verebilmek için bir araç olarak kullanılmıştır. İnsan müzik yapmaya, müziğin öğelerini yaşantısının her aşamasında bilinçli ya da bilinçsiz kullanmaya, tarih öncesinden bu yana devam etmiştir.

Sosyal hayatımızda varlığı bu kadar ortada olan müziğe dair bir tartışmanın yürütülebilmesi için bu metinde ilk elden sanat kavramı analiz edilmiştir. Sanat nedir? Sanatın tanımı mümkün müdür? gibi temel sorulara cevap aranmıştır. Bu soruların cevaplarında ve hem sanatın hem de müziğin bugünkü konumuna ilişkin yaptığımız incelemede sanatın ve müziğin meta konumuna indirgendiği olgusuna ulaşılmıştır. Bu minvalde sanatı ve müziği bu konuma indirgeyen düşünce ele alınmıştır. Bu düşüncenin en temel özelliği ise kendisini nesne'nin dünyasında var etmesidir. Burada sürekli olarak ön plana çıkarılan şey nesne ve onun tüketim dünyasıdır. Sanat ve müzik burada sergilenen meta'lar gibi bir metadır artık. Onu farklı kılacak olan şey "yüksek kültür"e ait olması değil pahalı bir değere sahip olmasıdır. Aslında bu tavır bu çağın en temel reflekslerinden biridir, çünkü çağ sürekli olarak nesnelerle tapınılası ikon'lar inşa etmektedir, sanatta/müzikte bu alana son derece popüler ikonlar armağan ederek kendi değerini yansıtabilir. Tapınılası bir ikon düzeyine erişmek bir sanat eserine estetik değerini armağan eden en temel unsurdur. Bu sorun, bütün boyutlarıyla Türk toplumu için de temel bir sorun teşkil etmektedir. Zira özellikle yeni kuşaklar —bilhassa 90'lar sonrası— kendi kültüründen kopuk bir şekilde Batı'da ve dünyada yaygın hale gelmiş olan bu metalaşma kültürüne

eklemlenme eğilimindedir. Tüketim alışkanlığının ötesinde Batının meta haline getirdiği sanat ve müzik anlayışı son derece yüksek bir kültürün ürünüymüş gibi kabul görmektedir. Özellikle teknoloji ile birlikte bu kitle kültürü kendisini daha da tartışılmaz bir düzeyde kabul ettirerek yaygınlaşmaktadır.

Müziğin tüketim toplumunda bir meta haline gelmesi özellikle Türk toplumundaki pop müzik örneği üzerinde de kendini gösterir. İçeriği boşalmış hızlı ritimlerle oluşturulan şarkılar, toplum üzerinde uyuşturucu bir etki yaratmıştır. Pop-Kültürde Müzik artık derin ruhani bir tecrübenin veya bilgeliğin ifadesi olmaktan ziyade endüstriyel bir siparişin notalara dökülmesi olarak varlığını sürdürmektedir.



KAYNAKÇA

ADORNO T.W.- HORKHEIMER M., *Sosyolojik Açılımlar*, çev.M.S.Durgun-A.Gümüş, BilgeSu Yayınları, 2010

_____, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, çev. N.Ülner- M. Tüzel- E. Gen, İletişim Yayınları, 7.b., 2012

AHMET B. HANBEL, *Kitabü's Salât*, C.I, 1964

ARISTOTELES, *Poeitika*, çev, Furkan Akderin, Say Yayınları, İstanbul, 2017

AYAS Güneş, *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi- Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, Doğu Kitabevi, 2014

_____, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar- Tartışmalar*, Doğu Kitabevi, 2015

BAUDRILLARD Jean, *Sanat Komplosu*, çev., Elçin Gen-Işık Ergüden, 6. Baskı, İletişim Yayınları, 2018

BAUMAN Zygmunt, *Akışkan Modern Dünyada Kültür*, çev. İ.Çapcıoğlu- F.Ömek, Atıf Yayınları, 2015

BEHAR Cem, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 2015

BENJAMIN Walter, *Walter Benjamin Kitabı Seçme Yazılar*, haz. ve çev. Tunç Tayanç, Dipnot Yayınları, 2018

BLAUKOPF Kurt, *on Music Sociology-an Anthology*, Peter Lang GmbH, 2016

BLOMSTER W.V., "Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi", *Frankfurt Okulu*, ed. H.Emre Bağce, DoğuBatı Yayınları, 5.b., 2015

BOURDIEU Pierre, *Ayrım*, Heretik Yayınları, çev. D.Fırat- G.Berkkurt, 2015

_____, *Sosyoloji Meseleleri*, ed. L. Ünsaldı, Heretik Yayınları, 2.b., 2016

BOZKURT Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sarmal Yayınevi, II. Baskı, İstanbul, 1995

COLLINGWOOD R.G., *Doğa Tasarımı*, çev.Kurtuluş Dinçer, İmge Kitabevi Yayınları

_____, *Kısaca Sanat Felsefesi*, çev, Talip Kabadayı, BilgeSu, Ankara, 2011

DAVIES Stephen, *Philosophy of Art*, Wiley-Blackwell; 1 edition (February 7, 2006)

DELLALOĞLU Besim , *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, Say Yayınları, 4.b., 2007

_____, *Benjaminia; Dil, Tarih ve Coğrafya*, İstanbul: Versus Kitap, Eylül 2008

DIDEROT & D'ALEMBERT, *Ansiklopedi ya da Bilimler, Sanatlar ve Zanaatlar, Açıklamalı Sözlüğü*, çev.Selahattin Hilav, 2018, YKY Yayınları, İstanbul

DORSAY Atilla, *Ne Şurup-Şeker Şarkılardı Onlar*, Remzi Kitabevi, 3.b., 2003

DÜZENLİ Pehlul, *İslam Kültür Tarihinde Mûsikî*, Kayıhan Yayınları, 2014

ELIAS Norbert, *Mozart- Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine*, çev.Yeşim Tükel, Kabalcı Yayınları, 2000

ERGUR Ali, *Müzikli Aklın Defteri-Toplumbilimsel İzdüşümler*, Pan Yayınları, 2009

FINKELSTEIN Sidney, *Müzik Neyi Anlatır*, çev. M. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, 1986

FOUCAULT Michel, *Felsefe Sahnesi (Seçme Yazılar 5)* , çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004

GRAVES Robert, *Yunan Mitleri*, 2. Baskı, çev. Uğur Akpur, Say yayınları, 2010

GOMBRICH E. H., *Sanat'ın Öyküsü*, çev. Erol Erduran, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2019

GÖKALP Ziya, *Türkçülüğün Esasları*, Varlık Yayınları, 7.b.,1968

GÜNGÖR Nazife , *Sosyokültürel açıdan Arabesk Müzik*, Bilgi Yayınevi, 2.b., 1993

GÜRBİLEK Nurdan, *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, 3.b, 2001

GÜRBİLEK Nurdan, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, 4.b, 2012

İBN HACER, *Fethü'l Bâri*, C.VIII, Mısır, 1978

İLYASOĞLU Elvin, *Zaman İçinde Müzik*, 9.b, Remzi Kitabevi, Nisan 2009

JAY Martin , *Adorno*, çev. Ünsal Oskay, Der Yayınevi, 2001

_____, *Diyalektik İmgelem*, çev. Sevgi Doğan, Ayrıntı Yayınları, 2014

JUNG Werner, *Georg Simmel: Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi*, çev.D. Özlem, Ark Yayınevi,1995

KAYGISIZ Mehmet , *Müzik Tarihi- Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, 2.b, Kategori Yayıncılık, 2017

- KUŞEYRİ, *Er-Risaletü'l Kuşeyriye fî İlmi't Tasavvuf*, Mısır, 1967
- KUTLUER İlhan, "Şey" , *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.39, 2010
- LAMONT Corliss, *The Philosophy of Humanism*, Humanist Press, New York 1997
- LEADER Darian , *Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri*, çev, Hakan Akdemir, Ayrıntı Yayınları, 2004 İstanbul
- MARTIN Peter J., *Sound and Society- Themes in the sociology of music*, Manchester University Press, New York, 1995
- MARTINDALE Don, "Max Weber's Sociology of Music", *The Rational and Social Foundations of Music*, trans. and ed., Don Martindale, Johanna Riedel, Gertrude Neuwirth, Southern Illinois University Press, 1958
- MEVLANA , *Konularına Göre Açıklamalı Mesnevi Tercümesi*, çev. Şefik Can, C.IV. baskı, İstanbul, 2002
- MİMAROĞLU İlhan, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, 12.b, 2017
- MURDOCH Iris, *Ateş ve Güneş: Platon Sanatçıları Niçin Dışladı*, çev, Serdar R. Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, II. Baskı İstanbul, 2008
- MÜSLİM, *El- Camiu's-Sahih*, İstanbul, 1981
- ORWELL George , 1984, Secker Publishing, s.9 1949
- _____, 1984, Can Yayınları, İstanbul 2016
- OSKAY Ünsal, *Müzik ve Yabancılaşma- Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*, Dost Kitabevi Yayınları, 1982
- ÖZBEK Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 11.b, İletişim Yayınları, 2013
- ÖZKAN İsmail Hakkı, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, 6.b., Ötüken Yayınları, İstanbul, 2000
- PLATON, *Devlet*, çev, Furkan Akderin, Say Yayınları II. Baskı 2016 İstanbul
- ROCKMORE Tom, *Heidegger and French Philosophy; Humanism Antihumanism and Being*, Routledge, New York, 1995
- SACHS Curt, *Kısa Dünya Musiki Tarihi*, çev. İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, 1965
- SAY Ahmet , *Müzik Tarihi*, 8.b., Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2012

SCIMECCA Joseph, "Humanism", *Blackwell Encyclopoedia of Sociology*, (Ed) George Ritzer, Oxford: Blackwell Publishing, 2007

SHINER Larry, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2013

SHUKER Roy, *Understanding Popular Music*, Taylor& Francis e-Library, 2.b., 2001

SOYKAN Ömer Naci , *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile bir Yolculuk*, Bilge Kültür Sanat, 2017

SUPČIČ Ivo, *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*, Pendragon Press, 1988

ŞEVKANİ, *Neylü'l Evtar*, C. VI, Mısır

TOLSTOY Lev N. , "Sanat Nedir? ", *Modernizmin Serüveni*, Ed, Eniz Batur, YKY yayınları, V. Baskı, İstanbul, 2002

TOULMIN Stephen, *Kozmopolis; Modernite'nin Gizli Gündemi*, çev. Hüsametdin Arslan, Paradigma Yayıncılık, İstanbul: Ocak 2002

ULUDAĞ Süleyman, *İslam ve Musiki*, Dergah Yayınları, 2015

WEBER Max, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Milay Köktürk, BilgeSu Yayınları, 2.b., 2013

WITTGENSTEIN Ludwig, *Felsefi Soruşturmalar*, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul, 2014

YILMAZ Öznur, *Türkiye'de Popüler Müzik Tartışmaları*, Bilim ve Gelecek Kitaplığı, 2017

ZEKİYAN Boğos, *Hümanizm (İnsancılık)*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 2005

ZIJDERVELD Anton C., *Klişelerin Diktatörlüğü*, çev. Kadir Canatan, Açılım Kitap, 2010

ZIZEK Slavoj , *Sanat: Konuşan Kafalar*, çev. Mine Yıldırım, Encore Yayınları, II. Baskı 2014, İstanbul

Büyük Bilgi ve Müzik Hakkında Notlar, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1963

Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1998

MAKALELER:

ADORNO T.W., Popüler Müzik Üzerine, çev. Evren Çelik, *Toplumbilim* 9:69-71

AKAN Nesrin, "VIII-XIII. Yüzyıllar Arası İslam Felsefesi'nde Müziğe Genel Bakış: El-Kindi, Farabi, İbn Sina", *Kalemişi Dergisi*, Cilt 3, Sayı 6, Volume 3

AKKOL Mümtaz Levent, "Müzik Sosyolojisinde T.W. Adorno'nun Yeri", *Alternatif Politika*, 2018, 10(1): 111-130

AKTAŞ Abdullah Onur, "Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik", *Doğu-Batı Dergisi*, Sayı:62, 2012

AYDAR Deniz, "Popüler Kültür ve Müzik Üzerine", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:7, Sayı: 33

BAYSAL Ozan, "Erken Dönem Pisagorcularda Harmonia Düşüncesi ve Müzik Kuramı", *Müzikte Kuram* /Güz 2014/sayı 10

ÇEREZCİOĞLU Aykut Barış, "Bülent Ortaçgil Örneğinde Popüler Müzik Şarkılarında Yan Anlam", *Ç.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 19, Sayı 2, 2010

ÇETİNKAYA Bayram Ali, "Mevlânâ ve Müzik", *Marife*, Yıl.7, sayı.3, kış 2007, s.175-194

DOĞAN Emrah, DÖNMEZ Banu Mustan, "Türkiye'de Altmış Sekiz Kuşağı Dünya Algısının Popüler Müziğe Yansıması", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt:2, Sayı:1(2016),45-75

DÜRÜK E. Filiz, "Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler", *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt 3, No:1, 2011

ERDAL Gülşen Göksel, "Müziğin Kişisel-Toplumsal-Ulusal-Uluslararası İşlevleri Üzerine", *Müzik Kültürü ve Eğitimi*, Cilt I, www.ayk.gov.tr

EREN Ozan, "Türkiye'de 1960'larda Müzik Alanı ve Protest Müziğin İlk Nüveleri: Anadolu Pop Akımı", *Sosyoloji Dergisi* 38(1): 131-162

ESGİN Ali, "Bir Müzik Sosyolojisi Var Mıdır? ", *Doğu-Batı Dergisi*, sayı:62, 2012

ETZKORN K.P., "Georg Simmel and the Sociology of Music", *Social Forces*, Vol.43, No.1, 1964, pp. 101-107

GÜVEN U. Zeynep, ERGUR Ali, "Dünyada ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi", *Sosyoloji Dergisi*, 3.Dizi, 29. Sayı, 2014/2

KINACI Mesut, "Eski Yunan Dünyasında Müzik ve Müzisyenler", *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:62, Doğu Batı Yay., 2012

ROSCH Eleanor, "Reclaiming Concepts", *Journal of Consciousness Studies*, 6(11-12), 61-77,1999

SOYKAN Ömer Naci, "Müzik Nedir?: Felsefî Bir Araştırma", *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:62, Doğu Batı Yay., 2012

TURLEY Alan C., "Max Weber and the Sociology of Music", *Sociological Forum*, Vol.16, No.4, December 2001

WEITZ Morris, "The Role of Theory of Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956), pp. 27-35

