DOĞU BATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ | YIL:15 | SAYI:62 | AĞUSTOS, EYLÜL, EKİM 2012 | ISSN: 1303-7242



Önce "Müzik" Vardı

DOĞUBATI

DOĞU BATI

DOĞUBATI

DOĞUBATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ

ÖNCE "MÜZİK" VARDI

62

DOĞUBATI
ÜÇ AYLIK DÜŞÜNCE DERGİSİ

Yerel süreli yayın.
ISSN:1303-7242
Sayı: 62
Doğu Batı Yayınları
adına sahibi
ve
Genel Yayın Yönetmeni: Taşkın Takış
Editör: Cansu Özge Özmen
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Erhan Alpsuyu
Halkla İlişkiler: Harun Ak
Dış İlişkiler Sorumlusu: Savaş Köse
•
Yayın Kurulu
Halil İnalcık, Kurtuluş Kayalı, Mehmet Ali Kılıçbay,
Etyen Mahçupyan, Şerif Mardin, Süleyman Seyfi Öğün
Doğan Özlem, Ali Yaşar Sarıbay
•
Danışma Kurulu
Güçlü Ateşoğlu, Cemal Bâli Akal, Tülin Bumin,
Ufuk Coşkun, Cem Deveci, Ahmet İnam,
Hasan Bülent Kahraman, E. Fuat Keyman,
Nuray Mert, İlber Ortaylı, Ömer Naci Soykan,
İlhan Tekeli, Mirze Mehmet Zorbay

Doğu Batı, yılda dört sayı olmak üzere Kasım, Şubat, Mayıs ve Ağustos aylarında yayımlanır.
Doğu Batı ve yazarın ismi kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.
Dergiye gönderilen yazıların yayımlanıp yayımlanmaması
yayın kurulunun kararına bağlıdır.

Reklam kabul edilmez.

Doğu Batı Yayınları
Yüksel Cad. 36/4 Kızılay/ANKARA
Tel: 425 68 64 / 425 68 65
Faks: 0 (312) 425 68 64
e-mail: dogubati@dogubati.com
www.dogubati.com

Kapak Tasarım Uygulama:
Aziz Tuna

Baskı:
Cantekin Matbaacılık
1. Baskı: 4000 adet
Kasım 2012

Sertifika No: 15036

Ön Kapak Resmi: Luca della Robbia, Floransa Katedrali'nden rölyefler, 1435, (Detay).
Arka Kapak Resmi: "Üç Müzisyen Leydi": Resmin sanatçısı bilinmiyor.
(16. yüzyıl Hollanda resmi).

İÇİNDEKİLER

ÖNCE "MÜZİK" VARDI

Mesut Kınacı 11
Eski Yunan Dünyasında Müzik ve Müzisyenler

Ömer Naci Soykan 29
Müzik Nedir? Felsefi Bir Araştırma

Abdullah Onur Aktaş 43
Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik

Özge Öztekin 71
Seslerin Sözcüklerindeki Müzikten Sözcüklerin Seslerindeki Müziğe

OSMANLI MÜZİĞİ, DÖNÜŞÜMLER: "BÖYLE DEĞİLDİM EYVAH NE OLDUM"

Vefa Saygın Öğütle & Hüseyin Etil 91
Bir Geçiş Döneminde Müziğin Kalp Çarpıntıları: Sosyal Dönüşümler ve Varoluşsal Tipler

Okan Murat Öztürk 115
15. Yüzyıl Osmanlı Müziğinde Şube Kavramı ve Hermetik Gelenek [Hızır Bin Abdullah'ı Anlamak]

Süleyman Seyfi Öğün 141
Itri'nin *Neva Kâr*'ından Mülhem İzlenimci Bir Yazı

MÜZİK SOSYOLOJİSİ

Ali Esgin 153
Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?

Olgun Bilir 183
Bir Güç Alanları Sistemi Olarak Müzik Toplum İlişkisi

TÜRK MÜZİĞİ, YENİLİKLER: "GÖSTERÜP AĞYÂRE LÛTFUN BİZLERE BİGÂNESİN"

Poyraz Kolluoğlu 199
Türk Müzik Devrimi'nden Popüler Kültür Müziği'ne Çok Seslilik Gündüşleri: Türk Müzik İnkılâbında 'Garbiyatçı' Endişeler ve 'Fanteziler'

Selçuk Duran 225
Türkiye'de Âşıklık Geleneğinin Popüler Müziklere Etkisi

BÛSELİK

Duygun Erim 251
Yaratıcı Bir Kuvvet Olarak Ritmin Zaman-Mekânı Üzerine Düşünceler

Orhan Kandemir 261
Yitik Zamanın İzinde: Caz

Aslı Çavuşoğlu 269
Platon'un Bekçileri: Bir Eğitim Aracı Olarak Müzik



Baude Cordier'in 14. yüzyıla ait "Belle, bonne, sage" bestesi. Baştaki metinsiz şarkıya metinsiz tenor ve kontrtenor dizeleri eşlik ediyor. Kırmızı notalama ölçülerdeki değişiklikleri belirtiyor. Kalp şeklindeki notalama bestecinin ismine bir cinas (cor Latincede kalp) ve metindeki "kalp" kelimesi kırmızı bir kalple değiştirilmiş.

ÖNCE "MÜZİK" VARDI

Yeni sayımız "önce müzik vardı" başlığını taşıyor, cümleyi tamamlarsak "evren var olmadan önce müzik vardı" da diyebiliriz. Tüm eksiklikler gibi müzik de büyük bir yoksunluktan, derin bir sessizlikten doğmuştur. Müzik evrenin hiçliği ile birlikte hayâl edilebilir. Yaşamın sınırlılığına işaret eden bir boyuttur bu. Zaman ve mekânın ağır salınımlarına karşılık, müziğin kendi dünyasındaki ritim ve ilerleyişi saf ve mutlak bir evrenin var olabileceğini bizlere gösterir. Birçok metafizikçi yaklaşıma göre, müzik kusursuz ve mükemmel bir görevi yerine getirir. Zira o icra edilmeye başlandığı andan itibaren bir *kendinde-şey*, nasılsa öyle olan bir doğayı karşımızda buluruz. Müzik tam, geride kalan herşey eksiktir; ifade yarım, melodi ise sözün üstünde aklımızı çelen güzelliğiyle mucizevi bir etkiye sahiptir.

Niçin müziği severiz ya da onun iyileştirici tılsımı, büyüsü nereden gelir? Müziği insanın kendisine has kılan fakat pek tanımadığı, ayak sürmediği bir alana, geniş bir bilinçdışı ülkesine benzetebiliriz. Yeryüzünün tamamını kucaklayan bir neşe, yaşamı tasdik eden bir coşku, tazelenen bir cesaret ve umut, bilinçdışının bu geniş topraklarında yeşerir. Müziğin melodisiyle kanat çırpışı hayatın baş döndürücü boşlukları üzerine kuruludur. O, iç karanlık dehlizlerde yankı bulabilecek bir çağrıyı kulağımıza fısıldar. Kalbe doğrudan nüfuz eder. Bize seslenir fakat konuşmaz. "İşte müzik!" deyip ayağa kalktığımızda bile müzik anlamından çoğu şeyi yitirmiş sayılır. Çünkü bu dil hiçbir biçimde yaşamın aleladeliğine tercüme edilemez. Kişinin ifade etmekte zorlandığı, diplerde tortulaşan güdüler ancak seslerin harmonisinde teskin bulur. Anlamlandıramadığımız kaotik davranış motifleri müzik sayesinde dinginliklerine kavuşur, terapi edilir. Nakaratlar yalvarışın yinelenmesi, tüm terennümler varoluşsal acının katharsis yoluyla giderilmesi değil midir? Sınırlı bir zaman dili-

minde müzik hafızanın boşluklarına serbestçe sarkabilen bir güce sahiptir. Bir notanın vesile kıldığı şey, yalnızca bizim anımsayabildiğimiz özel bir ânın tekrar uyanışı, bu sayede devasa bir geçmişin yeniden canlanmasıdır. Müzik 'ara'larda kalabildiği ölçüde kişisel tarihimizin boyutları o düzeyde genişler, derinlik kazanır.

Müziği yüce ve aşkınsal tahtından çıkarıp onu toplumsal gerçekliğin bir yansıması olarak kabul eden, daha doğru bir ifadeyle müzik felsefesi yerine müzik sosyolojisi üzerinden giden kuramcılar da müzik ve sanat hakkında veya sanatçı, beste, icra, yoruma dair birçok söz söylemişlerdir. Her halükârda bu tür bir ayırım öz mü, yoksa biçim mi tartışmasına bizi davet eder niteliktedir. Bu sayımızda iki yaklaşımın da dengeli bir biçimde sunulmasına özen gösterildi. Müziğin çarpıcı toplumsal değişimiyle ilgili görüşlerin altı çizildi. Neticede, bu çağda "yüksek bir sanatı" "tüketim kültürü" içinde görmek pek şaşırtıcı olmasa gerek.

"Müziksiz bir yaşam hata olurdu" der Nietzsche. Müzik yaşamın bütününü talep etmekte. Onu hissetmek bir toplumun değerler sisteminin, yaşam biçiminin yeniden gözden geçirilmesi demektir. Hakikat bolluğunun eksik olmadığı çevrelerde mevcut söylemler kişilerin sıradan ve kaba duyularına hitap ederken dünya görüşlerine bakıldığında bir uyum bozukluğu, bir içerik ve ritim sorunu kulakları daima tırmalayacaktır. Esasen bu uyumsuz ruh halleri Türk müziğinin uzun dönemdeki kırılmalarının da en önemli kanıtıdır.

Bu sayımızda müzik ile yolculuğa çıkarken yalnızca metinlerin okunmasını değil sözcüklerin de içerebileceği muhtemel melodileri duyurmaya çalıştık.

Taşkın Takış

ÖNCE "MÜZİK" VARDI





Üst: Lir dersini tasvir eden bir figür. Öğrenci sağındaki penayı kullanarak yayları tıngırdatıyor. Öğretmenin lirini, sol bileğe sarılı askıyı ve tellere dokunan sol elini görüyoruz.

Alt: Kitara çalgıcısı başı arkaya eğik bir vaziyette, telleri nemlendirmek için onlara sol eliyle dokunuyor, sağ eliyle telleri tıngırdattığı penayı tutuyor ve şarkıyla kendine eşlik ediyor. (MÖ 4. yüzyıla ait Yunan iki kulplu bir testiden)

ESKİ YUNAN DÜNYASINDA MÜZİK VE MÜZİSYENLER

Mesut Kınacı*

MÜZİK

İnsanlık tarihinin en eski sanat dallarından biri olan müziği belirli bir topluma mâl etmek olanaksızdır. Ne zaman, nerede, nasıl, ne amaçla ve kimler tarafından yaratıldığı kesin olarak bilinmeyen müziğin, insanlık tarihiyle eşzamanlı olarak ortaya çıktığı varsayılmaktadır. İnsanların da ilk müzik aleti olarak ellerini kullanıp alkışlaması veya doğada bulduğu maddeleri birbirine vurarak ritim tutmasının ilk müzikal aktiviteler olduğu sanılmaktadır. İlerleyen süreçte müzik daha disiplinli bir hal almış, çeşitli aktivitelere eşlik etmek için farklı müzik aletleri ve değişik müzik türleri ortaya çıkmıştır. Bahsettiğimiz gibi müziğin geçmişi daha eskilere dayansa da Eskiçağ'da Anadolu'da müziğin ilk yazılı örnekleri Sümerlere aittir.[1] Yaklaşık olarak MÖ 4. bin yılda Mezopotamya'ya göç eden ve MÖ 3200 yıllarında yazıyı icat ederek Mezopotamya'yı yazılı tarih sahnesine taşıyan bu toplum, müzik tarihinde de önemli bir yere sahiptir.[2] Kramer, Sümerlere ait olan ve Anadolu'da bulunan müzikal yazıtların

* Mesut Kınacı, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,Eskiçağ Tarihi Ana Bilim Dalı.

[1] Kramer 2002: 295, 323, 396.

[2] Dinçol 2003: 1.

varlığından söz etmiştir. Sümer toplumunda dinî ayinlerde müzik icra edilmiş, anneler bebeklerini uyutmak için ninniler söylemiş, tarım işçileri de işlerini yaparken şarkılar mırıldanmışlardır.[3]

Sümer müziği Mezopotamya'ya yine göç yoluyla gelmiş olan Sami ırktan Babilliler tarafından biraz biçimlendirilmiş, Asurlular ise mevcut müzikal birikimleri düzenli şekilde bir araya getirmişlerdir.[4] Mezopotamya'da önemli bir yere sahip olan müziğin, kökenlerinin tanrısal olduğuna inanılmış, bu nedenle bölgedeki tüm dinsel törenlerde müzik icra edilmiştir. Mezopotamya yazılı belgelerinden, müzik ile ilgili pek çok alan olduğu anlaşılmıştır. Örneğin; yeni yıl bayramına ait kült uygulamaları, bayram sırasında yapılan ziyafet ve kutsal evlilik törenlerinde çeşitli müzikal gösteriler yer almıştır.[5] Frigler de el sanatlarında ve müzikte oldukça gelişmişlerdir. Eski Yunanlılar, onları çeşitli müzik aletlerinin yaratıcısı ve fevkalade müzisyenler olarak görmüşlerdir. İyi müzik icra ediyor olmaları ve zarif (kibar) yaradılışlı olmaları nedeniyle Eski Yunanlılar tarafından köle olarak bu işlerde çalıştırılmışlardır.[6]

Müziğin tarihsel serüveni içerisinde Eski Yunanlılar büyük rol oynamışlardır. Bahsedilen uygarlıklardan devralınan müzikal geçmiş, bu toplumun kültürüyle yoğrulmuş ve günümüz Batı Müziğinin atası olarak görülen Eski Yunan Müziği dediğimiz farklı bir müzikal kültür ortaya çıkmıştır. Eski Yunanlar, kendilerinden önce yaşamış toplumlar gibi müziğin tanrısal kökenli olduğuna inanmışlardır. Bu nedenle de müzik (*μουσική* [*mousike*]) kelimesinin Zeus'un ve Mynemose'nin dokuz kızı olan mousalardan türediğine, bu kelimenin ise mousaların sanatı anlamına geldiğine inanmışlardır.[7] Yunanlılar, bazı tanrıların da müzikle alâkalı olduğunu düşünmüşlerdir. Apollon, Dionysos ve Athena gibi tanrıların şerefine festivaller düzenlemişler ve bu festivallerde tanrıları onuruna ilâhiler (*παιάν*[*paian*],*ὕμνος*[*hymnos*]) söylemişlerdir. Düzenlenen büyük festivallerde spor müsabakalarının (*ἀγών γυμνικός* [*agon gymnikoi*]; *ἀγών ἱππικός*[*agon hippikoi*]) dışında müzikal yarışmalar (*ἀγών μουσικός* [*agon mousikoi*]) da yapılmıştır. Yunan coğrafyasında düzenlenen bu festivaller, ün kazanmak isteyen müzisyenlere büyük fırsatlar sunmuştur. Özellikle Pythia, Panathenaia ve Büyük Dionysia şenliklerinde *agon mousikoi* dediğimiz ve içinde aulos çalma (*αὐλητής*[*aulētēs*]), aulos eşli-

[3] Kramer 2002: 295; 323; 396; 405. Kral için söylenen aşk şarkılarından, dinsel ağıtlardan, ninnilerden ve cenaze ağıtlarından bahsedilmektedir.
[4] Dinçol 2003: 1, 2.
[5] Dinçol 2003: 2.
[6] Cox 1990: 395.
[7] Plat. *Alk.* I, 108c-d.

ğinde şarkı söyleme (*αὐλωδός* [*aulōdos*]), kithara çalma (*κιθαριστής* [*kitharistēs*]), kithara eşliğinde şarkı söyleme (*kitharωδός* [*kitharōdos*]), bir kithara ve bir aulos icracısının birlikte çalması veya iki auletesin birlikte çalması gibi yarışmaların olduğu tespit edilmiştir. Daha sonraki dönemlerde bu yarışmalara *rhapsod*lar da katılmıştır. Bu yarışmalar için Yunan coğrafyasının en ücra köşelerinden bile müzisyenlerin gelip yarıştığı; aynı şekilde seyircilerin de farklı coğrafyalardan gelip bu yarışmacıları dinlediği anlaşılmaktadır.

En önemli dört festivalden biri olan Pythia festivali, içerik bakımından diğer festivallerden ayrılmaktadır. Çeşitli müzik yarışmalarını içinde barındıran festival, aynı zamanda değişik kategorilerde yarışan birçok müzisyene ev sahipliği yapmasıyla ünlüdür. Apollon onuruna her dört yılda bir düzenlenen festivalde, kithara ve aulos çalma müsabakalarının yanısıra lir çalma yarışmaları da vardır. Kithara çalıp şarkı söyleyen ve aulos eşliğinde şarkı söyleyen müzisyenlerin yarıştığı müsabakalar da Pythia festivalinin programında yer almaktadır. Aulos eşliğinde şarkı söyleme yarışmaları MÖ 582 yılında Pythia festivalinin programından çıkartılmıştır.[8]

Olympia ve Nemea yarışmalarının programında müzikal müsabakaların olmadığı bilinmektedir. Fakat bu durum bahsettiğimiz festivallerde müzikal icranın olmadığı anlamına gelmez. Olympia oyunlarına giriş olarak *salpinktes*ler (*σαλπιγκτής* [trompetçi]) ve *keryx*lar (*κήρυζ* [tellal]) arasında yarışmalar düzenlenmiş olduğu bilinmektedir.[9] Bu yarışmaların, MÖ 396 yılında festivalin resmi *salpinktes*ini ve *keryx*unu belirlemek için Olympia festivallerinin programına alındığı görülmüştür.[10] *Salpinktes*in bu müsabakalardaki görevi kalabalık seyirci grubunu susturmak, atlı araba yarışlarını başlatıp-bitirmektir. Kalabalık seyirci kitlesinin ilgisini çekip, onları susturabilecek kadar kuvvetli üflemeleri muhtemelen onları muzaffer kılmıştır. *Keryx*ların görevi ise müsabakalardan önce yarışmacıları seyircilere tanıtmak ve müsabakaları kazananları halka ilân etmektir.[11] *Keryx*ların hangi niteliklerinden dolayı bu yarışmaları kazandıkları tam olarak bilinmese de seslerinin yüksek ve anlaşılır olması, uzun sürecek olan duyuruları tek nefesle ve hoş bir sesle anons edebilmeleri muhtemelen onlara galibiyeti kazandırmıştır.[12] Olympia ve Nemea gibi festivallerde müzik yarışmalarının olmadığı bilinmektedir fakat bu oyunların

[8] Paus. X. 7, 4-5.
[9] Paus. V. 1, 22.
[10] Crowther 1994: 135.
[11] Pol. XVIII. 46, 4.
[12] Hom. *Il.* V,785-6.;Xen.*Hell.* II. 4,20.;Hall 2002: 9.

içinde yer alan pentatlon yarışmalarında (disk atma, cirit atma, uzun atlama, koşu yarışı ve güreş) yarışan atletlere aulos ile eşlik edildiği bilinmektedir.[13] Ayrıca bu müsabakaların galipleri için de *epinikia*(*ἐπινίκια*) adı verilen övgü dolu şarkılar Pindaros gibi ünlü müzisyenler tarafından kaleme alınmıştır.[14]

İnsan duyguları üzerindeki etkilerinden dolayı müzik, sahnelenen tiyatro oyunlarının içinde de yer almıştır.[15] Bazen, seyircilerin korkmasını sağlamak için müzik icra edilmiş, bazen de çeşitli hayvan seslerinin çıkarılması enstrümanların yardımıyla mümkün olabilmiştir.[16] Antik yazarlar, sahneledikleri oyunların konusunu seyirciye anlatabilmek amacıyla, oyunlarında korolara da yer vermişlerdir. Anapaest ölçüsünde yazılan şarkıların söylenmesi ise sahnelenen oyunun bittiğini ve perdesi olmayan antik tiyatrolardan ayrılma vaktinin geldiğini seyircilere ifade etmiştir.[17]

Eski Yunanlılar, iyi eğitilmiş gençlerin ideal bir toplumun temelini oluşturacağını biliyorlardı. Bu nedenle gençlerin eğitimine özen göstererek onların iyi bir eğitim görmesi için ellerinden geleni yaparak, farklı alanlarda dersler görmelerini sağlamışlardır. Gençlere, okuma-yazma (*grammata*), fiziksel eğitim (*gymnastiké*) ve müzik dersleri (*mousiké*) verilmiş, bu dersleri almayan kişiler eğitimsiz olarak görülmüşlerdir.[18] Yaklaşık olarak yedi yaşma gelen çocuklara, *grammatistes* denilen öğretmenler tarafından okuma ve yazma öğretilmiştir. Gramer dersinden yaklaşık olarak üç yıl sonra *kitharistes* adı verilen müzik öğretmenleri tarafından çocuklara müzik dersi verilmiştir.[19] Üç yıl süren müzik eğitimi süresince *kitharistes*ler çocuklara lir ve aulos çalmayı, bu enstrümanlar eşliğinde şarkı söylemeyi öğretmiştir.[20] Bütün bu çabalar çocuğun profesyonel bir müzisyen olması için değildir, bu tür uğraşlar kişinin saygınlığının ifadesidir. Aristoteles, kişinin kendi zevki için ya da bir toplantıda çok içince enstrüman çalıp, şarkı söyleyebileceğini ifade etmiştir.[21] Eski Yunan'daki müzik eğitiminin amacı hiçbir zaman için müzisyenler yetiştirmek olmamıştır, aksine müzik, onların gözünde tamamen entelektüel bir uğraştır.

---

[13] Paus. V. 7, 14.
[14] Pindaros, Olympia, Pythia, Nemea ve İsthmia oyunlarında galip gelen yarışmacılar onuruna besteler yapmıştır. Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi edinmek için bkz. Pind. *O.*;*N.*; *I.* ;*P.*
[15] Aristot. *Pol.* VIII, 5. Aristoteles, farklı makamlarda icra edilen müziğin, insanları kederlendirip, heyecanlandırabileceğini ifade etmiştir.
[16] Aristoph. *Av.* 225-229. Bazı kuş seslerinin aulos ile taklit edildiği görülmektedir.
[17] Landels 1999: 16.
[18] Plat. *Thg.* 122e.
[19] Plat. *Leg.* VII, 409e.
[20] Plat. *Leg.* VII, 409e-410a.
[21] Aristot. *Pol.* VIII, 5.

Dönemin ünlü fikir adamları, çocuklara müzik eğitimi verilmesinin gerekliliği ve faydaları konusunda birbirine benzer görüşleri savunmuşlardır. Platon, müzik eğitiminin gençlere hayatlarının her döneminde gerekli olan kibarlığı kazandırdığını, onların konuşma ve davranışlarındaki nezaketi geliştirdiğini ifade etmiştir.[22]Aristoteles de kişilik üzerindeki olumlu etkilerinden bahsederek, çocukların eğitiminde müziğe yer verilmesini tavsiye etmiştir.[23] Fakat sözü edilen düşünürler müzik eğitiminin belirli bir çerçeve dâhilinde verilmesi gerektiğini, aksi takdirde müziğin çocukların kişiliğini olumsuz yönde etkileyeceğini de ifade etmişlerdir. Onlar, aulos ve barbitos ile verilen eğitimin çocuklar için zararlı olduğunu savunmuşlardır.[24]

Müziğin icra edildiği alanlardan biri de Eski Yunan toplumunun en karakteristik sosyal olgularından biri olan *symposion*lardır. Aslında "birlikte içme" mânâsına gelen *symposion* (*συμπόσιον*) kelimesi Türkçede "şölen" ya da "ziyafet" olarak tanımlanmıştır.[25] Fakat bu tanım *symposion*ların anlaşılabilmesi için pek de yeterli değildir. *Symposion*, deipnon adı verilen ve davetlilerle yenilen akşam yemeğinden sonra şarap içilen, belirlenen bir konu üzerine tartışılan ve davetlilerin eğlenebilmesi için çeşitli etkinlikler düzenlenen, toplumun elit kesimiyle özdeşleşmiş olan davetlerdir.[26] Davete teşrif eden konukları iyi ağırlayıp, eğlendirebilmek için çeşitli aktivitelerin yapıldığı, profesyonel göstericilerin görevlendirildiği ve müzik icra edildiği bilinmektedir. Homeros'un eserlerinden bu tür davetlere müzisyenlerin çağırıldıkları ve onların, davete teşrif eden konukların iyi vakit geçirmesini sağladıkları anlaşılmaktadır.[27] Platon da davete katılıp, aulos çalan kadınlardan bahsetmiştir.[28] Sözü edilen eğlencelere katılan profesyonel göstericilerle ilgili en ayrıntılı bilgileri bize, Ksenephon, *Symposion* adlı eserinde anlatmaktadır. O, profesyonel göstericilerin Syrakusai'dan gelen bir *auletrides*ten (*kadın aulos çalgıcısı*), bir kadın dansçıdan ve lir çalıp şarkı söyleyen yakışıklı bir erkekten oluştuğunu söylemiştir.[29] *Symposion*lara gelen konukların eğlencesi sadece profesyonel gösterilerle sınırlı değildir. Bu davetlere katılan misafirlerin de lir çalarak, aşkı, şarabı ya da vatan sevgisini konu alan *skolia* (*σκολιόν*) adlı şarkıları söyledikleri bilinmektedir.

---

[22] Plat. *Prot.*326a-b.
[23] Aristot. *Pol.* VIII, 6.
[24] Plat. *Rep.* 399d.;Aristot. *Pol.* VIII, 6.
[25] Liddel-Scott 1996: 1685.; Kelimenin Türkçesi için bkz. Çelgin 2011: 627.
[26] Hug 1931: 1266.
[27] Hom. *Od.* I, 150-155.; VIII, 425-430.; X, 10-15.
[28] Plat. *Symp.* 176E.
[29] Xen. *Symp.* II, 1-4.

Toplumun çekirdeği olan aile kurumunun oluşmasına ilk adım olarak görülen evlilik törenlerinde, düğün sahibi ailelerin müzikli eğlenceler düzenledikleri görülmüştür.[30] Müzikli eğlenceler muhtemelen gelinin, baba evinden ayrılışına kadar sürmüştür. Baba evinden ayrılış vakti geldiğinde davetliler alaylar halinde dizilir, meşalelerin ışığı altında yeni evli çift evlerine götürülürdü.[31] Bu alaylarda bulunan davetliler enstrüman sesleri eşliğinde *hymenaum* (ὑμέναιος[*hymenaus*]) adı verilen evlilik şarkılarını söyleyip, dans ederlerdi.[32] Yeni evlenmiş olan çift, evlerine vardığında da müzikli eğlenceler devam etmiş fakat kısa sürmüştür. Çift, evliliği tamamlamak için yatak odasına geçtiğinde ise bekâr kızlar ve erkekler, ilk kez cinsel ilişkiye giren kızın ağlama sesini bastırabilmek için yatak odası önünde şarkılar söylemişlerdir.[33]

Sadece neşeli olaylarda değil, savaşlar gibi, ciddi toplumsal olaylarda da müzik icra edilmiş, askerlere komut vermek ve onları cesaretlendirmek için müzik sesinden faydalanılmıştır.[34] Savaş meydanındaki askerlerin morallerinin yüksek olması savaşın gidişatı açısından çok önemlidir. Bu sebeple umudunu yitirmiş orduların cesaretlenmesi için müzik icra edilmiş ve olumlu sonuçlar alınmıştır. Örneğin; İkinci Messene savaşı tüm zorluğuyla devam ederken, ozan Tyrtaios tarafından bestelenen savaş şarkıları Spartalıları bu savaşa girmek için cesaretlendirmiştir.[35] Tyrtaios'un vatan sevgisi ve cesareti konu alan şarkıları, askerleri yüreklendirmiş ve onların savaşta kahramanlıklar sergilemelerini sağlamıştır. Ayrıca ordunun uygun adım yürümesini ve *trireme*lerdeki kürekçilerin eşzamanlı kürek çekmesini sağlamak için de müzik icra edilmiştir.[36] Gür sesiyle askerlere uzaktan komut verilebilmesini olanaklı kılan *salpinx* ise savaş meydanlarında kullanılan enstrümanların başında gelmektedir.

Eski Yunanlılar müziğin faydalarından tıp alanında yararlanmıştır. Onlar hastalığın da; tedavisinin de tanrı tarafından verildiğini düşünmüş, *paian* adlı şarkıları söyleyerek, tıbbın tanrısı olduğuna inandıkları Apollon'dan dertlerine deva bulmasını istemişlerdir.[37] Dönemin tıpçıları müziği sadece hastalarını tapmaklara götürürken kullanırken; kâhinler, büyücüler ve kocakarılar tarafından uygulanan alternatif tedavi yöntemlerinde ise müzik, kendisine büyü ve tılsım kadar önemli yer edinmiştir. Ebe-

[30] Hom. *Od.* IV, 15-18.
[31] Hom. *Il.* XVIII, 491-495.
[32] Aeschyl. *Ag.* 705-715.;Soph. *Ant.* 710-720.;Pind. *P.* III, 17-19.
[33] Adkins L.-Adkins R. 1997: 444.
[34] Xen. *An.* IV. 4, 22.;Secunda-Hook 1999: 7.
[35] Secunda-Hook 1999: 7.
[36] Hdt. I, 17.;Pol. IV. 20, 12.;Strab. X. 4, 20.
[37] Pind. *P.* V, 60-70.

ler de, doğum sancısını azaltmak için kullandıkları iksirlerin haricinde müziği kullanmışlardır.[38] Tıpçıların, müziğin fiziksel hastalıkları tedavi edemeyeceğini savunmalarına rağmen, dönemin inanışı aksi yöndedir. MÖ 7. yüzyılda yaşamış ve *paian* türünde şarkılar yazmış olan müzisyen Thaletas'ın Sparta'ya gittiği ve oradakileri ezgileriyle veba salgınından kurtardığına inanılmıştır.[39] Aslında müziği, çeşitli zihinsel hastalıkların tedavisinde uygulayan Eski Yunanlıların, bu uygulamada başarılı oldukları dönemin bilginleri tarafından bizlere aktarılmıştır. Müzikle tedavi fikrinin ilk kez Pythagoras tarafından ortaya atıldığı ve onun bestelediği bazı şarkılarla üzüntü ve ümitsizlik gibi sorunlara şifa bulduğu söylenmiştir.[40] Aristoteles ve Platon da çeşitli zihinsel hastalıkların müzikle iyileştirildiğini belirtmişlerdir.[41]

Dinî ritüeller, savaşlar ve özel kutlamaların dışında sıradan günlük işlerin yorgunluğunu hafifletmek, yalnız yapılan işlerde can sıkıntısını gidermek ve boş zamanları değerlendirmek için müzik iyi bir refakat aracı olmuştur. Bazen rutin ev işleriyle uğraşan kadınlar, bazen de ağır işlerde çalışan erkekler şarkılar mırıldanmışlardır. Homeros'un *Odysseia* adlı eserinde Kalypso'nun ve Kirke'nin dokuma tezgâhı başında şarkılar söylediği görülürken, Platon, çobanların syrinx (panflüt) adı verilen enstrümanları kullanarak sıkıntılarını giderdiklerini belirtir.[42] Aelian, balık ve yengeç yakalamak isteyenlerin aulos çalmasını öğütlemiştir.[43] Homeros üzüm hasat eden gençlerin phorminx eşliğinde şarkı söylemelerinden bahsetmektedir.[44] Komedi yazarı Teleklides muhtemelen hasat zamanında tarlaya giden çiftçilerin şarkılar söylediğinden bahsederken, şair Lityerses, tarladaki orakçıların şarkılar söyleyerek işlerini yaptıklarından söz etmiştir.[45] Bu tarz günlük işlere müzisyenler tarafından eşlik edilmemiştir, genellikle müzik eğitimi almış kişiler tarafından eğlence ya da rutin işlerin sıkıntılarını hafifletmek amacıyla müzik icra edilmiştir. Çok fazla işçinin çalıştığı büyük çaplı işlerde yapılan işlere ritim sağlanması amacıyla müzisyenlerin göreve çağrıldığı bilinmektedir. Lysandros, Atina surlarını yıktırırken birçok *auletrides*i sanatlarını icra etmeleri için görevlendirmiştir.[46] Messene şehri MÖ 369 yılında inşa edilirken, evlerin ve ta-

[38] Plat. *Tht.* 149c-d.
[39] West 1992: 33.
[40] Iamb. *v. P.* XXV.; Çoban 2005: 37.
[41] Plat. *Leg.* VII, 790e.;Sachs 1965: 20
[42] Hom. *Il.* XVIII, 526.;Plat. *Polit.* 268b.
[43] Ail. *Nat.* VI, 31-32.
[44] Hom. *Il.* XVIII, 560-570.
[45] Athen, XIV, 10.
[46] Xen. *Hell.* II, 23.

pınakların duvarları, şehrin surları aulos sesi eşliğinde yükselmiştir.[47] Gemilerdeki kürekçilerin de eş zamanlı olarak kürek çekmelerini sağlamak için müzisyenler görevlendirilmiştir ve bu müzisyenler gemilerdeki tayfanın sıradan bir üyesidir.

Cenaze merasimlerinde de müzik icra edildiği ve müzisyenlerin kiralandığı bilinmektedir. Homeros, Hektor'un cenazesine çağrılan müzisyenlerden bahsederken, Platon da cenazeye eşlik etmesi için kiralanan müzisyenlerden söz eder.[48] Bu merasimler için sadece enstrüman çalan sanatkârların kiralanmadığı, aynı zamanda ağıt söyleyen müzisyenlerin ya da koroların da kiralandığı görülmektedir. Örneğin, fahişe Pythionike'nin cenaze alayı için âşığı Harpalus'un profesyonel bir koro kiraladığı bilinmektedir.[49] İsmenias ve Antigenidas gibi meşhur müzisyenlerde cenaze töreninde Aulos çalan kişilere auletes denmesine kızarlar, onlara göre auletes kendileri gibi saygın aulos virtüözlerine verilen isimdir.[50] Solon döneminde, cenazelerdeki gösteriş ve israfın önüne geçilebilmesi için yasalar çıkarıldığı bilinir. Çıkarılan yasalardan dolayı birçok yerde bu merasimlerin yapılması yasaklanmış olsa da bazı bölgelerde varlıklı aileler bu gösterişli merasimleri düzenlemeye devam etmiştir.[51]

Daha önce bahsettiğimiz alanlarda müziğin kullanılması, Eski Yunanlıların yaşamında müziğin ne denli önemli olduğunu bizlere ifade etmektedir. Onlar, hüzün veya sevinçlerini ifade ederken müziği kullanmış, çeşitli hastalıkların tedavisi ve gençlerin eğitimi için müzikten faydalanmış, boş vakitlerini bir müzik âleti çalarak değerlendirmişlerdir. Hayatlarının her alanında müziğe yer veren Eski Yunanlıların dünyasında bir insanın, yaşama gözlerini müzik eşliğinde açtığı ve son yolculuğuna bile enstrümanlardan çıkan ezgiler eşliğinde uğurlandığı bilinmektedir. Müziğin icra edildiği alanlar ve olaylar göz önüne alındığında bu insanların müziği bir yaşam tarzı olarak benimsedikleri anlaşılmaktadır. Bu nedenle eğer müziksever olarak nitelendirebileceğimiz bir toplum varsa bu Eski Yunanlılardır.[52]

---

[47] Paus. IV. 27, 7.
[48] Hom. *Il.* XXIV, 720-722.;Plat. *Leg.* VII, 800e.
[49] West 1992: 23.
[50] Kemp 1966: 219.
[51] West 1992: 23-24.
[52] Landels 1999: 1.

MÜZİSYENLER

Müzik alanında uzmanlaşan kişiler, mesleklerini para ve şöhret kazanmak için yapmışlardır. Yaşadıkları dönemlerin şartları, mensup oldukları aile, çaldıkları enstrüman türü ve mesleklerindeki kabiliyetleri onlar arasında gelir ve statü farkı oluşturmuştur. Eski Yunan Dünyasında müziğin icra edildiği alanlar göz önünde bulundurulduğunda, müzisyenlerin para ve şöhret kazanmak için birçok fırsata sahip oldukları anlaşılmaktadır. Genel olarak Homeros döneminde toplum tarafından saygı duyulan kişiler arasında gösterilen müzisyenlerin, MÖ 5. yüzyılda toplumsal statülerinde bir düşüş olduğu görülmüştür. Müziğin icra edildiği alanlarda profesyonelleşmenin başladığı MÖ 4. ve 3. yüzyıllarda müzisyenlere verilen değerin düştüğü ve ucuza çalışıp, kiralanabilen, toplumun alt tabakasına mensup kişiler olarak görüldüğü bilinmektedir. Genel olarak toplumun düşük sınıfından olarak görülseler de görevlerini icra ettikleri alanlar, meslekteki kabiliyetleri ve buna bağlı olarak kazandıkları ücretlere göre meslektaşlarıyla da aralarında statü farkı oluşmuştur. Müzisyenlerin, genel olarak, şarkı ya da şiir yazıp, kendi yarattıkları eserleri icra eden, yüksek maddi gelire ve büyük üne sahip üst sınıf; üst sınıf müzisyenlerin yazdıkları eserleri icra ederek, performanslarına göre para ve şöhret kazanan orta sınıf; günlük rutin işlerde kullanılan ve symposionlar için kiralanan, geçimlerini sağlayabilmek için mesleklerini icra eden alt sınıf müzisyenler olarak üç sınıfa ayrıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca uzmanlaştıkları şarkı türüne ve çaldıkları enstrümana göre de birbirlerinden ayrıldıkları görülmektedir. Örneğin; kithara gibi soylu ve çalınması hayli güç olan bir enstrümanı icra eden virtüöz kazandığı para ve giydiği kıyafetler bakımından diğer müzisyenlerden ayrılmıştır.

Homeros'un *İlyada* ve *Odysseia* adlı eserleri sözü edilen toplumda yaşayan müzisyenler hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlayan ilk yazılı eserlerdir. Onun anlattıkları sayesinde, müziğin nerede, ne zaman, ne amaçla, nasıl ve kimler tarafından icra edildiği anlaşılabilmektedir. Homeros, destanlarında bahsettiği müzisyenleri "tanrısal ozanlar" olarak nitelendirmekte, sözü edilen müzisyenler de, bu yeteneklerinin ilham perileri olan mousalar tarafından kendilerine verildiğini ifade etmektedirler.[53] Bu ifadeler, o dönemde yaşayan müzisyenlerin kamu yararına çalışan kişiler (*demioergoi*) arasında olduklarını ve toplum tarafından saygı gösterilen şahsiyetler olduklarını göstermektedir.[54] Bu dönemde yaşayan

[53] Hom. *Od.* VIII, 485-490.
[54] Joyal-McDougall-Yardley 2009: 3.

müzisyenlerin, çevredeki itibarlı kişilerin düzenlediği şölenlere ve düğünlere katıldıkları, *phorminx*[55] adlı müzik aletiyle geçmişte yaşamış kahramanların başarılarını terennüm ettikleri görülmektedir.[56] Yüksek statüye sahip olan bu müzisyenlerin, meslekteki hünerlerini sergilemeden önce yemek yedikleri bilinmektedir, fakat aldıkları ücretten hiç bahsedilmemiştir. Toplumsal mevkileri ve onlara gösterilen saygıdan, sadece karın tokluğuna çalışmadıkları, karınlarını doyurmanın yanısıra efendilerinden altın ve gümüş gibi değerli hediyeler aldıkları sanılmaktadır.

Festivallerdeki yarışmalarda dereceye giren müzisyenler, büyük ün ve şeref kazanmanın yanında muhtemelen değerli ödüllere de sahip olmuşlardır. Aristoteles, Panathenaia festivalindeki müzik yarışmalarında galip gelen müzisyenlerin, gümüş ve altından yapılmış eşyalarla ödüllendirildiklerini ifade etmiştir.[57] Yarışmaları kazanan müzisyenlere yabani zeytin dalları şeklinde altın yaldızlı bir taç ve para ödülü verilmiştir. Galip gelen müzisyenler arasında en değerli ödül muhtemelen Homeros'un eserlerini ezbere terennüm eden *rhapsod*lara verilmiştir. Onlardan sonra en yüksek ödülü *kithara* çalıp şarkı söyleme yarışmasında (*kitharōdos*) dereceye giren müzisyenler almışlardır. Bu yarışmada birinci olan müzisyenlerin 1000 altın ve 500 gümüş; ikinci olanların 700 *drahmi* değerinde bir taç ve 50 *drahmi* nakit para kazandıkları bilinmektedir. Üçüncü olan müzisyenler 600 *drahmi* değerinde bir taç ve 10 *drahmi* nakit para kazanırken, dördüncü olanlar 400, beşinci olanlar ise 100 *drahmi*lik taçlar kazanmışlardır.[58] Kithara, Yunalılar tarafından asil olarak görülen bir enstrümandır, sözü edilen enstrümanı çalarak şarkı söyleyen meslek erbapları bu sebeple bu kadar büyük ödüllere layık görülmüştür. Oysa aynı durum aulos adlı enstrümanı çalan müzisyenler olan *auletes*ler için geçerli değildir. Aulos çalma yarışmalarında birinci olan müzisyen 300 *drahmi* değerinde bir taç ve 50 *drahmi* nakit para kazanırken, ikinci olan 100 *drahmi* değerinde bir taç ve 10 *drahmi* kazanmıştır.[59] Yarım *drahmi*nin üç kişilik ailenin bir günlük temel ihtiyaçlarını karşıladığı göz önünde bulundurulduğunda, elde edilen ödüllerin büyüklüğü daha iyi anlaşılabilmektedir.[60]

---

[55] *Kithara* adlı enstrümanın atası sayılan bu müzik aleti, at nalı şeklindeki ahşap gövdeye yedi tel gerilmesiyle imâl edilmiştir.

[56] Hom.*Od.* VIII, 485-525.

[57] Aristot. *Ath. Pol.* 60.

[58] Parke 1986: 35.

[59] Parke 1986: 35

[60] Aristoph. *Vesp.* 300-302.; Tekin 2008: 47-48. Yaşanan dönemin şartlarına göre paranın satın alma gücü değişmiştir. MÖ 6. yüzyılda bir koyun 1 drahmi ediyorken, MÖ 5. yüzyılda 12-17 drahmi arasında olmuştur. MÖ 329/8 yılına gelindiğinde ise bir koyun için 30 drahmi ödenmiştir.

İçerdiği müzik yarışmalarının çeşitliliği açısından diğer festivallerden ayrılan Pythia festivalindeki yarışmaları kazanan müzisyenlerin, defne-yaprağından bir taç kazandıkları bilinmektedir.[61] Kazanılan şöhret onlara, aristokrat kesimin eğlencelerinde hünerlerini sergilemeleri ve daha çok para kazanmaları için fırsat sunmuştur. Pausanias, bu festivallerdeki aulos çalma yarışmalarında üç kez galip gelen Argos'lu Sakadas'tan ve kithara çalma yarışmasını kazanarak taçlandırılan Tegealı Agelaus'tan bahsetmektedir.[62] Kendisi de ünlü bir müzisyen olan Pindaros, aulos çalma yarışmasında kazanan Arkagas'lı Midas adlı *auletes*in başarısını kutlamak için beste yapmıştır.[63] Ayrıca Pythia festivalinde galip gelen *auletes*ler, Olympia festivalindeki pentathlon müsabakalarında yarışan atletlere müzikleriyle eşlik etme şerefine erişebilmişlerdir.[64]

Tanrı Dionysos adına düzenlenen Dionysia Festivallerinin en belirgin unsurlarından olan tiyatro oyunları (tragedya, komedya ve satyr oyunları) müzisyenlerin, toplum önünde hünerlerini sergilemeleri için bir vesile olmuştur. Farklı türde enstrüman kullanan bir çok müzisyen, bu oyunlarda çeşitli amaçlarla görevlendirilmişlerdir. Oyun başlamadan önce, salpinktesler enstrümanlarına üfleyerek, oyunu izlemeye gelen seyircilerin susmasını sağlamıştır. Bu oyunların belirli bölümleri korolar tarafından söylenen şarkıları içerdiğinden dolayı, bu oyunlarda rol alan aktörlerden de şarkı söylenmesi beklenmekteydi. Oyunun sahneleniş süreci göz önüne alındığında ise genellikle düşük statüye mensup oldukları bilinen müzisyenlerin de düzenli olarak ücret alıp, provalara katıldıklarını söylemek mümkündür. Sahnelenen oyunlarda görev yapan müzisyenlerin aldıkları ücretler, muhtemelen onların şöhretleriyle doğru orantılıydı. Tanınmamış müzisyenler düşük ücretlere razı olurken, ünlüler, sadece bir oyundaki performansları için 2400 *drahmi* gibi büyük paralar kazanabilmekteydi.[65]

Çocuklara müzik eğitimini veren *kitharistes*ler hakkında kesin bilgilere sahip değiliz. Fakat çocuklara enstrüman çalmayı öğretiyor olmaları, onların mesleklerinde ustalaşmış kişiler olduklarını göstermektedir. Muhtemelen gençken hayatlarını müzisyenlikle kazanmış olan *kitharistes*ler, yaşlandıklarında da geçimlerini sağlayabilmek amacıyla çocuklara müzik dersleri vermişlerdir. Müzisyenler arasındaki statüleri kesin olarak bilinmemesine rağmen *kitharistes*lerin, köle kökenli oldukları fakat davetlileri

[61] Paus. X. 7, 5.
[62] Paus. X. 7, 4-5.; X. 7, 7.
[63] Pind. *P.* XII.
[64] Paus. V. 7, 14.
[65] Wilson 2002: 53.

eğlendirmek için çeşitli eğlencelere katılan meslektaşlarından daha saygın bir konuma sahip oldukları açıkça ortadadır.

Müzisyenlerin hünerlerini sergileyip para kazandıkları alanlardan biri de elit kesimin ünlü eğlencelerinden olan *symposion*lardır. Bu eğlencelere bir çok farklı türden enstrüman çalıp, değişik gösteriler yaparak davetlileri eğlendiren profesyonel müzisyenler katılmıştır. Eski Yunan toplumunda yaşamış olan yazarların ifadelerinden, *symposion*lara katılan müzisyenlerin toplumsal statülerinin zamanla düştüğü anlaşılmaktadır. Homeros, eserlerinde davetlere katılan müzisyenlere saygı duyulduğunu, bu müzisyenlerin toplumun ileri gelen kişileriyle dolaşıp, yemek yediklerini ifade etmiştir.[66] İlerleyen dönemde ise davetlere çağrılan bu müzisyenlerin statüsünün düştüğü gözlemlenmiştir. Platon ve Ksenephon'un eserlerinden bu davetlere katılan göstericilerin muhtemelen köle oldukları ya da statülerinin epey düşük olduğu anlaşılmaktadır.[67] Bu müzisyenlerin talep ettikleri ücret, statülerine bağlı olarak oldukça düşüktür. Aristoteles, *Atinalıların Devleti* adını taşıyan eserinde, Atina ve Pire'deki gösterilere katılan müzisyen kadınların iki *drahmi*den fazla ücret almaması için denetleme yapan memurlardan bahsetmektedir.[68] Aulos çalması için kiralanan kadınlar, sadece müzisyen değillerdir, onlar davetlilerin cinsel arzularını tatmin etme yoluyla daha fazla para kazanmışlardır.

Eski Yunan ordularında görev yapan müzisyenlerin başında *salpinktesl*er gelmektedir. Üzerinde savaş betimlemeleri olan bazı arkeolojik buluntularda, *salpinktes*ler tamamen zırh giyinmiş ve *phorbeia* takmış olarak tasvir edilmişlerdir.[69] *Salpinktesler* icra edilmesi zor olan enstrümanı tek eliyle çalarken, diğer elini göğsünün altına ya da kalçasına koyardı. Bu hareket, muhtemelen enstrümanın icra edilmesini kolaylaştırmaktaydı. Sesi gür olan bu enstrüman, askerlere geri çekilme veya saldırı komutu verilmesini olanaklı kılıyordu. Eski Yunan ordularında görev yapan diğer bir müzisyen türü de *auletes*lerdi. İlerleyen askerlerin tuttuğu safların bozulmaması için ve *trireme* güvertesindeki kürekçilerin küreklerini uyum içinde çekmesi için bu müzisyenler görevlendirilmiştir.

Ordularda görev alan müzisyenlerin düşük ücretlerle veya karın tokluğuna çalıştıkları bilinmektedir. Statüleri düşük olan bu müzisyen grubu, muhtemelen kölelerden oluşmaktaydı. Aynı şekilde çeşitli işlere eşlik

---

[66] Hom. *Od.* VIII, 485-490.

[67] Plat. *Symp.* 176E.;Xen. *Symp.* II, 1-4.

[68] Aristot. *Ath. Pol.* 50. *Astynomos* adı verilen bu kamu görevlileri kurayla seçilmektedir. Seçilen on *astynomos*tan beşi Pire'de; diğer beşi de Atina'da görev yaparak müzisyen kadınların aldıkları ücretleri kontrol ederler. Eğer bir kadını birden fazla adam kiralamak istiyorsa, *astynomos*lar onlar arasında kura çekerek; kazanan kişiye müzisyen kadını verirler.

[69] Klein 1979: 1522.

etmeleri için kiralanan müzisyenlerin de köle oldukları ya da çok düşük ücretler karşılığında mesleklerini icra ettikleri anlaşılmaktadır.[70] Gemilerde görev yapan *auletes*lerin de köle veya düşük statüde oldukları anlaşılmaktadır.[71] Hattâ MÖ 4. yüzyılda yaşamış olan ünlü *auletes* Dionysodoros, kendi melodilerinin, rakibi İsmenias'ın aksine hiçbir zaman triremelerde çalınmamış olmasıyla övünmüştür.[72] Fakat Alkibiades'in sürgün edildiği Samos'tan dönerken ki durumu gibi istisnai durumlarda Khrysogonus gibi özel *auletes*lerin görev yaptığı görülmektedir.[73]

Genel olarak Eski Yunan toplumundaki müzisyenler göz önüne alındığında, onların, çaldıkları enstrüman türü, zanaatlarını icra ettikleri alanlar ve ustalık derecelerine göre farklı statülerde yer aldıkları görülmüştür. Bu statü farkı onların kazandıkları parayı, şanını ve toplumun onlara bakış açısını belirlemiştir. Homeros döneminde toplumun nazarında önemli şahsiyetler arasında sayılan müzisyenler, özellikle MÖ 5. yüzyıldan sonra küçük görülüp, aşağılanmışlardır. Onlar kendi aralarında da bir statü farkı olduğunu söyleyip kendi meslektaşlarını da küçümsemişlerdir. Ünlü müzisyen Dionysodoros, kendi bestelerinin rakibi İsmenias'ınkiler gibi gemilerde çalınmamasıyla övünürken, asla yanlış nota basmamış olan büyük virtüöz İsmenias ise cenazelerde aulos çalan müzisyenlere de *auletes* denmesinden yakınmıştır.[74] Bu dönemde müzisyenler, meslektaşlarıyla çekişip, onları küçümserken; dönemin fikir adamları tüm müzisyenleri aşağılamışlardır. Aristoteles, usta müzisyenleri aşağı tabakadan insanlar olarak nitelerken; Antisthenes, bayağı olmayan bir adamın çok iyi müzisyen olamayacağını söylemiştir.[75]

Müzisyenlerin yaşayışları incelendiğinde ise daha önce de belirttiğimiz gibi statüleri ve gelirleri, onların dünyaya geldikleri aileye, çaldıkları enstrümana ve yeteneklerine bağlıydı. Özellikle yüksek statüde olan müzisyenlerin giyim kuşamlarıyla diğer meslektaşlarından ayrıldıkları görülmüştür. Bazı müzisyenlerin ise mesleklerindeki yeteneksizliklerini gizleyebilmek için gösterişli kıyafetler giydikleri bilinmektedir. Kithara çalan müzisyenlerin, omuzlarından ayak bileklerine kadar uzanan, üzerinde süslemeler olan khiton ya da himation adlı elbiseleri giydikleri ve performans esnasında genellikle yalın ayak oldukları görülmüştür.[76] Tanın-

[70] Xen. *Hell.* II, 23.;Paus. IV. 27, 7.
[71] Wilson 2002: 46.
[72] Wilson 2002: 51.
[73] Plu. *Alc.* XXXII, 2-5. Plutarkhos, Khrysogonus'un Pythia şenliklerindeki aulos çalma yarışmasını (*aulētēs*) kazanmış olduğunu belirtmektedir.
[74] DionChrys. 49, 12.;Kemp 1966: 219.; Wilson 2002: 51.
[75] Plu. *Per.* I, 5.
[76] Maas-Snyder 1989: 58.

mış aulos virtüözleri de performanslarını sergilerken gösterişli kıyafetler giymişleridir. Özellikle tiyatroda görev yapan auletesler hünerlerini sergilerken, genellikle kadınların giydiği altın sarısı uzun elbiseleri giymeyi tercih etmişlerdir.[77]

Hayatlarını müzik yaparak kazanan bu insanların, bazen gezerek farklı coğrafyalara gittikleri, orada şöhret ve para kazandıkları görülmüştür. Buna benzer bir bilgi bizlere Herodotos tarafından aktarılmıştır. O, ömrünün uzun bir kısmını Korinthos'ta geçiren Arion adlı bir müzisyenin İtalya'ya giderek sanatı sayesinde zengin ve meşhur olduğunu belirtmiştir.[78] Eski Yunan'da müziğin icra edildiği alanlara bakıldığında buna benzer daha pek çok hikâye ile karşılaşılabilmemiz muhtemeldir.

Müzisyenlerle ilgili aklımıza takılan konulardan biri de onların ne tür haklara sahip olduklarıdır. Sahip oldukları haklar konusunda pek fazla bilgi sahibi değiliz, fakat MÖ 3. yüzyılda kurulan lonca birlikleri (*τεχνίται* [*tekhnītai*]) sayesinde koruma altına alındıkları düşünülebilir. Bu birliklere mensup olan müzisyenler daha kolay iş bulabildikleri gibi askerlikten ve çeşitli vergilerden muaf tutulmuşlardır.[79] Bir çeşit menajerlik hizmeti de sunan bu lonca birliklerinin, müzisyenlerin, çeşitli alanlarda usta olmuş hocaların gözetimi altında yetiştirilmesini sağlayan bir müzik okulu işlevi gördüğü de söylenebilir.[80]

Şüphesiz ki ilkel müzik aletlerinin ve müziğin gelişerek günümüzdeki haline gelmesinde ayrı dönemlerde yaşamış, çok farklı coğrafyalardan ve değişik uluslardan müzisyenin katkısı olmuştur. Fakat müziğin gelişmesi için, günümüz Batı Müziğinin atası sayılan Eski Yunan Müziğinin icracılarının ve teorisyenlerinin antik dönem içerisindeki meslektaşlarından daha fazla çaba sarf ettikleri söylenebilir. Elimizde bulunan belgelerin ve arkeolojik buluntuların kısıtlı olması sebebiyle Eski Yunan Müziği ve Müzisyenleri ile ilgili bilgilerimiz kısıtlıdır. Umarım ilerleyen zamanda bu alandaki bilgilerimizi geliştirmemizi ve yenilememizi sağlayacak birçok yeni kaynağa ve arkeolojik buluntuya ulaşırız. Ruhumuzun gıdası olan müziğin var olup gelişebilmesini sağladıkları için tüm müzisyenlere minnettarız.

[77] Wilson 2002: 52.
[78] Hdt. I, 23.
[79] Wilson 2002: 53.
[80] Mathiesen 1999: 44.

KAYNAKÇA

Adkins, L.-Adkins, R., *Hand Book to Life in Ancient Greece*, Facts on File, New York 1997.

Aischylos, *Agamemnon, LibationBearers, Eumenides, Fragments*. Vol. II. (İng. çev. H. W. Smyth), Loeb Classical Library. London 1926.

Aelian, *On the Characteristics of Animals*, Vol. II: Books VI-XI. (İng. çev. A. F. Scholfield), Loeb Classical Library. London 1959.

Aristophanes, *Eşekarıları, Kadınlar Savaşı ve Diğer Oyunlar*, (çev. S. Eyüboğlu-A. Erhat), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2010.

Aristophanes, *The Acharnians, the Knights, the Clouds, the Wasps*, (İng. çev. B. B. Rogers), Loeb Classical Library. London 1930.

Aristoteles, *Atinalıların Devleti*, (çev. F. Akderin), Alfa Yayınları, İstanbul 2005.

Aristoteles, *Politika*, (çev. M. Tuncay), Remzi Kitabevi, İstanbul 1975.

Athenaios, *Banquet of the Learned*, Vol. III: Books XII-XV. (İng. çev. C. D. Yonge), Bohn's Classical Library, London 1854.

Cox, R., "A History of Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, 4/1990: 395-409.

Crowther, N. B., "The Role of Heralds and Trumpeters at GreekAthleticFestivals", *Nikephoros*, 7/1994, pp. 135-155.

Çelgin, G., *Eski Yunanca-Türkçe Sözlük*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010.

Çoban, A., *Müzikterapi*, Timaş Yayınları, İstanbul 2005.

Dinçol, B., *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik*, Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2003.

DioChrysostom, *Orationes*, Vol. IV: Books XXXVII-LX. (İng. çev. H. L. Crosby), Harvard University Press, London 1946.

Hall, E., "Singing Actors of Antiquity", *Greek and Roman Drama*, (Edt. P. Easterling-E. Hall), Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 3-39.

Herodotos, *Tarih*, (çev. M. Ökmen), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2006.

Homeros, *İlyada*, (çev. A. Erhat- A. Kadir), Can Yayınları, İstanbul 2010.

Homeros, *Odysseia*, (çev. A. Erhat- A. Kadir), Can Yayınları, İstanbul 2010.

Hug, A., "Symposion", *RE*, Band 4A-1, Stuttgart 1931.

Iamblichus, *Life of Pythagoras*, (İng. çev. By. T. Taylor, J. M. Watkins), London 1818.

Joyal, M.-Mcdougall, I.-Yardley, J. C.,*Greek and Roman Education*, Routledge, New York 2009.

Kemp, J. A. , "Professional Musicians in Ancient Greece", *Greece & Rome*, Second Series Vol. 13, 2/oct. 1966: 213-222.

Klein, U., "Salpinx", *Der Kleine Pauly*, Band 4, München 1964.

Kramer, S. N. , *Tarih Sümer'de Başlar*, (çev. H. Koyukan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2002.

Landels, J. G., *Music in Ancient Greece and Rome*, Routledge, London 1999.

Liddel, H. G.-Scott, R., *A Greek-English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford 1996.

Maas, M.-Snyder, J. M., *Stringed Instruments of Ancient Greece*, Yale University Press, New Haven 1989.

Mathiesen, T. J., *Apollo's Lyra: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, London 2000.

Parke, H. W., *Festivals of the Athenians*, Thames and Hudson, London 1986.

Pausanias, *Description of Greece*, Vol. IV: Books 8-10. (İng. çev. W. H. S. Jones), Loeb Classical Library. London 1935.

Pausanias, *Description of Greece*, Vol. II: Books 3-5. (İng. çev. W. H. S. Jones), Loeb Classical Library. London 1926.

Pindar, *The Odes of Pindar*, (İng. çev. S. J. Sandys), Loeb Classical Library. London 1915.

Platon, *Alkibiades I-II*, (çev. F. Akderin), Say Yayınları, İstanbul 2010.

Platon, *Yasalar*, (çev. C. Şentuna-S. Babür), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2007.

Platon, *Politikos: Devlet Adamı*, (çev. B. Boran-M. Karasan), M. E. B., Ankara 1960.

Platon, *Laches, Protagoras, Meno, Euthydemus*, Vol. IV: (İng. çev. W. R. M. Lamb), Loeb Classical Library. London 1952.

Platon, *Devlet*, (çev. S. Eyüboğlu-M. A. Cimcoz), Remzi Kitabevi, İstanbul 1971.

Platon, *Symposion*, (çev. E. Çoraklı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2005.

Platon, *Theages*, (çev. H. Varoğlu), M. E. B. , İstanbul 1943.

Platon, *Theaetetus, Sophist*, Vol. II: (İng. çev. H. N. Fowler), Loeb Classical Library. London 1931.

Plutarkhos, *Plutarch's Lives*, Vol. IV, (İng. çev. B. Perrin), Loeb Classical Library. London 1959.

Plutarkhos, *Plutarch's Lives*, Vol. III, (İng. çev. B. Perrin), Loeb Classical Library. London 1932.

Polybios, *The Histories*, Vol. II: Books III-IV. (İng çev. W. R. Paton), Loeb Classical Library. London 1979.

Polybios, *The Histories*, Vol. V: Books XVI-XXVII. (İng çev. W. R. Paton), Loeb Classical Library. London 1992.

Sachs, C., *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, (çev. İ. Usmanbaş), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1965.

Secunda, N.-Hook, R., *The Spartan Army*, Osprey Military, Oxford 1999.

Sophocles, *Oedipusthe King, Oedipus at Colonus, Antigone*, (İng. çev. F. Storr), Loeb Classical Library. London 1962.

Strabo, *Geography of Strabo*, Vol. V: Books X-XII. (İng. çev. H. L. Jones), Loeb Classical Library. London 1961.

Tekin, O., *Antik Nümismatik ve Anadolu*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul 2008.

West, M. L., Ancient *Greek Music*, Oxford University Press, New York 1992.

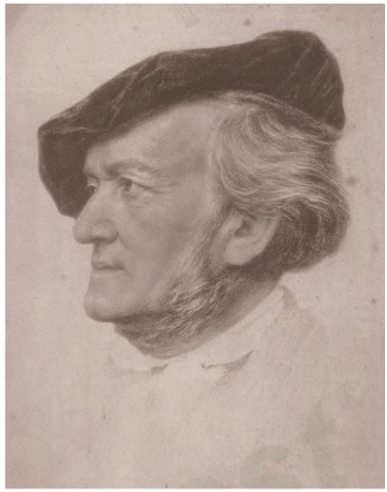
Wilson, P., "The Musician Among the Actors",*Greek and Roman Drama*, (Edt. P. Easterling-E. Hall), Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 39-69.

Xenophon, *Anabasis*, (çev. T. Gökçöl), Sosyal Yayınlar, İstanbul 1998.

Xenophon, *Hellenica,* Vol. I: Books I-V. (İng. çev. C. L. Brownson), Loeb Classical Library. London 1961.

Xenophon, *Memorabilia, Oeconomicus, Symposion, Apology*, (İng. çev. E. C. Marchant-O. J. Todd), Loeb Classical Library. London 1997.







Sol Üst: *Arthur Schopenhauer*, Resim: Ludwig Sigismund, 1815.

Sağ Üst: *"Wagner* portresi", Resim: Franz von Lenbach, 1871.

Alt: Richard Wagner'i *Siegfried, Lohengrin, Ren Bakireleri, Tannhauser ve Venüs* adlı eserlerindeki karakterlerle birlikte tasvir eden Lenbach'ın resmi.

MÜZİK NEDİR?*
Felsefi Bir Araştırma

Ömer Naci Soykan

Müzik tonların bir sanatıdır. Biz tonları algılarız. Tonlar bir şeyi ifade etmediği için, onların anlaşılması, kavranmasından söz edilemez. Bu nedenle müzik salt bir algı sanatıdır. Ses çıkaran her nesne müzik aleti olabilir. Müzik, iki sesle başlar denir. İki sesin oluşması için arada sessizliğin olması gerekir. Ses ile sessizlik arasındaki yerleri araştıran *John Cage*, "seyircinin sabrını tüketecek kadar, dört dakika otuz üç saniye boyunca piyanosunun önünde hareketsiz"[1] durur. Demek ki tek ses henüz müzik değildir. Ama acaba tek ses tek parça mıdır? Sesin aletten çıkışı ile kulağa gelişi sırasında art arda oluşan farklı titreşimlerle ve kulak içinde sesin ilerleyişi sırasında oluşan titreşimlerle sesin algılanışında bölünen ses artık çok ses olur.[2] Bu olgu, tek sesli çok sesli müzik adlandırımının çok doğru olmadığı, onun yerine makamsal (modal) müzik, armonik müzik deyimlerinin kullanılmasının daha doğru olacağını gösterir. Ama bu, teknik bir sorundur. Ona müzik felsefesi bakımından yalnızca böyle bir değini yeterlidir. Bu arada müziğin aletten çıkışında değil, fakat kulakta başladığını da gözönünde bulundurmak gerektiği belirtilmelidir.

---

* Bu yazı, yazarın yakında yayımlamayı düşündüğü, "Estetik ve Sanat Felsefesi" adlı kitabın bir bölümüdür.

[1] Jacques Attali, *Gürültüden Müziğe*, s. 180, Çev. G. Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2005.

[2] Bu konuda daha geniş bilgi için "Müzik ve Beden" (*İnsancıl*, Ekim 2000) başlıklı yazımıza bakılabilir.

Ses, havadaki titreşimler olarak maddi bir şeydir. Havanın olmadığı yerde hiçbir ses yoktur. Madde uzamda yer kaplar. Ama sesin uzamda bulunuşu tıpkı enerjininki gibidir. Burada bizim bilgi alanımızın dışında olan enerjinin madde olup olmadığı tartışmasına girmeyeceğiz. Ancak madde olan kütlenin enerjinin oldukça yoğunlaşmış biçimi olduğu biçimindeki fizik bilgisini anmakla yetineceğiz. Burada bizi, sesin titreşim olarak kulağa dokunan gerçek bir şey olması, dolayısıyla onun algılanışının dokunma duyusuna benzer bir etki yaratması ilgilendirmektedir. Ses, bize, kulağımıza dokunur. Burada "dokunma" düz anlamdadır, iğreti değil. Müzik, en real sanattır. Örneğin, gene real bir sanat ürünü olan resim, gözümüze dokunmaz. Resim ile göz arasında bir mesafe vardır. Hangi türden olursa olsun sanat yapıtları, görme ve işitme duyusuyla ilgilidir. Bunun dışında kalanlar, örneğin dokunmayla bazı özellikleri anlaşılan kumaş, ekmek ya da koklama ve tatma duyularına hitap eden parfüm ve yeme içme nesneleri gibi ürünler sanat değil, ancak bir zanaat ürünü olarak adlandırılabilir. Dokunma, koklama ve tatmanın bedenle doğrudan fiziksel teması olduğu açıktır. Sesin de bedene dokunuyor olması, bu yolla işitilmesi müziğin maddi yönünü gösterir. Burada hemen şunu belirtmek isteriz: Müziğin maddi yönünü göstermekle ne onun diğer sanatlar arasında aşağı bir konumda olduğunu öne sürüyor ne de öyle bir imâda bulunmak istiyoruz. Biz bu düşüncemizle olgusal bir durumu saptıyoruz. Dahası, müziğin insan üzerindeki derin etkisinin bir bakımdan onun maddi yönüyle de ilgili olduğuna inanıyoruz. Müziğin en altta, en temelde olması, onun tüm diğer sanatlara şu veya bu biçimde uzanmasıyla onları taşıyan bir rolü vardır.

Ritim, müziğin ilk ve en temel kategorisidir. Müziğin her tarzı ritme sahiptir; ritim olmaksızın hiçbir müzik var değildir. Ama eğer bir müzik tarzı yalnızca bu kategoride, bu basamakta, bu adımda kalmışsa, eğer o hiçbir melodiye, hiçbir armoniye sahip değilse, onu *aşağı müzik* diye nitelendiriyoruz. Bu açıdan müziği iki biçimde anlıyoruz: *aşağı müzik* ve *yüksek* müzik. Buna göre, aşağı müzik yalnızca ritme sahiptir: tıs... tıs... tıs... Fakat yüksek müzik, ritme ve melodiye birlikte sahiptir, onun bir tarzı vardır, aynı zamanda armoniye de sahiptir. İlkin bu üç kavramın (ritim, melodi, armoni) ne anlama geldiğini kısaca da olsa belirtmek yararlı olacaktır.

Ritim, sözcük olarak Yunanca "düzenlenmiş hareket, zaman ölçüsü, mezür, hız, tempo, tenasüp, intizam, bir karar" demek olan "ritmos"tan gelir. Demiştim ki: Ses, ton, hava dalgalanmalardan meydana gelir. Dalgalanmalar, bir çizgide hareket eder. Bu, tonların art ardalığıdır. Bir ses, kısa bir süre sonra kaybolur, duyulmaz olur, hareket sona erer. Hareketin

sürmesi için başka bir ses ortama gelmelidir. İmdi bu hareket ritimlidir. Müzikte ritim, tonların art ardalığıdır.

Müziğin ikinci kategorisi olan melodi (ezgi), sözcük olarak Yunanca "şarkı söyleme tarzı, nağme" demek olan "meloidia"dan gelir ve müziğin eşlik ettiği şarkı demektir. Melodi, tonların kendi içine kapalı şarkı tarzında söylenebilir dizisidir; başka bir deyişle, birbirleriyle bağıntılı art arda gelen müziksel tonların bir birlik oluşturmasıdır; kendisinde ritme sahiptir. Melodik ses hoşa giden sestir. Melodi bir tonla seslendirilir ve diğer tonlar ona eşlik eder. Melodi, monofonik (tek sesli) veya homofonik (eş sesli) olabilir. Tonların bir müzik cümlesinde yatay bir çizgide bulunmasına monofonik denir. Buna karşın tonların bir müzik cümlesinde hem yatay hem dikey bulunmasına da homofonik denir. Melodinin bu tarzı armonik tarzda yapılandırılmıştır. Hem teksesli (modal) hem çok sesli (armonik) müzikte melodi vardır.

Müziğin üçüncü ve sonuncu kategorisi olan armoni, sözcük olarak Yunancada "uyum, oran" demek olan "harmonia"dan gelir. Armoni, bir bütünün parçalarının hoşa giden uyumluluğudur. Ritim ve melodi ardışıktır; ama armoni, kendi içinde art ardalığa ve bir koeksistense birlikte sahiptir. O halde soralım: Okurun belki de ilk kez burada karşılaşacağı, müzikte koeksistens (birlikte oluş) ne demektir?

Farklı tonlar aynı zamanda seslendirilir. Onlardan biri egemen tondur; o, diğerleriyle birlikte armoniyi oluşturur. Bir armoni birliği, tüm tonların bir anda birlikte oluşuyla koeksistens adını alır. Bu birlikten sonra, diğer koeksistens gelir ve bu böyle sürer. Bu esnada oluşabilecek monotonluk füg'ler sayesinde bertaraf edilir. Bu birliklerin birbiri ardına gelmesi ardışıktır. Demek ki armonik müzik, hem art ardalığa hem koeksistense birlikte sahiptir. Bu koeksistens sabit, statik değil, fakat dinamiktir. Her bir koeksistens zaman içinde art arda kaybolur.

Kısaca söylendikte: Aşağı müzik, yalnızca ritme sahiptir. Yüksek müzik, ritme, melodiye ve armoniye sahiptir. Bu yüksek müzik iki tarzdadır: İlki yalnızca ritmik ve melodiktir, ama armonik değildir. Bu, tek sesli (modal) müziktir, makamsaldır. Makamsal müzik birçok melodik tarza sahiptir. Melodik makamlar içinde bazıları temeldir. Bir temel makamdan birçok makam çıkarılabilir. Melodi, bir tonla seslendirilir, diğer tonlar ona eşlik eder. Yüksek müziğin ikinci tarzı, ritmik, melodik ve armoniktir. Bu çok sesli (armonik) müziktir.

Aşağı müzik bedeni etkilerken, yüksek müzik ruhu etkiler. Yüksek müzik için algılama ve doğal hoşlanma duygusu yeterli değildir. Onun için başka bir şeye daha gerek vardır. Bu da estetik beğenidir. Aslında aşağı ve yüksek müzik ayırımı yapmak bile fazladır. Müzik yalnızca yük-

sek müziktir. Aşağı müzik, müzik değildir. Sanatsal değil, ama olgusal nedenlerden dolayı böyle bir ayrım yapıyoruz. Aşağı müzik dediğimiz şey, ne yazık ki bizim de içinde bulunduğumuz, müzik beğenisi düşük toplumlarda çok yaygındır.

Ludwig Tieck, çok erken yaşta ölen dostu *Wilhelm Heinrich Wackenroder*'in eserlerini kendisi de katkıda bulunarak yayımlar. *Paul Moos* erken Alman romantiğinin müzik felsefesini anlatırken *Tieck* ve *Wackenroder*'in eserlerinden alıntıladığı, müziğin ruhla ilgisi hakkında şu renkli sözleri dile getirir: "Müzik olmaksızın yeryüzü, ıssız, henüz tamamlanmamış bir ev gibidir, onda oturan kimse yoktur. Müzik, en sonuncu ruh nefesidir, en gizli ruh rüyalarının besinini ondan aldığı en ince öğedir. (...) Müzik, kendisinin melek-şimdiliğiyle doğrudan doğruya ruha girer. (...) Müzik, hayatımızın tastamam bir resmidir."[3]

Söz sanatları veya sözü içinde vazgeçilmez öğe olarak bulunduran tarzlar dışında kalanlar, doğrudan doğruya algıya dayanır ve onlar algısal sanat olarak adlandırılır. Algının özneyi bir kavramaya götürmesi, örneğin bir resme bakan birinin onda gördüklerinden anlam çıkarması durumu, bizim tanımlamamızı çürütmez. Çünkü elbette algılayan bir insandır, fotoğraf makinesinin lensi değildir. Gerçi resim de gene fiziksel bir şey olan renk ve çizgi sanatıdır. Ama renk ve biçimlerin gözün ağ tabakasında (retina) oluşturduğu görüntü bir yansıdır. Oysa sesin algılanışını önceleyen olgu bir yansıma değil, fakat bir geçiştir, bir enerji geçişidir. Bizim sözünü ettiğimiz kavrama, o olmaksızın yapıtın alımlanamamasıdır. Bir metne yalnızca bakmakla o anlaşılmaz. Bu tanımlamalardan sonra müziğin bir algı sanatı olduğu sözü, sanırım daha bir anlaşılır olmuştur. Müziğin sözünü ettiğimiz anlamda dokunma ile de ilgili olması, işitmenin dokunmayla meydana gelmesi bakımından o, diğer algı sanatları içerisinde en maddi, en real tarzdır. O yüzden müziği sanat türlerini ele alırken birinci sıraya koyduk. *Schelling* de müziği sanat dünyasının en real yanına koyar; ama onun gerekçeleri farklıdır.[4]

Müziğin maddi yönüyle birinci sıraya konulması, onun tüm diğer sanat tarzlarını kendinde taşıması ya da tersinden söylenirse, tüm sanat tarzlarının köklerini, temellerini müzikte bulması anlamına da gelir. Bu taşımanın nasıl olduğu, diğer sanat tarzları tek tek ele alınırken, onların müzikle ilgisi kurulduğunda gösterileceğinden, gereksiz tekrara kaçmamak için burada bu değini ile yetiniyoruz. Ancak şu kadarını belirtelim: Şiirin,

[3] Moos, Paul, *Die Philosophie der Musik*, s.65-76, Deutsche Verlags_Anstalt, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1922.

[4] Bu konuda geniş bilgi için "Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat" (MVT Yayıncılık 2006) adlı kitabımıza bakılabilir.

resmin, mimarlığın, vb.nin müziği derken, bu deyimler bize hiç yadırgatıcı gelmiyorsa, bunun nedeni müziğin bu sanatlarda içkin olarak var olmasıdır. Müziğin bütün sanatları kendisinde birleştirmesinin bir ifadesi, *Mozart*'ın babasına yazdığı bir mektupta şöyle dile gelir: "Duygularımı şiirle aktaramam, şair değilim; kendimi gölgeler ve ışıkla ifade edemem, ressam değilim; düşüncelerimi hareketlerle de açıklayamam, dansçı değilim. Ama hepsini müzikle yapabilirim. Ben bir müzisyenim..."[5]

Müziğin maddi yönü, onun insan bedenini etkilemesinde kendini açıkça gösterir. Bu durum, daima "ruhun gıdası" görülmüş olan müziği bedenin kamçısı yapmaz mı? –Yapar da yapmaz da. Burada sorun, müziğin ne zaman bedenin kamçısı, ne zaman ruhun gıdası olduğunun saptanmasıdır.

Duyusal algıya dayanan müzik ve resim gibi işitsel ve görsel sanatların sanatın real yanında olmaları, kuşkusuz, ne müziğin ne de resmin salt bir ses veya görüntü algılaması olduğu anlamına gelmez. Biz bu sanatların insan bedeninin yapısı ile ilgisini araştırırken, müziğin bu ilgideki yerini bulgulamak amacıyla bu çözümlemeleri yapıyoruz. Müziğin, insan bir yana, hayvanlar üzerinde de etkisi olduğunu biliyoruz. Bu etkinin temeli de müziğin açıkladığımız bu maddi yönüdür; bedeni sevk edici gücüdür. Resmin sevk edici gücü ise hiç değilse hayvanda yoktur. Örneğin resimden etkilenen bir inek yoktur; ama rahatlatıcı klasik müzik parçalarım dinleyen ineklerin süt veriminin arttığını biliyoruz.[6] Bu olgu da müziğin resimden daha real olduğu düşüncesine haklılık kazandırır.

Kuşkusuz gerçek anlamda müziği, yani yüksek müziği algılamak, ondan tat almak, belli tinsel oluşumlara gerek duyar. O halde burada yanıtı bizden istenecek olan soru şudur: Düpedüz duyusal algılamadan ibaret olan müzik ile ondan daha fazlasını insandan bekleyen müzik arasında, başka bir deyişle, bedenin kamçısı olan müzik ile ruhun gıdası olan müzik arasında ne gibi bir ayrım vardır? Bu ayrımın müziğin oluşumu-gelişimi içindeki yeri nedir? Bu ve benzeri soruların yanıtı için müziğin tarihine bakmak gerekebilir, müziğin nasıl başladığı, kaynağı sorulabilir. Sorulmuştur da. Ama tüm kaynak sorularında olduğu gibi, burada da doğru-

[5] "Mektuplarda Mozart" TC Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul Devlet Opera ve Balesi, 2005-2006 Sezonu Tanıtım kitapçığı, içinde s. 17.

[6] Hegel, ilk bakışta bizim savımıza ters düşer görünen, biri antik Yunan'a, diğeri modern çağa ait iki olaydan söz edir: Zeux'un üzüm salkımı resmini güvercinler, gerçek sanıp gagalamış; doğa bilgini Büttner'in maymunu, Rösel von Rosenhof'un yaptığı bir mayıs böceği resmini kemirmiş (Bkz. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik 1*, s.66, Suhrkamp 1975). Bu iki olayda da hayvan aldanmıştır. Onu hareket ettiren şey, bu aldanmadır, yoksa onun gördüğü renk ve biçimlerin onun üzerindeki doğrudan etkisi değildir. Hayvanı güden şey, onun aldanmış algılama yetisidir, görüntü değil. Oysa ineklerin müzik dinlemesinde doğrudan doğruya etkileyen şey müziktir, sestir.

dan doğruya verilere dayanmayan bir takım kurgusal düşüncelerden öteye geçilmez. Örneğin, müziğin kaynağına ilişkin bir soru, onun dille olan ilgisinde ortaya çıkar. Müzik seslerin bir oyunundan, bir kombinezonundan mı, yoksa şarkı söylemekten, dolayısıyla dilden mi doğmuştur? Müziğin dilden mi yoksa dilden bağımsız olarak mı doğduğu, eş deyişle, dilin mi yoksa sözel olmayan ritmik ya da melodik ses çıkarmanın mı daha önce olduğu tarzındaki bu sorular, yalnızca çekici oluşları nedeniyle ilgi görmekten öte bilimsel hiçbir temellendirme konusu değildir. Ancak bu, müzik ile dil arasındaki ilginin araştırılamayacağı anlamına gelmez. Tersine müzik-dil ilgisi, bedenin müzikle olduğu kadar dille de ilgisini açıklamada yararlı olur. Bedensel seslerin müzikalite kazanması nasıl ritmik ve melodik oluşlarıyla ilgiliyse aynı şey, sözlerin sesletiminde, dolayısıyla onların anlam kazanmasında da söz konusudur. Daha çok sesbilgisine (fonoloji) ilişkin bu son noktayı bir yana bırakarak biz gene müziğe dönelim.

Bizim buradaki başlıca ödevimiz, tarihsel oluşumunu da göz önünde bulundurarak müziğin sorunumuz açısından yapısal bir çözümlemesine girişmektir. Müziğin bedeni ve ruhu etkilemesi bakımından söz konusu ettiğimiz iki müzik tarzı arasındaki ayrım, yalnızca tarihsel bir sorun değil, aynı zamanda günümüz için de geçerlidir. Hattâ bugün müziğin güdücü etkisinin, kimi teknolojik araçların işin içine katılmasıyla geçmişten daha çok olduğu söylenebilir.

Yukarıda ritmin müziğin ilk basamağı olduğunu söylemiştik. Sözü oradan sürdürelim. Ritim ister sözlerle ister yalnızca insan sesi ya da çalgı ile yapılsın, daima hoşa giden bir şey olarak algılanır. Ritmin hoşa giden bir şey olması da gene insanın bedeninin yapısından, doğasından kaynaklanır. Soluk alıp verme, ses tellerinin titreşimi, boğazın yemek borusu boyunca süren dalgalanmaları, kalp atışları gibi organik hareketler ritimlidir. Dahası, kendinden geçme, cezbeye tutulma, ritüeller gibi büyüsel-dinsel davranışlar, pazaryerlerinin kurulması, göçerlerin yer değiştirmesi gibi toplumsal-ekonomik hareketler, gece ve gündüzün, mevsimlerin dönüşümü, rüzgârın, gezegenlerin hareketleri gibi doğa olayları ritmik hareketlere örnektir. Bu tür çok sayıda örneğe dayanarak *Spencer*, ritmi evrensel bir kategori olarak görür.[7] Bireyden topluma, organizmden maddi sistemlere dek bulduğumuz ritimli hareketin ritmik müzik yoluyla insanda meydana getirilmesini, insan bedeninin bu harekete âdeta kendi kendine uyduğunu anlamak çok kolaydır. Doğada ve yaşam olaylarında

[7] Kaynak ve daha geniş bilgi için "Sanatın Kaynağı Sorunu: Oyun ve Dans" (*Felsefe Dünyası*, sayı: 2, Aralık 1991, Ankara) adlı yazımıza bakılabilir.

böylesine yaygınlık kazanmış olan ritmin insanın hoşuna gitmesi de doğaldır. Ve gene, bir başka saptama da şudur: Yetişkin ve sağlıklı tüm insanlarda doğal hoşlanma duygusu vardır. Doğal hoşlanma duygusu üstüne hiçbir estetik eğitim almaksızın insan ritimli seslerden hoşlanabilir. Alımlanması için yalnızca doğal hoşlanma duygusunun yeterli olduğu, yalnızca ritim basamağında kalmış müziği, "bedenin kamçısı" diye aşağı görmemizin nedeni budur.

Bedende kendiliğinden meydana gelen ritmik hareketlere, bedenin içinden ve ona dışarıdan gelen ritmik seslerin katılmasıyla bedeninin uzamsal devinimi kolaylıkla sağlanır. Böylece dans adı verilen, en ilkel toplumlarda da görülen hareketler ortaya çıkar. Ritm bedeni ele geçirir; ritmi elinde tutan da bedenleri. Bu, insan bedeni üstüne kurulan iktidarlar için çok elverişli bir araç olarak işlev görür. Daha *Platon*, tasarladığı ülküsel devletinde gençlerin yetiştirilmesi konusunda, en çok sesi olan, bütün makamları çalabilen flautaya ve telli sazlara izin vermezken aynı iktidar kaygısını dile getirir.[8] Müzik, toplumsal iktidarın elinde, salt bedensel varlık olarak insanları istediği yere sürekler, hattâ ölüme bile. Savaşta hücum sırasında çalman, ancak birkaç ses silsilesiyle yapılan basit melodiler veren borazan ve tamamen ritimden ibaret olan trampet ve davul gibi vurmalı sazların kullanılması boşuna değildir. Hiçbir savaşta keman gibi çok melodik telli sazlar kullanılmaz. Seslerin yalnızca kulak üzerindeki etkilerinden doğan duyguların insanları nasıl saldırganlaştırdığının tarihsel bir örneğini *Condillac*'ın şu sözlerinde buluruz: "*İskender*, içki masasında bulunduğu bir sırada, şarabın etkisiyle başı dönmüşken gazaba yol açacak bir müzik onu silahlarına sarılmaya zorlayıvermişti."[9] Şarabın, alkollü içkilerin ya da uyuşturucuların yerini bazen savaş dansları veya günümüzde de görüldüğü gibi bir takım dinsel ritüeller, vecde getirici hareketler alabilir. Böylece, örneklerine sık sık tanık olduğumuz toplumsal olaylarda görüldüğü gibi, ritmik tekbir sesleriyle kendinden geçen bir yığın insan, hiçbir acıma duygusu olmaksızın karşıt görüşlü insanlara saldırabiliyor, onları yaralıyor ya da öldürebiliyor. Bu gibi durumlarda kendinden geçme, insanın kendisinde bulunan insani duygulardan uzaklaşması sonucunu doğurur.

Salt ritimden ve buna ek olarak basit melodilerden oluşun müzik karşısındaki dinleyici, eğer dar, sıkışık bir yerde ise, uzamda hareket etme olanağı kısıtlanır, karşısında da düşman yoksa ona hücum edemeyeceği

[8] Kaynak ve geniş bilgi için "Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi" (Felsefe Dünyası, sayı:1, Temmuz 1991, Ankara) adlı yazımıza bakılabilir.

[9] E.B. Condillac; *İnsan Bilgilerinin Kaynağı Üzerinde Deneme*, s.251, MEB Yayınları:1006, İstanbul 1992.

için, bu kez hücumu kendisine yöneltir: saçını başını yolar, bedenini yaralar, kendini paralar. O zaman bu sözümona müzik, bedenin kendi kendine yönelen kamçısı olur. Ülkemizde "arabesk" ya da "fantezi müzik" denilen şey karşısında görülen bu tür kendini yaralama olayları ya da hem ülkemizde hem batıda "pop müzik" dinleyicisi gençlerin taşkın hareketleri, bu düşüncelerimizi doğrulayan somut örnekleri oluşturur. Açık alanda borazan ve trampetle kamçılanıp karşısındaki düşmana saldıran beden, bu kez sınırlı alanda kendine saldırır. İnsan artık salt bedensel varlık durumuna düşer. Kendine saldırma yalnızca uzamsal sınırlılıkla, hareket kabiliyetinin sınırlanmasıyla değil, aynı zamanda ritmik hareketin birim zamandaki sayısının artmasıyla ilgilidir. Bu sonuncu etmenin kendini paralamada uzamsal sınırlılıktan daha çok rolü olduğu kanısındayız. Bazen bu sayı öylesine arttırılır ki, örneğin disko müziğinde olduğu gibi dakikada 120 dolaylarına çıkarılır. Bedenin bu ritme uyabilmesi için bazı kimyasal maddelerin alındığı ve bunun bir pazar oluşturduğu, ne yazık ki günümüzün bir olgusudur.

Tüm sanatlar gibi müzik de insanın benliğine seslenir. Ama bu benlik, yalnızca bedensel varlıktan ibaret değildir. İnsan ruh-beden bütünlüğüne sahiptir. Ancak bu bütünlük insana hazır olarak verilmez; insan onu kendisi oluşturmalıdır. Bu oluşumun gerçekleşiminde müziğin, ama gerçek anlamda müziğin rolü büyüktür.

Salt ritmik müziğin doğrudan algılanabilirliğine karşın, yüksek müzik insandan algılanması, daha doğrusu anlaşılması, haz alınması için, algının ötesinde başka bir şeyi gerektirir. Bu da beğenidir, estetik beğeni duygusudur. Beğeni duygusu, her insanda, hattâ bilimcilerin söylediğine göre bazı hayvanlarda bile var olan doğal hoşlanma duygusu üstüne temellenir. Ama beğeni duygusunun doğal hoşlanma duygusu üstüne inşa edilmesi, insanın uzun süren ve zahmetli çabalarına bağlıdır. Müzik beğenisi, her şeyden önce belli bir müzik kültürüne sahip olmayı gerektirir. Bilgi ve alıştırma ile kazanılan müzik beğenisine sahip birine gelen seslerin onda uyandırdığı duygular ile salt kulak algılamasıyla yetinen, doğal hoşlanma duygusuna sahip olmakla sınırlı başka birinde seslerin uyandırdığı duygular arasındaki ayrımlar, bir yandan seslerin icra edilmesindeki ayrımlara, bir yandan da onları alımlayan estetik beğeni ve doğal hoşlanma arasındaki ayrıma dayanır. İkinciler ham bedensel duygular, birinciler incelmiş, yücelmiş duygulardır. Bu nedenle salt kulak duyumuyla algılanana basit ya da aşağı müzik, beğeni duygusuyla ve bunun yükseltilmesiyle alımlanana yüksek müzik veya gerçek müzik diyoruz. Bu sonuncusunun bedene etkisi de birincisinin etkisinden çok farklıdır. Basit müzik, doğrudan doğruya cisimsel varlık olarak bedeni etkiler, onu güderken

yüksek müzik, ruh-beden bütünlüğüne sahip olan insana, onun estetik haz alma duygusuna seslenir. Bu nedenle nara atarak, borazan çalarak savaşa gidilirken, aynı şey bir konser sırasında veya çıkışında yapılmaz. Basit müziğin verdiği haz, şarabın, alkolün, uyuşturucunun, hoşa giden bir yiyeceğin ya da cinselliğin verdiği hazla karşılaştırılabilir. Bu haz türlerinin hepsinde ortak temel bedenseldir, cisimseldir; estetik olmayıştır.

İncelmiş beğeni duygusu, yalnızca estetikle değil, aynı zamanda etik olanla da ilgilidir. Bu nedenle bir toplumda estetik beğeni duygusunun yükseltilmesinin, insanlar arası ilişkilere, davranış biçimlerine de olumlu yönde etkide bulunacağı açıktır. Müziğin insan ve toplum üzerindeki etkisi, *Konfüçyüsçular*'dan beri bilinmektedir. Hattâ onlar, bu etkiyi müzik tonlarıyla bile ilişkilendirmişler, bir ülkede düzenin bozulmasıyla, müziğin bozulması arasında koşutluklar kurmuşlardır.[10] Sözün kısası, genelde estetik, özelde müzik eğitimi toplumsal-ahlâksal eğitim için de bir temeldir. Etik-estetik birliği, yalnızca felsefi ele alınış bakımından değil, aynı zamanda eğitim için de söz konusudur. Eğitim, insanın doğal olarak çekirdek halinde sahip olduğu yetilerinin üretici, yaratıcı olacak biçimde açılıp serpilmesinin sağlanmasıdır. Bu süreç aynı zamanda insanın özgürleşmesi demektir. Çünkü ancak üretici, yaratıcı olan insan, özgür, özü gür olur. Müzik eğitiminin insanı özgürleştirici yönü, başlıca olarak şuradadır: Bu sayede insan, yalnızca kulak algısına dayanan sözümona müziğe kendini kapalı tutar ve bunun kendisini gütmesini önler; böylece salt bedensel varlık olmaktan kurtulur. Gerçek müzik yapıtlarını alımlayabilecek hale gelmekle ve zihinsel eğitimle birlikte oluşturulan ruh-beden bütünlüğüne sahip insan, bir yandan yargıgücünü kullanmada, diğer yandan davranış tarzını ortaya koymada elde ettiği yetkinlikle özgür olur. Bu arada, zihinsel etkinlikle desteklenmeyen, salt müzik eğitimi ya da genellikle estetik eğitimin gene insanı eksik bırakacağı, varlıksal bütünlüğünü sağlayamayacağı da göz önünde bulundurulmalıdır. İnsan yalnızca bir ruh varlığı, bir melek değildir. Aynı şekilde o, salt bir zihinsel varlık da değildir. İnsanın eğitimi, yalnızca bir takım bilgileri onun zihnine doldurmakla gerçekleşemez. Zihin, beden ve ruhun üçünden yalnızca birinin aşırı biçimde öne çıkarılıp, diğerlerinin güdükleşmesi, insanın varlıksal bütünlüğünü sakatlar, onu yarım insan yapar, hattâ bazen o, toplum için tehlikeli bir hale bile gelebilir. Yalnızca, zihnin ve ruhun ya ikisinin ya da ikisinden birinin öne çıkarılıp bedenin ihmal edilmesi, sağlığın yitirilmesi sonucunu, yalnızca bedenin öne çıkarılıp diğer ikisinin ihmal edilmesi ise salt bedensel varlık durumuna düşülmesi sonucunu doğurur. Bu

[10] Bkz. *Büyük Bilgi ve Müzik Hakkında Notlar*, s.22, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1963.

durumda insan bir adale varlığı, bir "rambo" olur. İnsanın beden, ruh ve zihin birliğini oluşturabilmesi için ona uygulanacak eğitimin de bu birliğe sahip olması gerekir. Eğitim bütün olarak ele alınmalıdır.[11]

Müzik ve estetik açıdan eğitimle geliştirilecek olan yeti, doğal hoşlanma duygusudur. Burada insana doğaca ham olarak verilen bu duygunun beğeni durumuna yükseltilmesi söz konusudur. Beğeni eğitimle kazanılır. İnsanın hayvansal yapısı öylesine güçlüdür ki, o, eğitilmediği takdirde hemen bir kuşakta hayvansal olana geri döner. Beğeni duygusu genetik olarak kuşaktan kuşağa kendiliğinden geçmez. Bu nedenle her alanda eğitimin sürekliliği esastır. Ancak eğitim yoluyla insanın kazandığı ikinci doğa, onun hayvansal doğasının yerini alabilir. Klasik eğitimde müziğin tuttuğu yerin ne denli önemli olduğu bilinen bir olgudur. Günümüzde ne yazık ki bu yer çok ihmal edilmiştir. Hıristiyan batı, kendi kilise geleneğinden kaynaklanan müzik eğitimini gene de sürdürmektedir. Bizde ise, okullarda müzik eğitimi, yasak savma kabilinden haftada kırk beş dakikalık işe yaramaz, önemsiz bir ders olarak görülmektedir. Oysa genelde sanat, özelde müzik eğitimi için uzun zamana ihtiyaç vardır. Haftada kırk beş dakikada, belki zihinlere bazı bilgiler verilebilir ve onlar kalıcı olabilir, ama aynı şey sanatla yapılamaz. Çünkü sanat, bilgi verme gibi insanın zihnine, yalnızca bir yetisine değil, tersine ruhuna, tüm benliğine seslenir.

İnsanın varlıksal bütünlüğünün sağlanması ve korunması için genel olarak bilinçli bir eğitim politikasına, özel olarak da bir müzik politikasına ihtiyaç vardır. Bu politikaların ilkeleri ve erekleri saptanırken evrensel insanlık idesi göz önünde tutulmalıdır. Ancak bundan sonra toplumsal-kültürel etmenler, bu genel idenin somutlaştırılmasında kendi yerlerini alırlar. Başka bir deyişle genellikle eğitimde ve müzik eğitiminde yerel olandan değil, fakat evrensel olandan başlanıp yerel olana gelinmelidir. Çünkü insan, dünyanın her yerinde önce insan, sonra Türk, İngiliz, Fransız vb.dir. Bu durum, yalnız eğitimde değil, aynı zamanda hukukta da böyle olmalıdır. Kişi hak ve özgürlükleri söz konusu edilirken buradaki kişi belli bir kültürdeki kişi değil, her yerdeki kişi olarak görülmelidir. Ancak böyle evrensel hukuk normları içerisinde bir genel eğitim ve müzik eğitimi politikası amaca uygun olarak saptanabilir.

Müzik politikasında evrensel olandan yola çıkılması gerekliliği savımız, yerel müziklerin gözardı edilmesi anlamına gelmemelidir. Biz, yerel olsun ya da yaygınlığı bakımından tüm dünyayı kapsamış olsun –ki biz

[11] Genel olarak eğitimle ilgili düşüncelerimiz için "Eğip Bükmeyen Bir Eğitim Nasıl Olanaklıdır?" adlı yazımıza (*Arayışlar, Felsefe Konuşmaları 1*, Küyerel Yayınları 1998) bakılabilir.

buna "evrensel" demiyoruz–, eğer o salt ritmik ve basit melodik bir yapıdan oluşmuş ise, zengin müzikal içeriklerden yoksun ise, o zaman onun bir müzik politikasında model olarak alınmaması gerektiğinden söz ediyoruz. Müzikal zenginlik ya da basitlik, onu alımlayan ruhların zenginliği veya yoksulluğu anlamına gelir. Ruh zenginliğini kazanmanın bir yolu zengin müzikten geçer.

Her ses ve tını müziğin gerecidir. Bu tanımı yapabilmemizi elektronik müziğe borçluyuz. O olmasaydı müzik, yalnızca çalgı ve insan seslerinden oluşur diyecektik. Bu müziğin önemli bir temsilcisi *İlhan Mimaroğlu*, *Ussachevsky*'nin bir tanımını alıntılar: "Elektronik müzik, (...) bestecinin, sesleri yakalamak, yaratmak, başkalaştırmak ve örgütlemek için türlü elektroakustik gereçlerden yararlandığı bir yaratı uğraşı alanı olarak ele alınmalıdır."[12] Bu müzik beste kavramına da bir yenilik getirmiştir. Böylece nota yazılmıyor, ses yazılıyor. Hiçbir notaya karşılık gelmeyecek sesler de bu suretle müziğe dâhil edilebiliyor. Bu, gerçekten de müzikte bir devrim olarak nitelenebilir. Bu müzikle besteci ile seslendirici-yorumcu ilişkisi de değişmiştir. Geleneksel beste yazımında yorumcu, bestecinin önüne koyduğu partisyonu icra ederken, artık o, yalnızca notalarla karşı karşıyadır, ortada besteci yoktur. Gerçi bu tarz bestecilerin yapıtlarını ortaya koyarken hem seslendirmede kullanılacak aletleri, hem de bazen belli bir yorumcuyu göz önünde bulundurması bir olgudur. Ama bestecideن yoruma, yorumcuya olan bu yönün tarsine bir hareket söz konusu değilse de ortada iki ayrı kişi vardır, dolayısıyla bir ilişki söz konusudur. Ama elektronik müzikte besteci ve yorumcu diye iki ayrı kişi yoktur. Öte yandan seslerin yazılması, daha doğrusu kaydedilmesi, nota yazımını ortadan kaldırmış değildir. "Elektronik müziğin notası olabilir, nitekim olduğu olmuştur. Bu nota, geleneksel notadan tümüyle ayrıldığı gibi, ona uyabilir de. Giderek geleneksel olan ve olmayan notalama dizgelerinin bir karması da olabilir. Ne ki bestecinin kendi pek özel yöntemlerinin gereksinimleri dışında, elektronik müzik nota gerektirmeyen bir müziktir. Hem de bu müziğin varoluş nedenlerinden çıkartılabilecek ilkelerin gereği, notaya karşıt bir müziktir."[13] Bu konuda daha ayrıntılı teknik bilgiler vermenin yeri burası değildir. Bizi burada felsefi bakımdan asıl ilgilendiren şey, elektronik müzikle müziğin tanımının değişmiş olmasıdır. Böylece müzik nedir sorusuna kökten farklı bir yanıt verilmiştir. Ama sanırım, bu farklılık beste kavramından kaynaklanmaktadır. İster notanın seslendirilmesi, ister doğrudan doğruya seslerin kaydedilmesi yoluyla olsun

[12] İlhan Mimaroğlu, *Elektronik Müzik*, s. 20, Pan Yayıncılık 1991.
[13] İlhan Mimaroğlu; *a.g.y.* s. 80.

müziğin iki sesle başladığı tanımı doğruluğunu yitirmiş değildir. Bu iki sesin neden çıktığı, nasıl geliştiği teknik bir sorundur.

Bir "müzik dili"nden sıkça söz edilir. Ama o, nasıl bir dildir? Müziğin duyguları ifade ettiği de söylenir. Bizce bu, yanlış anlamaya elverişli bir deyimdir. Müzik insanda duygular uyandırır; ama bu duygular eserde bir biçimde konmuş, onu dinleyen onları oradan alır, yaşar demek saçmadır. Müziğin dinleyicide uyandırdığı duygular, onun kendi duygularıdır; o anda onda ortaya çıkmıştır. Ben beste yaparak veya bir saz çalarak duygularımı ifade ediyorum diyebilirim. Ama bu ifade, herhangi bir sözel deyim gibi ortak kullanımlı dilin bir anlatımı değildir. Kaldı ki öyle de olsa benim dile getirdiğim duygular, bana aittir, bu dile getirimleri anlayan biri benim duygularımı oradan almış değildir; onlar onda onun kendine özgü duygularını uyandırabilir ancak. Burada sorun bu "ifade" deyimindedir. Onun daha yakından incelenmesi gerekir. Her bir sanat türü, kendi açısından ve kendi gereçleriyle bir şeyi ifade eder. Bu ifadelerin sanatın türüne göre farklılık göstermesi, her birinin kendine özgü bir dili olduğu anlamına gelir. Buna göre "müzik dili" deyiminin de belli bir haklılığı vardır. Bir şey betimlemeyen, ama bir şey yapılmasını gösteren/ öneren bir notasyon dizgesi olarak müzik dili ayrı bir konumda yer alır. Ayrı bir konumda da olsa bir müzik dilinden söz edildiğine göre, müzik cümlesinden de söz edilmelidir.

Müzik cümlesini matematiksel-mantıksal cümle ile karşılaştırabiliriz. Onların ikisi de bir şey söylemez.[14] Buna karşın onlara "cümle" denmesi, bir mecazdan daha çoğunu ifade eder. Matematik cümlesinin bir yapısı vardır; hem de sözel dilin cümlesinin olmadığı kadar sağlam. Bundan dolayı o, "cümle" adını alır. Bir notasyon dizgesi olarak müzik cümlesinde de tonlar gelişigüzel sıralanmaz; onlar bir düzen içinde cümlede yer alır. Müzik cümlesine bu adın verilmesinin haklı nedeni budur. Dizgeli olan her şey, bir şey söyler. Müzik cümlesi de tıpkı matematik cümlesi gibi yalnızca kendi kendisini söyler. Nasıl ki matematik cümlesi bir düşünceyi dile getirmezse, müzik cümlesi de bir duyguyu ifade etmez.

Müzik cümlesi, ne bir şeyi yansıtır ne ifade eder ne de içinde bulundurur. Gerçi ses taklidiyle müzikte bir yansıtma söz konusudur. Örneğin bir gök gürültüsü tonlarla taklit edilir. Ama bu, müziğin özüne yönelik olmayan efektten başka bir şey değildir. Seslerin doğal kaynakları dışında çeşitli yollarla yapay olarak elde edilmesi demek olan efekt, radyo ve

[14] Matematik ve mantık cümlelerinin hiçbir şey söylemediği düşüncesi *L. Wittgenstein* kaynaklıdır. Örneğin onun *Tractatus*'taki şu cümleleri burada anılabilir: "Demek ki mantığın cümleleri hiçbir şey söylemez." (6.11). "Matematik cümlesi, hiçbir düşünce dile getirmez." (6.2).

TV'de, tiyatro oyunlarında, filmde kullanılır. Burada benzetilmiş olarak yansıyan şeyi algılarız.

O halde, müzikte örneğin "neşeli" veya "hüzünlü" parçalardan söz edilmesinin bir anlamı yok mudur? –Vardır! Ama bu, şuradan ileri gelir: İnsan neşelenince belli vücut hareketleri yapar, belli tarzda sesler çıkarır. Bu hareketler kesik kesik, kısa aralıklı ritmik hareketlerdir. Bu sırada ıslık çalınıyorsa, o da aynı biçimdedir. Öte yandan tonlar, belli ritmik kullanımlarla insanı bu tür hareket etmeye iter. Bu tarzların müzikte kullanılmasıyla yapılan müzik "neşeli" diye adlandırılır. Bunun tersine, insan hüzünlüyken hareketleri yavaş ve ağırdır. "Hüzünlü" denen müzikte de bu tür ton hareketleri, uzun ve ağır ağır ilerleyen sesler vardır. İnsan da bu sesler eşliğinde aynı tarz harekette bulunur. Her iki durumda da müziksel hareketle insan hareketleri eşleşmiştir. Demek ki belli hareketlerde kendini gösteren, dışa vuran ruh durumları, müziksel hareketle, yani tonlarla oluşturulan hareketle karşılanmaktadır. Ancak bu karşılanma, duyguları ifade etmez, fakat onların uyandırılmasına yol açabilir.

Nasıl matematik diliyle matematik yapılırsa, müzik diliyle de müzik yapılır, yani icra edilir. Uygulamalı bir dil olan müzik dili gibi müzik sanatı da bir uygulama sanatıdır. Kâğıt üzerindeki bir partisyon, ancak icra edildiğinde (çalındığında) müzik olur. İcra da zaman içinde cereyan eder. Müzik, tonal seslerin zaman içinde düzenlenişidir. Müzik, iki sesle başlar tanımı, hem uyum için en az iki sesin gerekliliğini hem de art ardalığı, yani zamansallığı vurgular. Bu anlamda müzik diline işitsel-zamansal dil diyoruz.

Sözel olmayan bir dilin anlatısal yönü, onun sözel dille karşılaştırılmasıyla ortaya konur. Bu açıdan müzik diline baktığımızda ne söyleyeceğiz? Müzik notaları, sözel dilin sözcükleri gibi bir şeyi göstermez, bir şeyi simgelemez. Örneğin bir gamda gördüğümüz bir "do" notası, "ağaç" sözcüğünün ağacı göstermesi gibi "do" tonunu göstermez. O, örneğin piyanoda belli bir tuşa basıldığında "do" tonunun elde edileceğini belirtir. Gamdaki nota, tonun simgesi değildir. Müzik dili, bir notasyon dizgesidir. Ama öte yandan bir nota ile hangi tonun elde edileceği, tıpkı sözel dildeki sözcüklerin neyi simgelediği gibi uzlaşımsaldır. Bu uzlaşımsallıktan ötürü, notaların da yanlış yere simge olduğu sanılabilir.

"Müzik dili" deyiminden birbirine bağlı iki ayrı şey anlaşılmalıdır. Birincisi, bir notasyon dizgesi olarak kâğıt üzerinde yazılı işaretler. İkincisi bu işaretlerin icra edilmesiyle ortaya çıkan tonal dizge. Bu iki dizge arasında, dilbilimsel deyimle bir gösteren-gösterilen bağı yoktur. Arada enstrüman vardır. Notasyon dizgesi enstrümanda ne yapılacağını gösterir; tonları değil.

Tonlardan oluşan bir müzik cümlesi, bir melodi, sonradan da anımsanmaz. Bu savın tersi yaygın kabul gördüğü için burada ne demek istediğimizi daha açık kılmak istiyoruz. Ton, yani ses, hava titreşiminden ibarettir. Havanın ve titreşimin olmadığı yerde ses de yoktur. Tonları anımsamak için seslerin beynimizde titreşim olarak meydana gelmesi gerekirdi. Bu olanaklı olmadığına göre gene de ses duymak, patolojik bir şeydir. Müzik dâhilerinin sesleri duyup beste yaptığı savı doğru ise, onların da bu patolojik hali yaşadığı söylenmelidir. Oysa bir resmin gösterdiği veya sözlerle betimlenmiş bir şeyi, bellekte tutup onu sonradan anımsayabilir, zihnimizde canlandırabiliriz. Bir melodinin anımsanması, onu oluşturan seslerin zihinde canlanması demek değildir. Melodi, ses olarak anımsanmaz; ama onun üzerimizde bıraktığı etki (bu ses değildir) derin ise yeniden üretilebilir. Müzik dili, onda kullanılan söz bir yana, anlatıcı, betimleyici değil, fakat etkileyicidir. Müziğin dinleyicide bıraktığı etkiyi dinleyici, kendine göre yorumlar.

Belli bir anlamda da olsa bir "müzik dili"nden söz edilebildiğine göre, bu dille, bir dünya tasarımı oluşturulamaz mı? Bu sorunun yanıtı *Adorno*'da olduğu gibi "Evet!" ise, o zaman sorulur: Nasıl bir dünya? Yanıtı gene *Adorno*'dan alalım: "Müzik, iyiyi veya kötüyü, tarihi artık tanımayan bir dünya kavranışının resmini tasarlar."[15] Sözel olmayan, tonlardan oluşan bir dil, ancak ahlâksal değerlerin, oluşun, zamanın olmadığı bir dünyayı betimleyebilir. Bu betimleme, bu dilin üzerimizde bıraktığı etkiyle bizi götürdüğü bir "mânâ âlemi"ni gönül gözünün önüne koyar.

Müzik dinlemek içindir. Ama o, örneğin tiyatro ve sinema gibi görmek için olan sanatlarda kullanılırsa, ikinci plana atılmış olur. *Nietzsche*'nin *Wagner* eleştirisinde görüleceği üzere, müziğin tiyatro için heba edildiği savı, bir anlamda haklı olur. Ancak müziğin bütün sanat tarzlarında bulunduğu göz önünde tutulursa, o zaman müzik bir yan öğe değil, tersine oluşturucu, bütünleyici yapısal bir etmen olduğu görülür. Sorun, daha çok, müziğin diğer sanat tarzlarında nasıl kullanılacağı ile ilgilidir.

Müziğin ne olduğunu söylemek ve bu konuda ortaya konan bazı yanlış görüşlere değinmek, onun ne olmadığını söylemek, elbette bu yazıda söylenenlerle sınırlanamaz. Bu konu için tüketici açıklamalar verdiğimiz savında değiliz. Ancak kimi düşüncelerimizin müziği anlamada yeni görüşler olduğunu öne sürmekten de kendimizi alı koymuyoruz.

---

[15] Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, s. 62, Suhrkamp 1978. (Müzik konusunda Adorno ile ilgili görüşlerimiz için "Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk" adlı kitabımıza bakılabilir, Genişletilmiş ikinci baskı, Bulut Yayınları, 2000.)

HAYATI MÜZİKLE ANLAMAK VE SCHOPENHAUER FELSEFESİNDE MÜZİK

Abdullah Onur Aktaş*

Bütün sözcükler ağır olanlar için yaratılmamış mıdır?
Hafif olana tüm sözcükler yalan söylemezler mi?
Şakı! Artık sana konuşmak yakışmaz![1]

I. SOKRATES, MÜZİK YAP!

Ölüm vakti yaklaşan Sokrates, çevresinde toplanmış dostlarına son zamanlarında sıkça görmeye başladığı eski bir rüyadan bahseder. Rüya, kendisine müzik yapmasını emretmektedir.[2]

---

* Abdullah Onur Aktaş, ODTÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü

[1] Nietzsche, F. 1967, *Thus Spoke Zarathustra,* Çev.: R.J. Hollingdale, Penguin Classics, 1969, s. 247 (Bu yazıdaki bütün alıntıların Türkçe'ye çevirileri bana aittir.)

[2] Sokrates'in bahsettiği bu rüya, Platon'un *Phaedo* adlı eserinde geçmektedir. Rüyada geçen müzik kelimesinin Yunanca aslı "Mousike"dir. Bu kelime, güzel sanatlar şeklinde de çevirilmektedir; fakat Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* adlı kitabında, "Mousike" kelimesini müzik olarak çevirmiştir. Bu bölümde Nietzsche'nin yorumlarına yer vereceğim için alıntıyı Türkçe'ye onun yorumuna uygun olarak "müzik" şeklinde çevirdim.

> Hayatımda bu rüyayı birçok defalar şu veya bu şekilde görmüşümdür; fakat rüya, her defasında bana aynı şeyi söylüyordu: "Sokrates, müzik yap!" Ve nasıl ki seyirciler tezahürat yaparak koşuculara cesaret verirlerse, ben de, rüyanın beni zaten yaptığım işi yapmaya, felsefe yapmaya –ki felsefe en yüce müziktir– teşvik ettiğini düşünürdüm. Fakat şimdi, davanın bittiği, festivalin ölümümü geciktirdiği süre içerisinde düşündüm ki, rüya bana düpedüz müzik yapmamı emrediyor ve emre uymamak olmaz.[3]

Sokrates'in, müzik yapmaktan böyle olumlu bir şekilde bahsetmesi çok ilginçtir; fakat daha ziyade kafa karıştırıcıdır çünkü rasyonel, aklı sanatların önüne çıkarmasıyla emsal teşkil etmiş ve bu konudaki sözleri yüzyıllarca etkili olmuş olan Sokrates, kelimenin tam anlamıyla müzikle ilgilenmektedir.

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde, "müzik yapan Sokrates" çelişkisinin altını çizmiştir. Nietzsche, Sokrates'i akıl, mantık ve diyalektik olarak görür ve ona göre, Sokrates figürü; modern, mantıklı, hesapçı, bilimsel insan tipinin ilk örneğidir. Bunun yanında, yukarıdaki alıntı Nietzsche için özellikle önem taşımaktadır, çünkü Sokrates figürüyle ifade bulan, hayata yalnızca akıl ve mantık çerçevesinden bakma tutumu, âdeta kendisinden şüphe etmektedir. Bu konuda Nietzsche şunları söylemektedir: "Sokrates'in, rüyasında duyduğu bu sözler, mantık evreninin sınırları konusunda düştüğü şüphenin biricik işaretidir. Sokrates, kendisine şöyle sormuş olmalı: 'Aklımın almadığı şeyi anlaşılamaz olarak nitelemekte çok mu aceleci davrandım? Belki de mantık insanının girmesine izin olmayan bir bilgelik alanı vardır. Belki de sanat, aklın olmazsa olmaz tamamlayıcısı olarak görülmelidir.'"[4]

Nietzsche'nin ele aldığı şekliyle, "müzik yapan Sokrates" figüründe ifadesini bulan kadim felsefe sorunu, bu anlayışın ne olduğu ve bunu elde etme araçlarının neler olduğudur diyebiliriz. "Anlamak" sadece hesap eden zihnin tekelinde olan bir yeti midir? Yoksa hesap eden, mantıksal çıkarımlar yapan zihnin giriş izni olmadığı başka bir anlayış mümkün müdür? Sanat, aklın ve mantığın bize sunamadığı bir anlayış sunabilir mi?

Müzik örneği üzerinden açtığım bu tartışmaya, yine müzik üzerinden devam edeceğim. Bu konuda, özellikle, "müzisyenin filozofu" şeklinde

---

[3] Plato, *Five Dialogues Euthyphyro, Apology, Crito, Meno, Phaedo,* Çev.: S.H. Butcher, New York, Hill and Wang, 1961, s.97

[4] Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals,* Çev.: Francis Golffing, Doubleday & Company, Inc. New York, 1956, s. 90

niteleyebileceğimiz Artur Schopenhauer'ın (1788-1860) düşüncelerini, ayrıntıya girmeye çalışarak inceleyeceğim; fakat Schopenhauer'a gelene kadar müzik üzerine düşüncelerin ne minvalde geliştiğine de kısaca bir göz atacağım. Müzik nasıl olur da bizi ötelere taşır? Müziğin bizi taşıdığı o öteler neye benzer? Müziğe ve dolayısıyla hayata yüklenebilecek anlam dünyası ne denli zengindir? İşte tüm bu sorulara kısmen de olsa yanıt bulabilmek için, Schopenhauer felsefesini incelemeye başlamadan önce, kabaca müziğe yüklenen anlamların macerasını sunmaya çalışacağım.[5]

Müzik üzerine ortaya konulan düşünceler verildikten sonra, özellikle Schopenhauer üzerinde duracak olmamın sebebi ise Schopenhauer'ın, varlığı anlayışımız ve bunun müzikle ilişkisi tartışması içerisinde istisnai bir konuma sahip olmasıdır. Schopenhauer'ın düşünceleri, özellikle müzisyenler ve sanatçılarda heyecan uyandırmıştır; örneğin Wagner, onun düşüncelerini temel alarak "Tristian ve Isolde" ve "Parsifal" gibi eserleri bestelemiştir. Hattâ bu kadarla da kalmayıp Schopenhauer felsefesiyle karşılaşmasını, hayatının en önemli olayı olarak nitelendirmiştir.[6] Daha sonra müzik dünyasının Mahler, Prokofiev, Rimsky-Korsakov gibi büyük isimleri de Schopenhauer'ın fikirlerini çeşitli vesilelerle kullanmışlardır.[7]

Schopenhauer'ın, düşünürlere etkisi ise çelişkili bir konudur. Schopenhauer felsefesine, ihtiva ettiği karanlık varlık anlayışı nedeniyle yaklaşmayanlar veya onun düşüncelerinin –bazı çelişkiler barındırdığı için– pek de geçerliliğinin olmadığını savunanlar olmasına rağmen; Schopenhauer, Batı Avrupa felsefesine doğu felsefesini tanıtarak, Kant ve Hegel felsefelerini eleştirerek, Nietzsche, Wittgenstein, Proust, Turgenyev ve Beckett gibi filozof ve yazarları etkileyerek felsefe tarihindeki özel konumunu elde etmiştir.

Schopenhauer felsefesinde müziğin yeri biriciktir. Şimdilik kısaca ifade etmek gerekirse, Schopenhauer, müziğin öte (transandantal) bir gerçekliğe işaret ettiğini ve bu gerçekliğe, bilimsel veya kavramsal bilginin

---

[5] Müziğe atfedilen anlamların tarihini yazmak, kısmen zor bir uğraş; çünkü müziğe atfedilen anlamların tarihi geniş ve kapsamlı bir değerlendirme gerektirir. Her dönemin kendine has sosyo-ekonomik koşullarını ve kültürü etkileyen düşünce yapılarını göz ardı etmemek gerekir. Ve bu konu Batı felsefesi tarihinin sınırlarını çok aşar. Daha nicelerinin arasında, Farabi, Gazali, İbn-i Sina incelenmesi gereken büyük filozoflardır ve eski Çin, Hint ve Sümer medeniyetleri değerlendirilmesi gereken kültürlerdir. Fakat bu kısa yazıda müziğe yüklenilen anlamların tarihini –eksik olduğunun farkında olmama rağmen– yazma amacım, müziği daha öte bir yerlere ulaştıran bir köprü olarak değerlendiren belli başlı filozoflara örnekler vermektir.

[6] Bkz: Barry, Elizabeth Wendell *"What Wagner Found in Schopenhauer's Philosophy" The Musical Quarterly*, Vol. 11, No. 1. (Ocak, 1925): s. 132-134

[7] Bkz: Goehr, L., "Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music" , (Ed. Dale Jacquette) *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*, Cambridge University Press, 1996, s. 213-214

giriş izni olmadığını savunmuştur. Estetiğe bilim ve mantıktan daha fazla önem vermesi ve bunu müthiş bir açıklıkla yapabilmiş olması, Batı felsefesinde yeni bir gün doğumu olarak bile anlaşılabilir. Müzik, Schopenhauer'a göre, fenomenlerin ötesinde olan aşkın bir gerçekliğe sezgi sağlar; ki felsefenin görevi de tam olarak budur. Anlaşılan şey dile getirilemez; fakat yine de bilinebilir.[8] Ve böylece müziğin anlattığı şey gerçek felsefeye dönüşür.[9]

II. MÜZİĞE YÜKLENEN ANLAMLARIN TARİHTEKİ SERÜVENİ

Müzik evrenseldir. Müziğe atfedilen anlamlar değişebilir, müzikal zevkler farklı olabilir; fakat bilinen bütün kültürler müzik yapmıştır ve yapmaktadır. Müzikle uğraşmayan herhangi bir halk, kabile, toplum, kültür yoktur. Tarih öncesi dönemlerin karanlığından dahi bugüne ulaşmış kemik flütler ve duvar resimleri vardır. İşte bu anlamda müzik evrenseldir.

İnsanın, ateşi yaklaşık üç yüz bin sene önce bulduğu tahmin edilmektedir. Bulunan en eski müzik aleti ise kemikten bir flüttür ve yaklaşık elli bin yaşındadır. Kemik flüt gibi görece karmaşık bir müzik aletine elli bin yıl önce sahipsek, bu demek oluyor ki, tahta flütleri veya daha az karmaşık müzik aletlerini daha da önceden yapabiliyorduk. Ellerimizi çırparak veya birtakım sesler çıkararak da müzik yapmış olduğumuzu düşünürsek, müzikle olan uğraşımızın, büyük ihtimalle, ateşin bulunmasından da önce başlamış olduğu sonucuna ulaşabiliriz.[10] Bunun yanında, atalarımızın

---

[8] Görünüş ve gerçeklik tartışması 18.yüzyıl sonrasında, özellikle Kant'ın "Kopernik devrimi" ile tekrar canlanmıştır. Kant, felsefi projesinin, bilginin ulaşabileceği sınırları çizmek ve inanca yer açabilmek olduğunu belirtmiş, bizim bilgi dediğimiz şeyin, aslında nesnelerin bize görünüşleri ile alâkalı olduğunu iddia etmiştir. Bu nedenle dünyanın bize göründüğü halini değil de, bizden bağımsız olarak gerçekte olduğu halini anlatabilmek için "kendinde-şey" (Ding-an-Sich) terimini kullanmıştır. Kant, *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirilmesi* adlı eserinin sonlarında da, algılanabilir dünyanın sınırına geldiğimizde bir "öte" kalacağından bahseder. Wittgenstein da bu tartışmaya katkıda bulunmuş önemli bir filozoftur. Dilin sınırlarını aynı zamanda dünyanın sınırları olarak görmüş ve *Tractacus Logico-Philosophicus* adlı kitabını, konuşulamayacak şeyler hakkında susmayı tavsiye ederek bitirmiştir. Wittgenstein, bu sözleri, dile gelmez olanın varlığını yadsımak amacıyla değil; aksine, hayatta kelimelerin nüfuz edemeyeceği bir alan olduğuna işaret etmek amacıyla kaleme almıştır. Nitekim, Wittgenstein, kavramsal anlayışın ötesine geçebilmek için "merdiveni fırlatmak"tan bahseder: Aklın merdiveniyle yeterince tırmandıktan sonra artık merdiveni tekmelemek gerekir. Rasyonelliğin sınırları konusundaki tartışmayı en açık ve dikkatlice tartışan düşünür ise Arthur Schopenhauer olmuştur.

[9] Schopenhauer A., *The World as Will and Representation-Volume I*, Çev.: E.F.J. Payne, Dover Publications, Inc., 1969, s. 264

[10] Bkz: Cross Ian, "Is music the most important thing we ever did? Music, development and evolution", (Ed. In Suk Won Yi) *Music, mind and science*, Seul National University Press, Seul 1999; s.10-39; http://www.mus.cam.ac.uk/~ic108/PDF/IRMCMMS98.pdf (ET: 16.07.2010)

müzik hakkındaki düşünceleriyle ilgili olarak, özellikle bunların yazılı olarak kaydedilmeye başlandığı, medeniyetlerin oluşumundan sonraki dönemler bize fikir vermektedir. Bu nedenle milattan önce 4000-5000 yıllarına göz atarak başlamak faydalı olabilir; zira ilk notasyonlar bu dönemde oluşmaya başlamıştır. Ayrıca bu yıllarda artık arplar, lirler ve sitarlara sahiptik ve en önemlisi, müzik ile ilgili düşünceler yazılı olarak kaydedilmeye başlanmıştı.

Pisagor'dan yüzyıllar önce, Çin ve Mezopotamya'da, müzik yapmakta kullanılan tel uzunlukları ve buna bağlı olarak çıkan sesler hakkında çok şey biliniyordu.[11] Çin'de müziğin çok yönlü ve gelişmiş bir biçimde bilindiğine dair kalıntılar, buna yeterli kanıt oluşturmaktadır. Çin müziğinin, müzik aletlerinin, onların müzik hakkındaki düşüncelerinin, öncelikle komşu ülkelere, sonra Hindistan üzerinden Mısır'a ve oradan da Avrupa'ya yayıldığı iddia edilmektedir.[12] Müziğin eğitim alanındaki rolü de Platon'dan çok önce Çin'de ifadesini bulmuştur.[13]

Mezopotamya, Sümer, Babil, Akad kültürlerinden kalan buluntular da, bu kültürlerde müziğin önemine işaret etmektedir. Bilinen ilk notaya dökülmüş eser, antik Ugarit şehri yakınlarında, Ay Tanrıçası için kilden bir tablete yazılmış bir şarkıdır.[14]

Yunanlılar için ise müziğin özellikle iki anlamı öne çıkmaktadır: metafizik ve etik anlamlar. Antik Yunan kültürü için doğanın bir düzeni olduğu şüphe götürmez bir gerçektir ve bu nedenle evrensel düzen her alanda aranmıştır. İlâhi düzen (logos) nasıl kozmos için geçerliyse, insan için de geçerlidir. Ve bu düzen müzikal olarak karakterize edilir. Harmoni sadece dünya için değil insan için de geçerlidir.[15] Zıtların uyumunu ifade eden harmoni; mitlere, evrenin yaratılış hikâyelerine, dine ve felsefi düşünceye karışmıştır. Pisagor evren ve matematik ile ilgili fikirlerini müziğe bağlamıştır ki bu düşünce, ortaçağın sonlarına kadar Batı düşüncesinde etkili olmuştur. Müzik, Yunan dünyasında, sadece akıp giden

---

Bu makalesinde Ian Cross müziğin insan evrimindeki rolü, bilişsel ve sosyal yetenekler üzerindeki etkisi ile insan biyolojisi ve müzik bağını inceliyor.

[11] Griffiths, P., *A Concise History of Western Music*, Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2009, s. 8

[12] *A.g.e.*, s. 55

[13] "Konfüçyüs (MÖ 551 - MÖ 479) tam olan müziği, kusurlu müzikten ayırmıştır. Tam olan müzik, insanda uyum ve devlette düzen sağlama gücüne sahiptir. Onun bu düşünceleri müzik hakkında ilk yazılı eserler bırakan Platon (MÖ 429 - MÖ 347) tarafından tekrarlanmıştır." *A.g.e.*, s. 55

[14] *A.g.e.*, s. 9

[15] Bkz: Lippman, Edward A. , *Musical Thought in Ancient Greece*, Colombia University Press, New York & London, s.1-41

güzel sesler olarak düşünülmemiştir; oranlar arasındaki ezelî uyum ve daha yüce gerçeklere ulaşmak için bir köprü olarak görülmüştür.

II. I.I MİTOLOJİDEN LOGOSA

Filozoflar müzikle ilgili düşüncelerini ifade etmeden çok önce, evrendeki uyum ve insanın ahlâki yapısı, mitlerde ve hikâyelerde çoktan müzikle birleştirilmişti. Bunun en önemli örneği, Yunan mitolojisinde yer alan efsanevi müzisyen Orfeus'un hikâyesidir: Orfeus, ölen karısı Euridike' nin peşinden yeraltı dünyasına inip karısını geri getirmek ister. Orfeus, yeraltı dünyasına girip şarkısını söylemeye başladığında, yeraltı dünyasının kralı Hades insafa gelir ve Orfeus'un Euridike'yi götürmesine izin verir. Fakat bunun için Hades'in bir şartı vardır: Orfeus, yeryüzüne tekrar çıkana kadar, arkasını dönüp karısına bakmayacaktır. Orfeus, tam yeryüzüne çıkacakken dayanamayıp karısına döner, bakar ve böylece karısını tekrar kaybeder. Kendisi de daha sonra, Dionysos'un takipçisi olan maenadlar tarafından öldürülür.[16]

Bu şekilde kabaca anlattığım lir üstadı Orfeus'un efsanesi, zamanla Apolloncu ve Dionysosçu elementler içermeye başlamıştır. Lir, Apollon'un müzik aletidir ve açık bir anlayışı sembolize etmektedir. Fakat Orfeus mitinde müzik yoluyla insanın kendisini kaybedip ruhunun arınması da önemli bir konudur ki bu da Dionysos'un gücü dâhilinde olan bir durumdur. İlâhi olanla birleşme, ruhun arınması, akıl yoluyla birtakım işaretlerin çözümlenmesi, ruhun zaaflarınından kurtuluşu düşüncelerini özünde barındıran Orfeus miti, bu özellikleriyle felsefeye de el vermiştir.

Orfeusçuluğun en önemli mezhebi, hiç şüphesiz, Pisagorculardır: yarı bilim insanları, yarı gizemci topluluk.

II. I.II. PİSAGOR: EVRENİN MÜZİĞİ

Samos'lu Pisagor (MÖ 570 - MÖ 495), Batı dünyasının ilk müzik teorisyeni olarak görülebilir; zira matematiksel kuralları seslere uygulayarak birtakım formüller geliştirmiştir. Pisagorcular için harmoninin ve matematiğinin kurallarını anlamak çok önemli olmuştur; çünkü onlar gezegenlerin dönerken sesler çıkardığına inanmışlardır.[17] Pisagorcuların başarılarını belirlemek ve bunları net bir şekilde sıralamak günümüzde zordur, fakat şunu söyleyebiliriz ki, müziği kozmolojiyle birleştirmelerinin etkisi yüzyıllarca sürmüştür.

Müzik, Pisagorcular için eğlenceli bir hobi olmaktan çok öte bir anlam taşımaktadır: Evreni anlamanın yolu, müziği anlamaktan geçmektedir;

[16] Yunan mitolojisinde Dionysos'un kadın takipçileri.
[17] Ferguson Kitty, *The Music of Pythagoras,* Walker & Company, New York, 2008, s. 258

zira bütün evren müzikal prensipler üzerine kuruludur. Onlara göre, müziğin bu ana anlamının yanında, bir de yan anlamı vardır: ruhsal şifa vermesi. Müziğin insan ruhu üzerindeki gücünün farkında olan Pisagorcular, dinleyicinin ruh halinde olumlu değişiklikler yapmak amacıyla müziği kullanmışlardır.[18] Müzik huzur, neşe veya heyecan yaratmakta kullanılmıştır. Pisagorcular, müziğin kişinin iç dünyasında değişiklikler yaratarak, fiziksel sorunları dahi iyileştireceğine inanmışlardır.[19]

II. I.III. PLATON: AHLÂKİ EĞİTİM VE MÜZİK

Müzik hakkında birçok değerli düşünceyi Antik Yunan filozofu Platon (MÖ 429-M.Ö. 347) yazıya dökmüştür. Müzik, Platon'un felsefesinde, eğitimle alâkalıdır: Ona göre iyi ya da kötü müzik yoktur, doğru veya yanlış müzik vardır. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, ahlâki açıdan olumlu etkisi olan veya yozlaştırıcı etkisi olan müzikler vardır.[20] Pisagor düşüncesinde yer alan kozmik düzen ve müzik bağı, Platon'da çok da vurgulanmaz, müzik bir eğitim aracı olarak görülür. Gençler doğru melodiler ve doğru tonlarda müzik dinlerlerse, bu onların daha iyi insanlara dönüşmelerine yardımcı olabilir. Eğer, gençler uygun müzikleri dinlemezlerse yozlaşabilirler. Müzik, sahip olduğu duygusal yoğunlukla insan ruhunu ve aklını şekillendirme gücüne sahiptir. Platon'un bu konuda ne kadar açık olduğu, aşağıdaki alıntıda açıkça görülebilir:

> — Hüzünlü makamlar hangileridir? Sen müzisyen adamsın, bilirsin.
> — Miksolidyan, tiz lidyan makamları ve buna benzer makamlar.
> — Öyleyse bu makamlar yasaklanmalılar mı? Zira bırak erkekleri, bunların kadınlara bile hiçbir faydası yoktur.
> — Şüphesiz yasaklanmalılar.
> — Bekçilerimize kendinden geçme, keyif düşkünlüğü ve tembelliğin yakışmadığı açık.
> — Elbette!
> — Öyleyse hangi makamlar şamata ve eğlence içindir?
> — Bazı iyonyan makamları ve lidyan. Bunlar zaten gevşek olarak adlandırılır.

---

[18] West, M.L., *Ancient Greek Music,* Oxford [England]: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, c1992, 2005, s. 31

[19] "Pisagorcuların bir tür müzikal psikoterapi ilmi geliştirdikleri (veya daha doğrusu Pisagor'un kendisinden miras aldıkları) iddia edilmektedir. Kendilerini uyandıklarında diri ve canlı tutacak günlük şarkılar ve lir eserleri programları vardı ve yatağa giderken kendilerini günlük sıkıntılardan uzaklaştıracak makul ve ilham dolu rüyaları esinleyecek müzikler dinlerlerdi." *A.g.e.*, s. 31

[20] Hadreas, Peter "Deconstruction and the Meaning of Music" *Perspectives of New Music*, Vol. 37, No. 2. (Yaz, 1999), s. 7

— Peki, bu makamların savaşçılara bir faydası var mıdır?
— Hayır! Bu da demektir ki elimizde doryan ve frigyan makamlar kaldı.
— Ben makamlardan anlamam. Fakat öyle bir makam bul ki bana, o, savaş veya dışarıdan gelen herhangi bir zorluk durumunda cesur kalabilen kişinin sesini hissettirsin: güçlükler ortaya çıktığında, yaralanmalar ve ölümle göz göze geldiğinde veya herhangi bir tehlike anında, ayakları yere sağlam basabilen ve bütünlüğünü sonuna kadar koruyabilen kişinin sesini... Aynı zamanda huzur içerisinde, gönüllü ve özgürce seçilmiş bir şeylerle uğraşan kişinin de makamı olmalı. Bu kişi, asla kibre kapılmadan, basiret ve sükûnetle, birilerini bir şeylere ikna etmeye çalışıyor, dua ediyor, öğütler veriyor olabilir veya tam tersi şekilde birisini sabırla dinliyor, anlatıyor, en iyi yol olduğunu düşündüğü konularda tavsiyeler veriyor olabilir. Birisi bela durumu için diğeri sükûnet anları için olan, başarıda veya kayıpta basiretli ve cesur olanın sesi olacak makamları arıyorum. İşte bana bu iki makam kalsın yeter.
— Sana öyleyse tam olarak az önce tavsiye ettiğim iki makam kalıyor.
— Demek ki bütün şarkılarımızda ve melodilerimizde her makamın sesini çıkaracak aralıklarda telli sazlara ihtiyacımız yok.
— Sanmıyorum.
— Öyleyse üç köşeli arpları veya birçok makamı çalan telli aletleri üretmemize gerek yok.
— Tabiî ki.
— Fakat flüt yapanlar ve çalanlara ne demeli? Flütün karmaşık harmonileri kullanabiliyor olması ve hattâ çeşitli sesleri çıkarabilen aletlerin flüte öykünerek yapılıyor olması, onu diğer bütün telli aletlerden daha kötü kılıyor. Tüm bunları düşününce onlara devletimizde izin verir miydin?
— Tabiî ki hayır.
— Öyleyse elimizde devletimizde kullanabileceğimiz sadece lir ve arp kaldı. Bir de kırsalda çobanlar için kaval.
— Argümanlarımızdan doğal olarak bu sonuç çıkıyor.
— Zaten Apollon'u ve onun müzik aletlerini, Marsiyas'a ve onun müzik aletlerine tercih edişimiz boşa değil.
— Hem de hiç!
— Mısır'ın köpeği adına! Keyif içinde diye eleştirdiğimiz devletimizi nasıl da farkında olmadan temizliyoruz.
— Ve bunu da çok bilgece yapıyoruz.

— Hadi öyleyse temizleme işini bitirelim. Makamlardan sonra sırada ritimleri ele almak var ki ritimler için de aynı kurallar geçerlidir.[21]

Görüldüğü üzere, lidyan makamlar ve bazı iyonyan makamlar üzüntülü ve yumuşak içki müziklerini oluştururken, doryan ve frigyan makamlar, ruhun kararlılığını arttırır. Müzik insanı gevşekliğe ve tembelliğe sürükleyebileceği gibi, insana canlılık ve dirilik de verebilir.

Platon en çok doryan makamı onaylar; zira bu makam, ışığın tanrısı Apollon'un modu olarak düşünülür. Doryan makamın insanlara zor zamanlarda cesaret verdiği düşünüldüğü için, Platon'un bu makamı onaylamasına pek de şaşmamak gerek.[22]

II. II. ANTİK YUNAN SONRASI ERKEN DÖNEM HIRİSTİYAN MÜZİK DÜŞÜNCESİ

Antik Yunan, çok yönlü ve gelişmiş bir müzik düşüncesine sahipti. Müzik hakkında Yunanlıların geliştirdiği anlayışa, erken dönem hıristiyanlar sahip değillerdi; fakat yine de Yunan müziğinin birçok öğesini devraldılar. Aynı zamanda müziğin birçok doğal getirisi de hadım edilmeye başlandı. Örneğin, müziğin bir eğlence aracı olması veya halk gösterilerinde kullanılmasını kilise onaylamadı. Eski pagan geleneklerin hepsine birden şüpheyle yaklaşan kilise, haliyle müziğe de sıcak yaklaşmadı.[23]

Müzik ve gezegenler arasındaki ilişki, kurtuluşu ve mutluluğu ölümden sonraki bir cennette arayan ve bu nedenle fizikle veya gezegenlerle ilgilenmek konusunda hevessiz olan hıristiyan düşüncesi ile birlikte göz ardı edildi. Fakat Yunan düşüncesindeki, müziğin insan ruhu üzerinde yarattığı etkiler dikkat çekmekteydi. Bu nedenlerle kiliselerde sadece, insan zihnini ulvî dünyalara çeken, paganların sevdiği gibi enstrümantal olmayan, dinî sözlerden oluşan müzik onay gördü. Müzik, dini amaçlara hizmet ettiği sürece değerli görülüyordu.[24] Müzikten alman basit zevk, artık ifadesi güç bir hale gelmekteydi. Augustine buna güzel bir örnektir. Filozof, müzikten aldığı zevkin kendisinde yarattığı karmaşık duygulardan açıkça bahsetmiştir.

---

[21] Plato, *The Republic*, Çev.: Griffith Tom, Cambridge University Press, 2005, s..88-89

[22] *A.g.e.*, s. 88-89. Şaşırtıcı olan, Platon'un, Dionysos'un modu olarak bilinen frigyan makamı da onaylamış olmasıdır; zira bu, çılgınlığı tetiklediği düşünülen bir makamdır. Bu konunun ayrıntılı tartışması için bkz. West, M.L., *Ancient Greek Music,* Oxford [England]: Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, c1992, 2005, s.180-181.

[23] Grout, D. J. & Palisca, C. V., *A History of Western Music,* New York : Norton, c1988, s. 9

[24] Sadece müzik değil, sanat ve kültürün her alanında dinî değerlerle örtüşmeyen herhangi bir eser, zaten düşman olarak görülmekteydi.

Hıristiyan dünyasının müzik hakkında fikirlerini ifade etmiş değerli düşünürlerinden Boethius ise Antik Yunan müziği hakkında ayrıntılı araştırmalarda bulunmuş ve ortaçağda müzik konusunda otorite haline gelmiştir.

Bu dönemin önemli isimleri olarak bu iki düşünürün fikirlerini inceleyelim.

II. II. I. AUGUSTİNE (MS 354 – MS 430)

Hıristiyanlık öncesi Yunan toplumunda müzik düşüncesi çok gelişmişti. Seslerin ahenginde, kozmik düzeni ve ahlâklı insanın bilgeliğini görüyorlardı ve bu doğrultuda eserler üretiyorlardı. Fakat erken dönem hıristiyanlar için müzik, sadece ilâhi olanla insani olan arasındaki köprü konumuna gelmeye başladı. Müzik insanı dünyevi olandan daha ulvi olana taşıyan bir araç olmalıydı. Bu fikrin en önemli temsilcilerinden biri, hıristiyanlığın ilk ve en önemli düşünürlerinden olan Augustine'dir. Hıristiyanlığın dünyevi olandan kopma çabaları ve dünyevi zevklere kötü damgası yapıştırması, Augustine'in dinî olmayan müzikten zevk almasına rağmen sadece ilahi müziklere yönelme konusunda çektiği ıstıraplardan görülebilir.

> Hoş sedaların hazzı beni sıkıca sarmalamış ve bana boyun eğdirmişlerdi; fakat sen bu büyüyü bozdun ve beni kurtardın. Şimdi, akortlu ve tatlı bir sesle senin sözlerini ruhlara taşıyan melodilerde biraz huzur bulabiliyorum. Bununla birlikte, ben saplanıp kalmam buna, istediğim an kendimi çözebilirim. Fakat kendilerine yaşam veren sözlerle birleştiğinde bu melodiler gönlümde onay bulurlar ve takdirime mazhar olmak isterler ve ben güçlükle onlara bunu sunarım. [...] Fakat imana gelmeye başladığım o günlerde kilisede söylenen, beni gözyaşları içerisinde bırakan ilahileri ve o zamanlar sırf şarkıyla değil de duru bir ses ve uygun geçişlerle şakınan sözleri bile hatırlayınca müziğin önemini kabul ediyorum.[25]

Bununla beraber Augustine dile gelmez olanı kutlamak, yüceltmek isteyen bir insanın kuru kuru konuşmasının anlamsız olduğunu, hislerini şakıması gerektiğini de söylemiştir.

> Bayram bir sevinç çığlığıdır; gönül dile gelmez olanı ifade etmek ister. Öyleyse bayram için bütün ifadeleri aşan Tanrı'dan daha uygun ne vardır? Onun hakkında konuşulmaz, çünkü o sözcükleri aşar; fakat sessiz kalmak da uygun düşmez. Bayram coşkusunu ve hecelemelerle

[25] Eliot W. C., *The Confessions of St. Augustine*, Çev. Edward B. Pusey, The Easton Press, Norwalk, Connecticut, 1993, s. 194-195

engellenmemiş sınırsız bir şükran duygusunu ifade etmek için kelimelerin ötesinde elimizde ne var? O'na şakıyın coşkuyla.[26]

II. II. II. BOETHIUS (MS 480 – MS 520)

Felsefenin Tesellisi adlı eserin yazarı Romalı hıristiyan düşünür Boethius, ortaçağın entelektüel hayatında etkili olmuştur. Birçok eski Yunan metnini Latinceye kazandırmıştır. Bir müzik teorisyeni gibi bilinmesine rağmen aslında onu müzik filozofu olarak ansak hata etmiş olmayız. Fakat yine de düşünceleri, Antik Yunan'ın müzikle ilgili barındırdığı sınıflandırmaları netleştirmek olarak görülebilir.

Boethius, müziği üçe ayırmıştır: *musica mundana*, *musica humana* ve *musica instrumentalis*. Musica mundana göksel cisimlerin müziğini, *musica humana* insanın sahip olduğu uyumu ve *musica instrumentalis* insan sesi dâhil olmak üzere enstrümantal müziğe işaret etmektedir. Boethius'a göre, *musica instrumentalis* için ideal durum, *musica mundana* ve *musica humana*'yı ifade etme çabası içinde olmak idi. Onun bu düşünceleri rönesansa kadar etkili olmuştur. [27]

II. III. MÜZİĞE ATFEDİLEN ANLAMLARIN TARİHİ – SON SÖZLER

Boethius'tan çok sonra İngiliz filozof Roger Bacon (1214-1292) *Communia Mathematica* adlı eserinde müzik hakkında tartışmıştır. Fakat bu tartışmanın odağında müzik değil matematik vardır. Bu eserin aslında bir etki gücü olmamıştır ama eser, zamanında müziğe atfedilen değeri göstermesi açısından önemli sayılabilir.[28]

Batı Avrupa tarihi içerisinde müziğe en çok önem atfeden düşünürlerden birisi de Jean-Jacques Rousseau'dur (1712-1778). Rousseau'nun temel düşüncesi, medeniyetle birlikte doğal duyguların ifadesini kaybettiğimizdir. Ona göre; rasyonel açıklık, mantıksal dil ve diksiyon kaygıları içinde kanlı canlı duyguların ifadesini unutmuşuzdur ve işte bu noktada da müziğin önemi ortaya çıkmaktadır.[29] Müzik, bizi gerçek ve samimi

---

[26] St. Augustine, *Expositions on Psalms Volume I,* Çev. Maria Boulding & John E. Rotelle, New City Press, 2000 http://books.google.com.tr/books?id=hjX6GDeT1ocC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (E.T.: 10.07.2012).

[27] Stapert, Calvin R., *A New Song for an Old World Musical Thought in the Early Church,* William B. Eerdmans Publishing Co. , Cambridge, 2007, s. 53

[28] Williams D. R. & Balensuela C. M., *Music Theory from Boethius to Zarlino A Bibliography and Guide,* Pendragon Press, Hillside NewYork 2007, s. 54

[29] Ayrıntılı tartışma için bkz. Hadreas, Peter "Deconstruction and the Meaning of Music" *Perspectives of New Music*, Vol. 37, No. 2. (Yaz, 1999), s. 5-28.

doğamıza ulaştırır ve medeniyetin getirdiği kuru ifadelerden ve yaşam tarzından sıyrılmamızı sağlar.

Müzik köprüdür; gündelik, sınırlı hayat anlayışımızı, daha farklı bir anlayış alanına taşıyan bir köprü. Yukarıda adlarını andığım tüm filozofların müzikle ilgili vurguladıkları ortak nokta işte budur. Pisagorcular için kozmik bir düzene; Platon için erdemli bir hayata; Augustine için dile getirilemez olan ilahi güçlere; Rousseau için bozulmamış, gerçek ve tertemiz doğamıza ulaştıran bir köprüdür müzik.

Tüm bu söylenenler, müziğin bizi farklı bir anlayış alanına taşıdığını ifade eder; fakat müziğin anlattığını anlatmaya kelimeler yetmez. İşte tüm bu söylenenler, Nietzsche'nin başta belirttiğim sorularına adeta cevap veriyorlar: Evet, hayatta bilimsel, mantıksal kavrayışın ötesinde, daha farklı bir anlayış mümkündür; hayatta müzik yoluyla –veya diğer sanatlar yoluyla– ulaşılabilen gizemli bir yön vardır; insan hayatı sadece mantığıyla anlamaz.

Bu noktada Schopenhauer da mantık diliyle ulaşılamayan aşkın bir gerçekliğin erişilebilirliğini savunmuştur. Düşünüre göre, hayatın bu gizemli yönüne, bu aşkın gerçeğe açılan bir kapı vardır, fakat buraya rasyonel yaklaşımlarla ulaşılamaz. İnsanı yücelten gerçeklere ulaşmak, ancak sanatlar ve estetik deneyimler aracılığıyla mümkündür.[30] Sanatlar, bilime kıyasla, varlığın özüne dair daha derin bir anlayış sunmaktadır.

Schopenhauer, bilimsel kavrayışın üzerinde tuttuğu "sanat yoluyla kavrayış"tan bahsederken, özellikle müziğin gücü üzerinde durmuştur. Müzik sayesinde dile gelmez olanın bize açıldığından söz etmiştir. İşte bu nedenle, Schopenhauer, müziğin ve felsefenin aynı şeyi anlatmaya çalıştığını savunur ve böylece müzik, gerçek felseye dönüşür.

Yazının kalanında Schopenhauer'ın bu iddialarını inceleyeceğim.

III. SCHOPENHAUER VE MÜZİK

Varlık, başlı başına bir gizemdir ve aklımızın aldığı kadarından daha fazladır. Akıl varlığın belirsiz, gizemli ve aşkın yönlerine boyun eğdiremez ve onu, sırlarını açması için zorlayamaz. Schopenhauer işte tüm bunları iddia etmesine rağmen, yine de bu aşkın alana –akıl vasıtasıyla olmasa bile– girişin mümkün olduğunu ifade etmektedir ki bu da sanat aracılığıyla gerçekleşir.[31] Adeta bir müjdedir bu; zira nihayet, Platon'un ideal dev-

[30] Aynı zamanda aziz (veya feleğin çemberinden geçmiş, çile doldurmuş ermiş) böyle bir bilgiye ulaşır. Yani, Schopenhauer felsefesinde öte gerçeklere ulaşmak için insan ya aziz olacaktır ya da sanatçı. Bu yazıda ben sadece sanat kısmını inceliyorum.

[31] Schopenhauer sanatı irdelerken, sanat olanla olmayan arasındaki ayırımı tartışmaz. Kastettiği şey, gerçek sanattır; gerçek sanatın doğası ve etkileridir.

letinden sürülen şairler ve sanatçılar, Schopenhauer'ın felsefi çerçevesinde tekrar hoş karşılanmışlardır ve bu yolla yalnızca aklı yücelten batı düşüncesine kafa tutulmuştur. Tabiî bu konuda Schopenhauer'ın bilim veya mantık karşıtı olduğu hatasına düşülmemelidir. Kendisi de felsefe eğitimi öncesinde müspet bilimlerle uğraşmış ve bilimin ulaştığı sonuçları dikkatle değerlendirmiş biri olarak, akıl karşıtlığı yapmamaktadır. Schopenhauer'ın savunduğu şey, bilimsel anlayış haricinde sanatsal başka bir anlayışın da var olduğu ve soyut kavramlarla çalışan aklın, anlayışın efendisi olmadığıdır. Sanat yoluyla hayatın aşkın gerçeklerine ulaşabiliriz. Nietzsche'nin de ifade ettiği gibi akıl diline gelmeyen mutlaka anlaşılamaz olacak değildir. Farklı bir anlayış mümkündür.

Schopenhauer, devrimlerin birbirini takip ettiği, birey olarak insanın değersizleştiği, insanlık adına konuşmaların ağır bastığı; "olması gereken" yaşam söylemleri içinde âdeta "olan"ın unutulduğu bir çağda, hiç çekinmeden varlığın korkunç gerçeklikleri karşısında bireyin konumunu ortaya koymuş ve insan hayatının karanlık bir resmini vermiştir. O, çağın ruhundan kopmayarak zamanın çoğu idealist filozofu gibi, evrenin içsel bir gerçekliğinden bahsetmiş ve bunu "isteme"[32] olarak adlandırmıştır. Fakat yaşadığı çağın ruhuna tamamen ters bir şekilde, isteme dediği bu içsel gerçekliğin aslında çok trajik ve korkunç olduğunu iddia etmiştir. Ona göre, isteme, bizi bir arzudan ötekine sürükleyen anlamsız, kör bir kaynaktır ve kendisini varolan her şeyin anlamsız uğraşılarında gösterir.[33]

---

[32] Schopenhauer'ın en önemli eseri *Die Welt als Wille und Vorstellung* başlığı Türkçe'de bazen *İrade ve Tasavvur Olarak Dünya* şeklinde ifade bulmaktadır. Tasavvur, Almanca'daki "Vorstellung" kelimesinin tam karşılığıdır. Tasavvur kelimesi yerine tercihe bağlı olarak tasarım kelimesi de kullanılabilir. Fakat Almanca'daki "Wille" kelimesi kesinlikle irade olarak çevirilmemelidir. Bunun için en önde gelen sebep, irade kelimesinin Almanca karşılığının "Willenskraft" oluşudur. "Wille" kelimesini irade olarak çevirmek, fahiş bir hatadır. Bir başka sebep ise irade kelimesinin Türkçe karşılığının istediğini elde etme kararlılığı oluşudur. İrade kelimesiyle akraba olan murad kelimesi ise istediğine ulaşmak anlamındadır. İrade olumlu bir kelimedir, oysa Schopenhauer "Wille" kelimesini olumsuz anlamda kullanmaktadır. "Wille" kelimesinin irade olarak çevrilmesi, Schopenhauer felsefesini Türkçe çeviriden okuyarak anlamaya çalışanların sadece kafalarını karıştıracaktır. O nedenle "Wille", istenç veya isteme olarak çevirilmelidir. Ben bu yazıda *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya* şeklinde kullanıyorum.

[33] Schopenhauer bu düşüncesini şöyle dile getiriyor: "Her istek bir eksiklikten, yoksunluktan; yani bir tür ıstıraptan kaynaklanır. İsteğin tatmin olması buna bir son verir; ne var ki tatmin olan bir isteğin karşısında göz ardı edilmiş on başka istek vardır. Bunun yanında, arzu etmek uzun sürer; talepler ve istekler âdeta sonsuza uzanır ama tatmin kısacıktır ve tüketimi tutumluca olur. Hattâ nihai tatmin, sadece yüzeysel olmasına rağmen, yeni isteklere yol açar. Önceki tatmin olmuş istek, bir tür vesvese olarak bilinse bile, yeni arzu bu şekilde henüz bilinmez. Elde edilmiş hiçbir isteğin nesnesi sürekli bir tatmin sağlayamaz; bu daha çok dilenciye fırlatılan ve bir sonraki güne kadar onun sefaletini geciktiren sadaka gibidir. İşte bu nedenle bilincimiz isteklerimizle dolu olduğu (yani isteklerle dolu bir varlık olduğumuz), bizi umutlar ve korkularla dolduran arzularımızın çok olduğu ve istemenin öznesi olduğumuz sürece, asla sürüp giden

İsteme, çokluk dünyasının kaynağı olsa da tektir ve nesneler arasında herhangi bir nesne değildir. Bu nedenle onun bilgisine ulaşmak, çokluk dünyasının bilgisine ulaşmaktan tamamen farklıdır.

Schopenhauer, Kant'ın felsefesinin de öne sürdüğü gibi, dünyanın görünüş ve gerçek (kendinde-şey [*Ding-an-Sich*]) olarak ayrıldığını iddia eder. Bu ayırım, Schopenhauer felsefesinde tasavvur (Vorstellung) ve isteme (Wille) olarak ifade edilir. İsteme; fenomenler ötesi, kör, ahlâki değerlerle uzaktan yakından alâkası olmayan, kendinde-şey olarak da ifade edilen varlığın özüdür. Tasavvur ise fenomenler olarak bildiğimiz görünür dünyanın bütün öğelerini barındırır. Schopenhauer'ın tasavvur kelimesini kullanma sebebi ise dünya ile ilgili bildiğimiz her şeyin, aslında tasavvur etmenin kurallarına bağlı olduğunu vurgulamaktır.

Schopenhauer, varlığın anlaşılmasını tekleşme ilkesiyle özetlemiştir (principium individuatonis). Algıladığımız şekliyle dünya; uzay, zaman ve sebep sonuç zinciri içerisindedir. Bu formlar sayesinde tasavvur olarak dünyayı biliriz. Ancak aşkın gerçekliğe ermek; uzay, zaman ve sebep sonuç zincirinin sessizleşmesi ile gerçekleşir. Bu, mistik bir deneyim olarak yaşanabilir. Zahir olandan batma, kabuktan öze bu şekilde inilir. Böyle bir deneyimin bilgeliği, rasyonalite ile ulaşılabilen bir deneyim değildir. Kendi özündeki ve her varlıktaki hakikati yani istemeyi deneyimleyen insan, istemenin kendi kendisini seyrettiği bir aynaya dönüşür ve kendi bilgisine eren isteme, kırılır. İnsan artık varlığa yapışıp kalmaz ve onun dünyevi hırsları çözülür. O artık gerçek anlamda korkularından, telaşlarından kurtulmuştur.

Schopenhauer'ın bahsettiği bu algı değişimi, onun felsefesinin kırılma noktalarından birisidir. Schopenhauer'ın ahlâk, erme, ıstırap dünyasını aşma ve estetik düşüncesi hep bu noktadan hareketle kurulur: istemenin kölesi olan bir varlıktan, hayatın özünü kavrayan bir bilince geçiş. Peki, bu algı değişimi nasıl mümkündür? Nasıl olur da bizler günlük hayatın dertleri, kaygıları, hırslarından sıyrılır, hayatı bütüncül bir şekilde anlamaya başlar, dünyanın ıstıraplarının ötesine geçer ve başkalarının acılarını paylaşmayı öğreniriz?

Bunun cevabı Schopenhauer felsefesinde iki türlüdür: ya estetik ya da mistik deneyimle. Yani hayatm özünü ya ermiş bir bilge anlar, ya da il-

---

bir mutluluğa ve huzura sahip olamayız. Özetle kaçıp kaçmamamız, zarar görmekten korkmamız hep aynıdır. Hangi şekilde olursa olsun keyif arayışımız, sürekli talepkâr istememizi ciddiye almamız, sürekli zihnimizi doldurur ve hareket ettirir. Fakat burada gerçek anlamda iyi oluş, huzur ve sükûnet kesinlikle imkânsızdır." Schopenhauer A., *The World as Will and Representation-Volume I*, Çev.: E.F.J. Payne, Dover Publications, Inc., 1969, s. 196

ham anlarında sanatçı anlar; fakat hayata sadece bilimsel gözlüklerle bakabilenler sadece hayatın kabuğunu anlayabilirler.

Estetik deneyim, bizim dünyanın koşturmacasının ötesine geçici olarak ulaşmamızı sağlayan deneyimdir. Fenomenlerin ötesindeki aşkın gerçeklik, sezgisel olarak bize açılır. Açılan gerçek dile gelmez, fakat bilinebilir. Sıradan zihin, kendisine dönüklüğünden, sürekli bir şeyler istemesinden, hesapçılığından, hırslarından sıyrılıp hayatın akışını bütüncül bir şekilde algılayabilen bir zihne dönüşür. Kişi ıstıraplarından bağımsızdır artık.

> Ve birdenbire huzur: Her zaman aranan; fakat istekler yüzünden kaçıveren huzur, kendi bildiği şekilde bize geliverir. Ve artık her şeyle barışığızdır. İşte bu, Epikür'ün tanrıların hali olarak gördüğü ve en yüce iyi olarak övdüğü acısız haldir. O an, istemenin sefil baskılarından sıyrılırız. İsteme cezasına mahkûmluktan kutsal kurtuluşumuzu kutlarız; İksion'un tekerleği[34] durur.[35]

III. I. CEVHER VE GÖRÜNÜŞ, BÂTIN VE ZÂHİR, ÖZ VE KABUK OLARAK DÜNYA: İSTEME VE TASAVVUR OLARAK DÜNYA

Schopenhauer'a göre dünya iki yönlüdür: isteme olarak dünya ve tasavvur olarak dünya. Schopenhauer bu durumu bir tür içten aydınlatmalı fenere benzetir. Nasıl bir fenerin içinde yanan ateş, fenerin yüzeyindeki şekillerin görünmesini sağlarsa, Schopenhauer'ın "isteme" olarak bahsettiği, varlığın özü de dünyanın muhtevasını gözler önüne serer.[36] Schopenhauer'a göre Kant'ın bahsettiği kendinde-şey işte bu istemedir, algıladığımız dünya ise tasavvur olarak dünyadır.

İsteme olarak dünya ve tasavvur olarak dünya ne demektir? Schopenhauer'ın müzik hakkında söylediklerini anlamak için bunu daha yakından incelememiz gerekmektedir. Öncelikle tasavvur olarak dünyayı ele alırsak, Schopenhauer'ın ana eserini "Dünya benim tasavvurumdur. Bu, her yaşayan ve bilen varlık için geçerli olan hakikattir"[37] diyerek açtığını

---

[34] Yunan mitolojosinde Zeus'un, İksion'u günahları nedeniyle yanan bir tekerlek üzerinde sonsuza kadar dönme ile cezalandırdığı anlatılır.

[35] Schopenhauer A., *The World as Will and Representation-Volume I*, Çev. E.F.J. Payne, Dover Publications, Inc., 1969, s. 196

[36] "Nasıl ki ışıklı bir laterna, yüzeyinde dönen bin bir şekli gösterir, fakat tüm bu şekilleri görünür kılan içerde tek bir ışık vardır; aynı şekilde dünyayı dolduran çeşit çeşit fenomenler birbirlerini bir sıra içerisinde takip ederler fakat özde tek isteme vardır ve her şey onun nesneleşmiş, görünür hale gelmiş durumudur. Sadece o, Kant'ın dilini kullanmak gerekirse, kendinde-şeydir; ve her nesne, fenomen veya görüntüdür." *A.g.e.*, s. 153

[37] *A.g.e.*, s. 3

görürüz. Schopenhauer, dünya ile ilgili bildiğimiz her şeyi, aslında tasavvur etmenin kurallarına tâbi olarak bildiğimizi söylemektedir. Bu kurallar, dış dünyada olan nesnelerin, kendi başlarına, onu tasavvur edebilen bir zihinden bağımsız olarak sahip olduğu kurallar kesinlikle değildir. Nesnelerle dolu olan şu dünyada deneyimlediğimiz aslında sadece görüntülerdir. Bu görüntülerin gerçeklikle, özle alâkası yoktur. Tasavvur olarak dünya; uzay, zaman ve nedensellik formları sayesinde bilinebilir ki bu formlar dünyanın kendisinde değil, subjektif olarak algılayan tarafta bulunurlar.[38] Aynı zamanda Schopenhauer, tıpkı Berkeley'in iddia ettiği gibi, zihinden bağımsız herhangi bir nesnenin düşünülebilmesinin imkânsız olduğunu kabul eder. Schopenhauer işte bu bağlamda "Dünya benim tasavvurumdur" demektedir.

Algılarımız bize dolaysız olarak bir dünya resmi sunar. İnsan, bu resmi kavramlarla işleyerek rasyonel bilgiye ulaşır ve bu anlamda rasyonel bilgi "bilincin zaten başka bir şekilde bildiğini, aklın kavramlarıyla mimlemesinden ibaret"tir.[39] Ne biliyorsak o aslında doğrudan ve dolaysızca algıladığımız şeydir. Akıl ise dolaysızca edinilen bilgiyi kavramlarla sabitlemektedir.[40] Bu durumda esasen bilgimiz genişlememektedir; sadece bilgimizin formu değişmektedir. Schopenhauer kavramları "universalia post rem" olarak adlandırır: nesnelerden sonra gelen birlik. Bu durumda algılanan nesneler rasyonel olarak adlandırılırlar. Bu sadece aklımızın eseri olan bir soyutlamadır.

> *Kavram* soyut, düzensiz, kendi alanında tamemen belirsizdir. *O*, sadece kendi sınırları ile belirlenmiştir, ulaşılabilirdir ve akıl yetisine sahip herkese açıktır. Ve *kavram* sözcüklerle başka hiçbir araca ihtiyaç duymadan ifade edilebilir ve tanımıyla da tamamen tetkik edilebilir. [41]

Bu bakımdan Schopenhauer, kavramları ölü ve kuru kutulara benzetir. Bu kutuların içine ne koyarsanız onu geri alırsınız.[42] Kavram faydalıdır, işe yarar, bilimin ve hayatın hizmetindedir fakat kurudur ve sanatlar için yetersizdir. Bu açıdan bakılınca, Schopenhauer için rasyonel bilginin değeri pratik uygulamalarında ve iletişime izin vermesinde yatmaktadır.

Dünyanın gerçekliği veya gerçek olan ise istemedir. O, dünyanın objektif tarafıdır. İsteme, kendisini en üst düzeyde insanda olmak üzere her

---

[38] Bu iddiaları Schopenhauer doğrudan Kant'tan almıştır. Kant'ın uzay ve zaman algısının zihinde olduğu düşüncesine Schopenhauer, nedenselliği de eklemektedir.
[39] *A.g.e.*, s. 51
[40] *A.g.e.*, s. 51
[41] *A.g.e.*, s. 234
[42] *A.g.e.*, s. 235

şeyde gösteren, varlığın özüdür. Zaman, mekân ve nedensellik formlarının dışındadır. Schopenhauer aslında Kant'ın felsefesindeki "kendindeşey" yerine isteme (Wille) kelimesini, bunun bilinebilir olduğunu vurgulama amaçlı ve bir öneri olarak kullanmaktadır. Schopenhauer'a göre, aldatıcı görüntüler dünyasından öze inmek; duyulara hitap eden, anlaşılır dünyadan daha üst bir bilinçle ne benlik, ne sebep-sonuç ilişkileri, ne nesne ne de öznenin kaldığı bir düzeye ulaşmak mümkündür. Uzay, zaman ve nedensellik kalıpları içerisinde dünyanın bilgisine ulaşılabilinirken, bu kalıpların eridiği ve sessizleştiği anda anlaşılabilen bir öz vardır. Kant'a göre bu kalıpların dışına çıkmak imkânsızken, Schopenhauer'a göre varlığın özüne giriş iznimiz vardır, hayatın gizemine nüfuz etmek mümkündür. Bunun da anahtarı kendi bedenlerimizdir. Bedenlerimiz, dünyadaki nesneler arasında sadece bir nesne ve fizik kanunlarına tabi olmasına rağmen aynı zamanda istemenin tecessüm etmiş halidir ve içerden bu durumun bilgisini sağlayabilir:[43]

> Muammanın cevabı, bilginin, birey olarak ortaya çıkan, öznesine verilmiştir ve bu cevap *İsteme* kelimesinde saklıdır. İşte sadece bu, insana kendi fenomenini anlamanın anahtarını verir, varlığının değerini açıklar ve kendi varlığının, hareketlerinin ve edimlerinin iç mekanizmasını gösterir. Kendi bedeni ile bir olarak birey olan bilmenin öznesine, kendi bedeni sadece iki farklı şekilde verilmiştir: Aklm algısına, doğa yasalarına tâbi, diğer nesneler arasında bir nesne olarak verilmiştir; fakat herkesin dolaysızca bilgisine açık olarak –yani *isteme* kelimesiyle açıklanan şey olarak– oldukça başka bir şekilde daha verilmiştir.[44]

Burada Schopenhauer, bedenimizin diğer nesneler gibi doğa yasalarına tâbi olmasına rağmen bize dünyanın gizemini ifşa ettiğini söylemektedir. Hayatın gizemli yönü, dünyanın iç gerçekliği, bizim de bunlara sahip olmamız dolayısıyla bilinebilmektedir. Buraya kadar Schopenhauer'ın dediklerini kabul edersek, önümüze şu sorular çıkıyor: Nasıl bir bilgidir bu? Bu bilgiyi nasıl elde edeceğiz?

Schopenhauer'ın orijinalliği bu sorulara verdiği cevaplarda yatmaktadır. Bu, onun, aklı en üst değer olarak tanıyan batı düşüncesinden koptuğu noktadır aynı zamanda; zira estetiğe, güzelliğe, estetik deneyime akıl ve mantıktan daha üst bir değer atfetmiştir. Ona göre, hayatın cevherini, özünü sadece aklın kalıpları olan zaman, mekân ve nedensellik ilişkileri

[43] *A.g.e.*, s. 99-100
[44] *A.g.e.*, s. 100

yıkıldığında sezgi ile anlamak mümkündür. Bu açıdan bakınca Schopenhauer, Batı felsefesi geleneği içerisinde düşüncelerini ifade eden bir mistiktir. Akıl, bilim ve mantık bize fenomenler dünyasını anlatır. Fakat Schopenhauer'a göre aklın ve bilimin tamamen yabancı kaldığı başka bir gerçeklik vardır. Bu gerçeklik dünyanın özüdür, iç muhtevası veya mahiyetidir. Fenomenlerle ilgili objektif bilgi arıyorsak tabiî ki bilimlere başvuracağız, fakat bu durumda "tasavvurların ötesine asla geçemeyiz."[45] Buraya kadar Schopenhauer Kant'tan farklı bir şey söylememektedir.

> *Nesnel bilgiyi* edinme yolunda tasavvur dünyasından başlarsak, tasavvurun yani fenomenlerin ötesine asla geçemeyiz. Böylece nesnelerin dışında kalır ve onların gerçekte oldukları halini asla anlayamayız. Buraya kadar Kant'la aynı fikirdeyim.[46]

Fakat Schopenhauer, Kant'ın aşkın gerçeklere ulaşmak konusunda koyduğu yasağı kaldırmaya çalışmaktadır. Schopenhauer'a göre, eğer *dışarıdan* değerlendirirsek varlığın özü bizden uzak durur –tıpkı Kant'ın vurguladığı gibi– fakat gerçekliği *içerden* kavramak mümkündür.

> Bizim yalnızca *bilen* değil, aynı zamanda *bizzat kendimizin* bilmek istediğimiz bu gerçeklik veya öze dâhil olduğumuz, *bizzat bizim kendinde-şey olduğumuz* gerçeğini vurgulamıştım. Bu demektir ki, bizi, dışarıdan iyice kavrayamadığımız şeylerin gerçek öz mahiyetine götürecek, açık bir yol vardır. Tabiri caizse bu, dışarıdan saldırarak asla alınamayacak bir kalenin içine, bizi adeta sinsice çabucak ulaştıran bir yer altı geçidi, gizli bir müttefiktir.[47]

Bu durum Dale Jacquette'in ifadesiyle "isteme olarak dünyanın yasaklı bilgisi şehrine, bireysel istemenin adeta bir Truva atıyla giriş yapmasına" benzer.[48] Tabiî insan akıl ile kendi durumunu değerlendirebilen bir varlık olduğu kadar, aynı zamanda isteyen bir varlıktır. Bu açıdan bakılınca Schopenhauer, insanı akıl ve istemenin birbirine bağlı olduğu doğanın bir mucizesi olarak görür: İnsanda görüntüler dünyasının aldatıcılığını anlama ve buradan yola çıkarak şeylerin öz mahiyetini kavrama gücü de vardır. İnsanda isteme ve anlama, görünüş ve gerçeklik düğümü çözülebilir. İstemenin kölesi olan her şey gibi insan, eğer tasavvur dünyasının yanıltı-

---

[45] *A.g.e.*, s. 195

[46] Schopenhauer A., *The World as Will and Representation-Volume II,* Trans. E.F.J. Payne (Dover Publications, Inc., 1969), s.195

[47] *A.g.e.*, s. 195

[48] Jacquette, D., "Metaphysics of Appearance and Will" , (Ed. Dale Jacquette) *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*, Cambridge University Press, 1996, s.5

cılığım kavrar, her canlının hayatta uğraştığı şeylerin boşluğunu fark eder, kendi istemesini tanır ve bu tanımayla birlikte istemenin kölesi olmaktan kurtulursa, o zaman Nirvanavari bir yere ulaşabilir. İsteme, kendisini insanda görür; bu haliyle insan, istemenin, kendisini görebileceği aynadır. Ve isteme, insanda kendi hakikatine ulaşırsa, eski gücü kaybolur. Schopenhauer'a göre bu durum, dünyanın ıstırapları ile cebelleşen, ölüm karşısında titreyen insan için tek çıkış noktasıdır.

Böyle bir bilme kimlere nasip olabilir sorusunun cevabı Schopenhauer'a göre ermişler veya sanatçılar için geçerli olduğunu belirtmiştim: Hayata sanatçı gibi bakabilen insan sadece ilham anlarında, ermiş kişi ise kalıcı olarak bu düzeyi yaşayabilen insanlardır. Üstün bilinç, kavramlarla iş gören ve hiçbir yaratıcılığı olmayan kuru bilinç değil, aksine varlığın cevherini anlayabilen bilinçtir.

Schopenhauer'ın aklın diliyle konuşmayan müziğin hayatın gerçekliklerini ifşa ettiği fikrine gelmeden önce istemenin nesneleşme dereceleri ve idealarla ilgili görüşlerini de incelememiz gerekmektedir.

III. II. SANATLAR VE İDEALAR

Schopenhauer, Kant'ın varlığın cevheri olan kendinde-şey düşüncesi ile Platon'un görüntülerin arkasındaki gerçek örnekler –yani idealar âlemi– düşünceleri arasında bir benzerlik kurmuş ve bu düşünceleri kendi sistemi içinde eritmiştir. Fakat Schopenhauer'ın Platon'dan aldığı idealar düşüncesinin kendi sistemindeki yeri kısmen belirsizdir; zira idealar her ne kadar birlikle, özle ilgili olsalar da tam olarak o alana ait değildirler ve aynı zamanda tasavvur dünyası ile de ilgilidirler ve tasavvur dünyasındaki bir durumun arkasındaki evrenselliğe işaret ederler. Fenomen ya da nomen değildirler fakat gene de sanatları anlamamız için elzemdirler.

Schopenhauer için idealar şeylerin temel örnekleridir ve idealar kavramlardan farklı olarak "universalia ante rem" olarak karşımıza çıkar; yani, birebir çevirirsek nesnelerden önceki birlik. Bir nesnede ideanın kavranması, o nesneyle ilgili evrensel bir durumun kavranmasıdır; tekil nesnelerin arkasında yatan özün kavranmasıdır.

Uzay, zaman ve sebep sonuç ilişkileri içerisinde algılanan nesne ile kendinde-şey olan isteme arasında idealar bulunurlar. Bu açıdan bakınca ideayı anlamak nedensellik zincirinin dışındaki nesnelerin değişmez ilk örneklerini kavramak demektir. Sanat da zaten şeylere böyle bakabilme yoludur: İstemenin kölesi olmadan, yani herhangi bir şeye çıkarsızca bakarak, onun arkasındaki ideayı görmek mümkün olur. Bir ağaca marangoz, biyolog veya tüccar olarak bakılabilir fakat sadece sanatçı olarak bakabilen ondaki güzelliği ve onun kelimelere gelmez ideasını görebilir;

çünkü tüccar odundan elde edeceği parayı, biyolog ağaçla ilgili yapacağı sınıflandırmayı ve marangoz ağaçtan üretebileceklerini düşünürken sadece sanatçı ağaca böyle bir hesaba girmeden yaklaşabilir. O anda istemenin zincirlerinden hürleşmiş, hayatını kontrol eden hesapçı, çıkarcı karakterinden arınmış olarak estetik deneyim yaşayan kişi "saf bilmenin öznesi" haline gelmiş ve nesnelerin sıradan bilgisinden ideaların bilgisine sıçramıştır.[49] Böyle bir anda kişide bilme, istemenin kölesi olmaktan özgürleşir, çıkar hesaplarından sıyrılır ve kişi, karşısındaki nesnenin "'nereye', 'ne zaman', 'ne için', 'eğer ki' gibi durumlarına aldırmadan, onun sadece ve sadece 'ne' olduğunu görür."[50] Kişi artık egoist bir insan değil dünyanın ebedi gözü haline gelmiştir. İstemenin kölesi olmanın sunduğu acılar ve can sıkıntısının ötesindedir artık.

Schopenhauer'ın tabiriyle, isteme, canlı olmayan doğada, daha sonra bitkilerde, hayvanlarda ve nihayet insanda nesneleşir. Ve isteme, dünyada nasıl bu şekilde nesneleşme basamakları oluşturuyorsa, sanatlarda da istemenin nesneleşme basamaklarını Platonik idealar oluşturur: Her sanat dalı bize belirli bir tür ideayı açar. Örnekler vermek gerekirse: Mimari, istemenin en düşük seviyeden ağırlık, direnç, kütle idealarını açığa çıkarır. Resim ve heykelde mimariden daha üst düzeyde idealar ifade bulurlar; örneğin, portre ve heykelde insan ideası açığa çıkmaya başlar. Trajedi ve şiirde varlığın ne olduğu ve nasıl bir yerde yaşadığımıza dair idealar açığa çıkar.

Fakat müzik bu saydığımız sanatlardan farklı bir konumda durur; zira müzikte varlığın cevheri olan istemenin bizzat kendisi ortaya çıkar.

III. III. MÜZİK

Schopenhauer felsefesinde müzik hakkında konuşmak için tüm bu yollardan geçmemiz gerekiyordu. Yukarda yazılanlar kabaca Schopenhauer felsefesinin ana hatlarıydı. Schopenhauer, *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya* adlı eserinin daha ilk cümlelerinde, sadece tek bir düşünceyi anlatacağını söyler. Okuyucu bu cümleyi görünce sevinebilir; çünkü tek bir önermeyle kitabın ana fikrinin kendisine açılacağı hissine kapılabilir. Hemen takip eden cümlede Schopenhauer şöyle der: "Fakat bütün çabalarıma rağmen, bütün bir kitabı yazmaktan başka, bu düşünceyi iletecek daha kısa bir yol bulamadım."[51] Schopenhauer, ifade etmeye çalıştığı düşünce-

[49] Schopenhauer bu konuyu özellikle dâhinin nasıl birisi olduğundan bahsederken tartışmaktadır. Dâhi, ideayı görüp onu diğer insanlara iletebilme gücüne sahip kişi olarak karşımıza çıkar.
[50] Schopenhauer A., *The World as Will and Representation-Volume I*, Çev. E.F.J. Payne, Dover Publications, Inc., 1969, s. 178
[51] *A.g.e.*, s. xii

nin, temelden tepeye doğru yükselen bir binadan ziyade, her bir parçanın diğer parçayı desteklediği organik bir bütüne benzediğini iddia etmektedir. Bizim de bu nedenle, Schopenhauer'ın müzik hakkındaki düşüncelerine gelmeden önce, onun genel felsefesini kabaca incelememiz gerekiyordu.

Müzik, Schopenhauer felsefesinde diğer bütün sanatlardan öte bir yerde durmaktadır.[52] Bunun sebebi, Schopenhauer'a göre, müziğin, istemenin herhangi bir Platonik idea olarak temsilini değil, bizzat istemeyi resmetmesidir.[53] Müzik asla herhangi bir fenomene işaret etmez, "sadece özü, her fenomenin altında yatan kendinde-şeyi, istemenin bizzat kendisini"[54] ifade eder. Müziği dinleyen, sadece akan sesleri deneyimlemez; bu akan, aynı zamanda istemenin gel-gitleridir. Müzik, kavramlaştırılamayan dünyanın cevherinden bahseder.

> Çünkü müzik, ifade edildiği üzere, diğer tüm sanatlardan farklıdır. O, herhangi bir fenomenin görüntüsü veya daha iyi ifade etmek gerekirse, istemenin nesneleşmiş hali değildir; bizzat istemenin doğrudan bir görüntüsüdür ki bu görüntü, dünyanın fiziksel gerçekliğine karşı metafizik tarafın, fenomenlere karşı kendinde-şeyin resmidir. [55]

Bu düşünceleri Schopenhauer'ı müzik ve felsefenin aynı şeyi anlatmaya çalıştığı fikrine götürmüştür.[56] Felsefe de, müzik de dünyanın ne olduğunu anlatmaya çalışır. Schopenhauer, müziğin farkında olmadan aritmetik ile uğraşmak olduğunu ifade eden Leibniz'in sözlerini, müziğin farkında olmadan yapılan metafizik bir aktivite olduğunu ifade ederek değiştirir.[57] Tabiî burada önemli bir sorunla karşılaşmaktayız: Tasvir edilemez olan istemenin bir kopyası olduğu iddia edilen müzik hakkında nasıl konuşacağız? Schopenhauer'ın müziğin kelimeler olmadan hayatı anlattığı iddiasını kabul edersek bunu kuru kelimelerle nasıl anlatacağız? Buradaki zorluk, gizem hakkında gizemsiz sözler söylemenin zorluğudur ve Schopenhauer bu zorluğun farkındadır. O, bu zorluğun aşılamayacağını kabul eder ve buna rağmen bir sezgi sağlamak amacıyla sorunla yüzleşir.

> Ne var ki bunun açıklanmasının imkânsız olduğunun farkındayım; zira bu açıklama, özü tasvir edilemez olan ile tasavvur olarak müzik arasında bir ilişki olduğunu varsaymak ve ortaya koymak durumunda ka-

[52] *A.g.e.*, s. 256
[53] *A.g.e.*, s..257
[54] *A.g.e..*, s.261
[55] *A.g.e.*, s. 262
[56] *A.g.e..*, s. 264
[57] *A.g.e..*, s.265

lıyor; yani müziğin tasvir edilemez olanın bir kopyası olduğunu iddia ediyor.[58]

Schopenhauer bu sorunla yüzleşme amacıyla bir takım analojiler kurmuştur. Müziğin anlattığı şeyin ne ölçüde ifade edilebilir olduğu sorunu aklımızda olmasına rağmen analojilere bakacak olursak bunların üçe ayrıldığım görürüz. Schopenhauer müziğin armonik, melodik ve ritmik yönlerini dünyanın çeşitli durumlarına benzetir.

Bunları sırasıyla inceleyecek olursak, müziğin armonik yönünde "temel bas seslerin cansız doğaya, gezegenlerin kütlelerine benzediği düşünülebilir" der Schopenhauer.[59] Bunun yanında eğer herhangi bir ses duyduğumuzda, bu ana sese eşlik eden diğer armonik sesler de tınlarsa, bu durumu Schopenhauer, gezegenler üzerinde vücut bulan diğer nesnelere ve bedenlere benzetir.

> Bütün o hafif, titrek ve çabucak yok olan üst seslerin, derin bas notaların aynı anda titreşmeleri kaynaklı olarak değerlendirilebileceği çok iyi bilinir. Alt notanın ses vermesiyle neredeyse aynı anda, üst notalar ses verirler ve bir bas notaya sadece kendisiyle birlikte otomatik olarak aynı anda tınlayan üst seslerin (doğuşkanların) eşlik edebileceği, bir harmoni kanunudur. İşte bu durum, doğadaki tüm nesne ve teşekküllerin, gezegenin kütlesinden kademeli olarak gelişerek meydana geldiği gerçeğine benzer.[60]

Duyulabilir sesin sınırlarının oluşu, herhangi bir maddenin, biçim ve özellikleri olmadan algılanamayacağına işaret ederken,[61] gamın belirli aralıkları da, istemenin çeşitli nesneleşme basamaklarına, doğadaki çeşitli türlere[62] işaret eder; yani müzikteki gamların çeşitli aralıkları, bitki ve hayvan dünyasının bir takım düzeylerine işaret eder. Eğer müziğin karakteri sebebiyle aritmetik doğruluktan sapılırsa, bu tıpkı bireyin, bağlı olduğu türün davranış kalıplarından sapmasına benzer.[63]

Müziğin melodik yönüne gelince, burada müziğin armonik yönünde bulunmayan bir özgürlük söz konusudur. Melodi değişebilir, ilerleyebilir, akabilir. Bu özgürlük insanın bilinçli yaşantısına benzer.[64] İstemenin nesneleşme basamaklarını, bas seslerden melodiyi söyleyen ana sese kadar

---

[58] *A.g.e.*, s.257
[59] *A.g.e.*, s.258
[60] *A.g.e.*, s.258
[61] *A.g.e.*, s.258
[62] *A.g.e.*, s.258
[63] *A.g.e.*, s.258-259
[64] *A.g.e.*, s.259

görmek mümkündür,[65] melodi ise bütün müzikal esere yön verebilir, eserin başından sonuna kadar belirli bir özgürlükle akabilir ve tüm bunları Schopenhauer, insanın entelektüel çabalarına benzetir. Melodi, eserin tonal merkezinden binlerce farklı şekilde kopabilir ki bu da isteği, sürekli kabaran ve istediği şeyi elde edince başka şeylerin peşinde koşan insanın durumuna benzer kılar. İnsan ister, istediğini elde etmek için acı çeker, elde ederse tatmin olur, sonra can sıkıntısı başlar ve yeniden bir şeyler ister, tekrar acı çeker ve çember böylece dönmeye devam eder. Zira insan, hayatta asla tam anlamıyla tatmin bulamaz ki bunu da Schopenhauer melodinin ana sesinden uzaklaşmak olarak görür.

> Ben, son olarak, melodinin baştan sona *tek bir* düşünceye bağlantısını kaybetmemesi ve bütünü ifade etmesinde –yani üst, şakıyan, ana sesin bütüne yön vermesi ve sınırsız bir özgürlükte hareket etmesinde– istemenin en üst düzeyde nesneleşmesini ve insanın akli hayatını ve çabalarını görüyorum.[66]

Melodiyi sadece insanın entelektüel iniş çıkışları olarak da görmemek gerekir; zira melodide çırılçıplak bir şekilde insanın en gizli hisleri ve arzuları ortaya çıkar.[67]

> Melodi, akıl ile aydınlanmış istemenin gizli tarihi, bütün çabalar, her bir uğraş, istemenin her anı, akıl yetisininin geniş ve menfi kavramı olan duygu ile özetlenen ve aklın soyutlamaları ile ifade edilemeyecek her şey ile alâkalıdır.[68]

Schopenhauer, analojisini müziğin ritmik yönüyle sürdürür. Müziğin bu yönü insan çabalarını, uğraşılarını temsil eder. Örneğin, Schopenhauer ağır, acı dolu akorlarla ilerleyen ve nihayetinde ana sese dönen bir melodiyi insanın zorluklar sonrası elde ettiği tatmin duygusuna benzetir.[69] Esas notaya dönme ertelenirse bu istencin tatminin ertelenmesine benzer. Hızlı dans ritimleri sıradan mutlulukları, *allegro maestoso* (görkemli ve canlı tempo) yüce hedeflere sahip olup onlara erişme çabalarını ve *adagio* (ağır tempo) ise basit mutlulukların ötesinde derin uğraşılara işaret eder.[70]

---

[65] *A.g.e.*, s.258
[66] *A.g.e.*, s.258
[67] *A.g.e.*, s.260
[68] *A.g.e.*, s.259
[69] *A.g.e.*, s.260
[70] *A.g.e.*, s. 260-261

Schopenhauer'ın müzik ve fenomenler dünyası arasında paralellik kurması, bize müziğin varlığın macerasını nasıl resmedebileceği konusunda fikir verir. Varlığın özü olan isteme, sezgisel olarak müzik yoluyla bilinebilir. Hayatın akışı, fanilik, kırılganlıklar, çaresizlikler, coşkular, neşe, uyum, uyumsuzluk ve ölüm müziğin nağmelerinde ortaya çıkar. İşte bu nedenle müziğin anlattığı şey ve felsefenin anlattığı şey Schopenhauer felsefesinde ortaktır. Müzik ve felsefe bu şekilde birbirlerine bağlanırlar.[71]

IV. FELSEFE YAPMA BİÇİMİ OLARAK MÜZİK

Müzik, Schopenhauer felsefesinde daha önce hiçbir filozofta olmayan bir açıklık ve özgünlükle yüceltilmiştir. Her ne kadar onun, müziği zamanının müzik teorisine göre değerlendirmiş olması, müziği diğer sanatların üstüne yerleştirmesi, enstrümental müziği operadan üstün tutması gibi ayrıntılar tartışılabilir, eksik ve hattâ tutarsız bulunabilinir ise de; bütün resme bakıldığında, insanın varlık karşısındaki durumu ile ilgili düşünceleri, bilmenin nasıl bir şey olduğunu ifadesi, derin sezgileri ve kavrayışı göz ardı edilemeyecek ölçüde değerlidir. Dolayısıyla, Thomas Mann, Schopenhauer'ın *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya* adlı eserini dört bölümden oluşan muhteşem bir senfoniye benzetmekte hiç de haksız değildir.

Hayatı anlamaya çalışıyoruz ve elimizdeki kuru kelimelerin buna yeteceğine inanıyoruz, oysa Schopenhauer bize hayatı sanat yoluyla –özellikle de müzikle– bilebileceğimizi söylüyor. Kavramsal soyutlamalarla yaşamı, ölümü, fani oluşu, hayatın koşturmacalarını, sıkıntıları, neşeyi, doğumu, duyguları –kısacası hayata dair ne varsa– anlamak mümkün değil. Oysa sanatlar bize tüm bunları farklı bir şekilde anlatma gücüne sahiptir.

Schopenhauer'ın ahlâkı ve sanatı da birbiriyle bağlıdır. İstemenin ne olduğunu gören insanda bir kırılma olur. O artık birlikte yaşadığı insanları unvanları, şöhretleri, paralarıyla değerlendiremez. Hem kendini, hem de diğer insanları bu garip ve fani varoluş içerisinde acı çeken sıradan varlıklar olarak görür. İnsanların, canlıların acılarını artık derinden bilen birisi olarak ahlâklı insana dönüşmüştür ve şefkat hissinin ne demek olduğunu anlamıştır. Kaldı ki ahlâklı insan olmak, etik teorilerini ezbere bilmek, herhangi bir dine mensup olmak veya herhangi bir dinin kurallarını ezbere yerine getirmek demek değildir. Ahlâklı insan olabilmek için, hayatı anlamanın getirdiği derin bir şefkat hissi gereklidir. Ahlâk kitabı okuyup ahlâklı olunmadığı gibi, sanat teorisi okuyup da sanatçı olunmaz.

[71] *A.g.e.*, s. 264

Bilgi taze, diri ve nüfuz edebilen bilgi olmalıdır. Soyut, kavramlaşmış bilgiyle hayata yaklaşan insan; dünyanın kabuğuyla, alışverişle, hesaplarla, pratik işlerle sınırlı kalma riski içerisindedir. Varlığın nasıl bir yer olduğunu anlayan insan ise hayatın görüntülerinin altında yatan korkunç ve anlamsız kaynağı gördüğünde acı çekebilir fakat işte tam bu noktada o kişi için dönüşüm şansı vardır.

Bu tabiî ki zordur; zira ölümlü oluş ve hayat denilen cereyanda tutunacak dal olmaması dehşet verici deneyimlerdir. Fakat böyle deneyimler kesinlikle olumludur; çünkü insana nerede olduğunu, nasıl bir hayata sahip olduğunu, gelip geçici olmanın anlamını, tüm bu varlığın gizemini hatırlatır ve ona daha şefkat dolu ve anlayışlı yaşama olasılığı sunar. Aksi halde günlük rutinlere gömülmüş, dinini bile hesabi yaşayan, hayatın gizemini hissedemeyen, çıkarcı ve nihayetinde mutsuz, sıkıcı bir hayat kaderimiz olacaktır; zira Schopenhauer'ın bahsettiği can sıkıntısı ve ıstırap dünyası burasıdır.

Yaşıyoruz. Ve güzel yaşamak istiyoruz. Bilginin bize iyi bir hayat sağlayacağına inanıyoruz. Tabiî bu kimisi için nasıl köşeyi döneceğinin bilgisi, bir başkası için sevdiği kişiyi nasıl elde edebileceğinin bilgisi ve bir başkası için ise nasıl tanınacağının bilgisi olabilir. Ve bunlara benzer şekillerde türlü türlü huzursuzluklarımızdan, acılarımızdan, korkularımızdan arındıracak bilgiyi arayıp dururuz. Fakat Schopenhauer'a göre tüm bunlar hâlâ dünyanın kabuğu üzerinde debelenen insanın durumudur. İnsan, sanat yoluyla veya hayatın sıkıntılarıyla pişerek kendi durumunu ve hayatı anlar. İstemenin kölesi olan insanda artık düğüm çözülür ve o, binyıllardır insanların acı çekme ve can sıkıntısı arasında –tıpkı isteklerinin ucuna asılmış bir sarkaç gibi– gidip geldiğini görür. İnsanın hayatına gerçek anlamda hizmet edecek ve ona dönüşüm şansı verecek bilgi, işte böyle bir anlayıştır. Böyle bilen birisi için hayatı olduğu gibi temaşa edebilme gücü oluşurken, her işinde bir takım çıkarları kovalayan insanın ise hayatta mutluluk şansı yoktur.

Hayat bir şekilde yaşanacak, sonra da göçüp gideceğiz. Peki, hesap, üçkâğıt, çıkar dünyasından veya kuru kavramlar alanından öte, hayatın gizeminin farkındalığı, rahatlık ve dinginlikle dolu güzel ve iyi bir hayat mümkün mü acaba? Eğer mümkünse, böyle bir hayatı nerde arayacağız? Ve anlamlı bir hayat ne ile aranır? Bu noktada Schopenhauer –belki kendisi kabul etmezdi ama– bize bir davette, belki de dostça bir hatırlatmada bulunmaktadır: Kavramların ulaşamadığı anlayış alanları ve böyle bir anlayışın sunduğu dünyanın ıstıraplarının ötesine geçişle mümkün. Bu açıdan bakınca Schopenhauer'ın sözlerini, ölüme yakın olan Sokrates'in rüyasına girip onu müzik yapmaya davet eden sese benzetebiliriz. Ölüme

yakın oluş konusunda Sokrates'ten daha avantajlı bir konuma sahip olmayan bizlere -eğer hayatımızın müziğini keyifsiz rutinler, hesaplar, kaygılarla kaybetmiş isek- Schopenhauer adeta kitaplarının arasından seslenir: "..., müzik yap!"

KAYNAKÇA

Barry, Elizabeth Wendell, *"What Wagner Found in Schopenhauer's Philosophy" The Musical Quarterly*, Vol. 11, No. 1. (Ocak, 1925): s.124-137

Cross, Ian, "Is music the most important thing we ever did? Music, development and evolution", (Ed. In Suk Won Yi) *Music, mind and science,* Seul National University Press, Seul 1999; s.10-39; http://www.mus.cam.ac.uk/~ic108/PDF/IRMCMMS98.pdf (ET: 16.07.2010)

Eliot, W. C., *The Confessions of St. Augustine,* Çev. Edward B. Pusey, The Easton Press, Norwalk, Connecticut, 1993

Ferguson, Kitty, *The Music of Pythagoras,* Walker & Company, New York, 2008

Goehr, L., "Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music", (Ed. Dale Jacquette) *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*, Cambridge University Press, 1996, s.200-229

Griffiths, P., *A Concise History of Western Music*, Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2009

Grout, D. J. & Palisca, C. V., *A History of Western Music,* New York: Norton, c1988

Hadreas, Peter "Deconstruction and the Meaning of Music" *Perspectives of New Music*, Vol. 37, No. 2. (Yaz, 1999), s.5-28

Jacquette, D., "Metaphysics of Appearance and Will", (Ed. Dale Jacquette) *Schopenhauer, Philosophy, and the Arts*, Cambridge University Press, 1996, s.1-36

Lippman, Edward A. , *Musical Thought in Ancient Greece,* Colombia University Press, New York & London

Nietzsche, F., *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals,* Çev. .Francis Golffing, Doubleday & Company, Inc. New York, 1956

Nietzsche, F. 1967, *Thus Spoke Zarathustra,* çev. R.J. Hollingdale, Penguin Classics 1969

Plato, *Five Dialogues Euthyphyro, Apology, Crito, Meno, Phaedo* Çev. S.H. Butcher, New York, Hill and Wang, 1961

Plato, *The Republic*, Çev. Griffith Tom, Cambridge University Press, 2005

Schopenhauer A., *The World as Will and Representation-Volume I*, Çev. E.F.J. Payne, Dover Publications, Inc., 1969

Schopenhauer A., *The World as Will and Representation-Volume II,* Trans. E.F.J. Payne (Dover Publications, Inc., 1969

St. Augustine, *Expositions on Psalms Volume I,* Çev. Maria Boulding & John E. Rotelle, New City Press, 2000 http://books.google.com.tr/books?id=hjX6GDeT1ocC&printsec=frontcover& source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (E.T.: 10.07.2012)

Stapert, Calvin R., *A New Song for an Old World Musical Thought in the Early Church,* (William B. Eerdmans Publishing Co. , Cambridge, 2007

West, M.L., *Ancient Greek Music,* Oxford [England] : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, c1992, 2005

Williams D. R. & Balensuela C. M., *Music Theory from Boethius to Zarlino A Bibliography and Guide,* Pendragon Press, Hillside NewYork, 2007



Boethius'u nota ölçümü yaparken tasvir eden 12. yüzyıl ait bir tezhip. Boethius, tahtadan bir çınlatıcıyla telin ses uzunluğunu değiştirmeye çalışıyor.

SESLERİN SÖZCÜKLERİNDEKİ MÜZİKTEN SÖZCÜKLERİN SESLERİNDEKİ MÜZİĞE

Özge Öztekin♫

Belki de ruh; şiir duygusuyla yüklü olduğu zaman ulaşmaya çalıştığı büyük amaca, gerçeküstü güzelliği yaratmaya en çok müzik yoluyla yaklaşabilir.

Edgar Allan Poe

Müzik, herkes için. Sahip olduğu gizil anlamın ritmiyle yaratıyor gerçek farkındalığı. Bu gizil anlam, düzen ve uyum içerisinde güçlü bir titreşim veren rezonans ile ortaya çıkıyor. Müziğin rezonansındaki büyük voltaj – buna 'duygu seli' de diyebiliriz– coşkulu bir etki meydana getiriyor insanın rezonansıyla aynı frekansta titreştiği zaman. Beynin elektromanyetik alanından daha büyük olan kalbin enerji alanı, doğru frekansı yakaladığı ân –ki bunun için ya frekansların eşit olması, ya da birinin diğeri üzerinde armoni oluşturması gerekiyor– müzikal hazza da ulaşmış oluyor.

Brahms'ın derin ve dokunaklı senfoni ve rapsodilerinde doğayı kucaklayan sesi, operalarının yanı sıra piyano ve orkestra için yazdığı eserleriy-

♫ Doç. Dr. Özge Öztekin, Hacettepe Üniversitesi.

le de müzik dehası kabul edilen Mozart'ın melodi ve armoni zenginliği, bale müzikleri ve piyano konçertolarıyla Tchaikovski'nin romantik ve ruhu yükselten coşkunluğu, Bach'ın özellikle 'choral' eserlerinde yakaladığı tanrısal huzur ve mutluluk ritmi, Liszt'in veya Mussorgski'nin senfonik şiirleri, derinlerden gelen hüzün ve coşku yoğunluğunun duygusal serüveniyle Beethoven'ın Ayışığı Sonatı ile Pathétique Sonatı, ayrıntıcılığı nedeniyle Stravinski'nin İsviçre saatçilerine benzettiği Ravel'in tek ritm ve bol tekrar üzerine kurulu ünlü Bolero'su, Wagner'ın 'grundthema' olarak tanımladığı 'leitmotiv' örgüsüyle operalarında kurduğu senfonik yapıları, Dave Brubeck'in caz-klasik karışımı müziğiyle Mozart'ın Rondo Alla Turca'sına gönderme yaptığı Blue Rondo Alla Turca'sı, Paganini'nin 'etüd'leri ve yirmi dört 'caprice'ine yapılan caz varyasyonları ya da Chopin'in dramatik öğeler katarak en mükemmel biçimini verdiği 'nocturne'ler, Strauss'un Mavi Tuna ile doruğa çıkardığı 'vals'ler gibi sayısız eser ne tür duygular hissettirir dinleyene? Klasik müziğin ruha dokunan o psikolojik derinliği neler düşündürür?

İnsanın düşünme yapısı, olguları ve nesneleri karşılaştırarak benzerlikleri ve paralellikleri bulmak üzerine kurulunca ilginç tespitler çıkıyor ortaya. Bağlantı kurma kavrayışı ölçüsünde –sözgelimi; müzikle edebiyat, müzikle resim, müzikle felsefe arasında karşılıklı açılacak kapılar gibi– her alana açık tanımlar yapabilmek için kavramların olgusal özelliklerinin tespiti, yakınlık ve farklılıklarının karşılaştırılması ya da bir çırpıda görülemeyecek sanatsal özelliklerini sezmek ve ilişkilendirmek gerekiyor. Zira, sonsuz sayıda değişken var sanatta. Evrensel bilgi ışığının yanması, bu kapıların özgür düşünce ile açılmasına bağlı. Burada da, gücü özgürlüğünde olan sanatın yaratıcılığı öne çıkıyor. Çok boyutlu ve yorumlanabilir bir anlayışla, süreklilik ve değişikliğin dengeli ölçüde kullanıldığı, bilişsel altyapının estetik ve felsefe ile bütünleştiği sanat! Onun saf ruh dolu özgürlüğüyle bütünleşmek, görünene farklı perspektiflerden bakmak, görünmeyene ulaşmayı istemek; insanı zihinsel yönden güçlendiren, ruhsal yönden zenginleştiren, varlığına değer katan bir eylemdir kuşkusuz. Eksiklikten doğar her şey ve bu tahribatın en yükseğine kurulmuş bir kusursuzluğa ulaşılmaya çalışılır. Kavuşan zıtlıklardaki iç içe geçmişliğin, birbiriyle çelişen öğelerdeki denge ve uyumun çok katmanlı derinlikleriyle örülen sanat, insan ruhunda duygusal sarsıntı yaratarak – adeta bir katharsis etkisiyle– onu 'iyi'[1]ye yöneltir. 'İyi'yi hissetmek kolay değildir. Yeri gelir içselleştirilir yaşamdan alman her nefeste, yeri gelir

[1] 'Güzel' olan dünyanın yaratıcısıdır 'İyi'. Kendi iyiliğiyle, evrendeki uyumu ve armoniyi oluşturur.

yok sayılır. Her zaman kendi çağının estetik ölçütlerinin ilerisindedir sanat. "Gerçekler karşısında yok olmamak için sanat var" diyen Nietzsche de, "dünya aydınlık olsaydı sanat olmazdı" diyen Camus de, "dünya mükemmel olmadığı için sanat var" diyen Tarkovski de, sanatın anlamından yola çıkarak aslında ne olduğunu ortaya koymakta gayet haklılar. Düşündürme ve bilinçlendirme işlevleriyle sanat, hayatı yorumlayabilir ve bir ses örgüsünün bürünselliğinden ruhun ritmini betimleyebilir.

♪. SES, SÖZ, MÜZİK: EVREN

Var edilen her şey '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

Her sanat türü, kendi estetik ortamındaki duyumsallığına göre belli iletiler sunar. Sahip olduğu varlık tarzı ve tabakalarıyla ontolojik bir bütünlük gösterir. Ses, anlam, nesne ve görme katmanları; eserin teknik, psişik, metafizik varlığını ortaya koyar. Tıpkı dilde olduğu gibi, sanatta da ses ve ton ya da imge üzerinden bir şeyler anlarız.

Ses, en temel anlamıyla, "titreşebilen bir maddenin (ör. gerilmiş bir tel) gerekli enerjiyi sağlayan bir uyarıcı tarafından harekete geçirilmesi ile oluşur" (Göktepe 2000: 6). Dilbilimsel bağlamda ise; İngilizce 'sound' ve 'phone' terimlerinin karşılığı olarak, "kulağın algıladığı titreşim" (Vardar 2002: 167) biçiminde tanımlanır. Dilin anlam yüklediği 'ses'lerin, yine anlam yüklü 'hareket'lerle birlikte –henüz daha 'söz' anlam yüklenmemişken– 'ritm' gibi bir anlam aktarıcı meydana getirdiği düşünülebilir. Doğal bir kendiliğindenlikle başlangıçta ses vardır: En duru, en yalın, en temiz haliyle ses! Varoluşu yöneten, insan için sadece dışındaki evreni değil içindeki evreni de duymasını sağlayan, onu sürekli titreştiren, bir yandan da gezegenin elektromanyetik frekansını koruyan, yaşam& ölüm, sağlık&hastalık yaratan, varoluşun bir başka boyutunda sessizliği de senfoniye dönüştüren, büyülü, olağanüstü güç. Sözün ve müziğin ortak paydası. Bir bakıma şairin de, müzisyenin de bulmak için peşinden koştuğudur yaşamdaki o en saf ses!

Söz, kutsal kitaplara göre evrenin yaradılışındaki başlangıçtır: 'Önce söz vardı'! İslâmiyet, Yahudilik ve Hıristiyanlıktaki bazı âyetler buna işaret eder. Dile dair bu yargıyla inancın kendini görünür kıldığı ve her şeyin ondan sonra başladığına inanılan 'söz', düşünce tarihi boyunca bir varlık sorunu olarak ele alınmıştır. Örneğin Heidegger, varlık ile sözcüklerin

kökenleri üzerinden ilgi kurmaya yönelirken; Wittgenstein, sözcüğün anlamını onun dildeki kullanımına bağlamaktadır. Ruhla ve tanrısal olanla ilişkilendirilmesinin, söze ezoterik bir etki verdiği malum. Fakat gerçek, bir bilmece gibi sürekli şekil değiştiren akıcı bir bilinemezlikteyken, devamlı farklı oyunlar sunan sözün de kesin anlamını bulmak zor.[2] Mutlak potansiyelin edimsele dönüşmesi, soyut birer mecaz olarak gerçekleşiyorsa; söz, fiziksel unsurların 'bedenselleştirdiği' bir sanat nesnesi gibi, düşüncenin dilde 'görünür kılındığı' gizil bir güç olmalı. Ya önce söz yoksa? Aslında bu soruyu akla getiren nedenlerden ilki, antik Yunan'da "söz" kavramının karşılığı olarak verilen üç sözcükten biridir: Epos. Yani, belli bir düzen ve ölçüye göre biçimlenerek söylenmiş söz. İkincisi ise, biraz daha günümüze doğru geldiğimizde karşılaştığımız, etnografik bir analoji yoluyla sözün ezgi oluşturmak için kullanılan araç olduğu teorisi ve dilin semantiğini tonlamanın belirlediği görüşüdür.

Peki, ya müzik? "Müzik, dillerin tükendiği yerdeki dildir" diyor Rilke. Müzik dili ile düşünebiliyor muyuz? Müzikle dil arasındaki bağlantı, bilimsel temeller üzerinden değerlendirildiğinde; başta müzikoloji ve dilbilim olmak üzere, müziğin ilgi nesnesi haline dönüştüğü nörolojik, biyolojik, psikolojik, felsefî vb. disiplinlerarası birçok ilişki alanı ortaya çıkıyor. Örneğin kısa ve uzun seslerin ritmi, tonlama, konuşma ve besteleme şekli gibi konularda birtakım paralellikler tespit ediliyor. Ses dalgalarının müzik için de, dil için de maddesel bir temel teşkil ettiği belirtiliyor. Müzikte de bir iç gramerin olduğu, bu gramerin simetri-tekrar-gerilim-boşalma-tonal merkez kavramlarından doğduğu ve bunun bütün insanlar için geçerli, doğuştan gelen bir idrak biçimi olduğu bildiriliyor. Evrim biyolojisi üzerine çalışan bazı araştırmacılar, müziği dilin başlangıç hipotezi olarak görüyorlar. Müzik ve dilin aynı ortak atadan evrimleştiklerini iddia edenler var. Önce duyguları anlatan ya da başka unsurları işaret eden seslerin olduğunu, ardından seslerin kombinasyonel bir sentaksta bir araya gelerek cümle yapılarının kurulduğu bir 'müzik-dil'e dönüştüğünü, en sonunda da bu 'müzik-dil'in içinden dil ve müziğin ayrıldığını savunanlar da bulunuyor (Bernstein 1973, Schlerath 1983, Brown-Björn-Wallin 2001, Patel 2008). Öte yandan, insanlık tarihindeki ilk müziksel sesler ile insan-beden hareketleri arasındaki ilişkiyi de unutmamak gerek. Sesi üretmeye yönelik ya da sese eşlik eden hareketler ile müzikle bağlantılı olarak çıkan duygusal hareketler gösteriyor ki; beden-

[2] Bu noktada Heidegger; varlığı, sözcüklerin kökenleriyle ilişkilendirir. Gerçeği, bilmece metaforu ile açıklar ve onu en iyi şiirin ifade ettiğini belirtir. Batı'daki 'logos' ile Doğu'daki 'kelâm' terimlerinin kültürel işlevleri göz önüne alındığında, estetik alanında söz eşittir şiir diyemesek de, şiirin kendisini sözle 'gösterdiğini' söyleyebiliriz.

sel hareket imgeleri, müziksel ses belleğini geliştiriyor. İnsanoğlunda 'ses'lerin açıklık kazandığı ilk dönemlerden itibaren 'söz'ün varlığı, bizatihi bir 'müzik' olarak algılanıyorsa; müzik, sözü önceliyor olmalı. O halde, 'sözden önce müzik vardı!' Duyguları söze gerek kalmadan anlatan ya da anlatılmaz olanı anlatan müzik, çok yönlü ve çok biçimli bir gerçeklik olarak değişik açılardan bakılmaya müsaittir. Müziği anlamaya çalışan insanın hayattan aldığı tat, müzikle yaşam arasında kurduğu etkileşime bağlıdır. Duygusal düzeyde hissettirdikleri ve soyutluğu en saf haliyle sunuşu, yaratım fikrini de en canlı şekilde ortaya koyar. Hegel'in ünlü tasnifine göre, tüm sanatların toplandığı bütündür müzik. Tanpınar da, "bütün sanatlar musikînin içinde" diyerek aynı noktayı gösterir. Sanatçı, hep o 'ilk ses'e ulaşmaya çalışır.

Evrenin düzeni içerisinde dünyanın bir titreşim hızı var. Yaşam, tıpkı müzik gibi, ses ve titreşim üzerine kurulu. Enerjinin bir tür yayılma biçimi olan ses dalgaları aracılığıyla, evrendeki tüm canlılara ulaşmak mümkün. Dağların, ovaların, çiçeklerin, ağaçların, gökyüzünün, yıldızların, hattâ bedenimizin bir müziği var. Ancak insanın işitme duyusu, doğadaki tüm bu frekansları algılama yeteneğine sahip değil. Zira, bütün titreşimlerin yaydıkları frekans ayrı. Müziğin armonik süreçlerine benziyor doğanın değişimleri de. Ontolojik bakımdan buna açıklık getiren pek çok görüşle karşılaşıyoruz müzik felsefesi tarihinde. Mesela Konfüçyüs, müziğin yer ile gök arasındaki uyum olduğunu söylüyor. En eski matematik kuramcılarından Phytagoras; müziği, gök cisimlerinin hareket ederken çıkardığı ses olarak tanımlıyor. Dolayısıyla güneş, ay ve diğer gezegenlerin arasındaki ilişkiyi de, 'matematiğin müziği' olarak ifade ediyor. Platon; astronominin gözler, müziğin kulaklar için olduğunu belirtiyor. Aristoteles ise, tüm evrenin sayı ve armoni olduğunu söylüyor. Görülüyor ki; sayılar ve oranlar açısından estetik biçemlerdeki bu tür matematiksel ilişkiler, evrendeki sayısal düzen ile bağlantı kurularak açıklanmaktadır. Dolayısıyla, "biçemlerin güzelliğinin temelinde evrendeki düzenlerin tekrarının var olduğu inancı, güzellik kuramını kozmolojik bir gerçeğe bağlamaktadır" (Erzen 2011: 83). Bu, sadece Batı'nın değil Doğu'nun da ilgisini çeken bir konudur. Örneğin Farabî, amelî ve nazarî diye ayırdığı müzikte nağmelerin nasıl çıkarılacağını anlatırken sayılara ve sayıların birbirlerine göre oranlarına değinir. Mevlânâ ünlü eseri Mesnevi'de, "hâkimler, musiki nağmelerini göklerin dönüşünden aldık demişler" sözüyle Phytagoras'ı anımsatmaktadır. Bu bir nevi, 'kozmik ahenge katılma arzusu' olarak yorumlanabilir. Müziğin malzemesinin doğa kökenli olmasıdır belki de, evrenin algılanmasında ve betimlenmesinde araç olarak müziğin

kullanılmasının nedeni.[3] Ses dizgelerinin matematiksel yapısının müziğe iç tutarlılık sağladığı bellidir. Müzik ve matematik ilişkisiyle ortaya çıkan evrensel uyum, aslında başlı başına kapsamlı bir sistemdir.

İnsanın ve tüm kâinatın yaydığı müziği okumak, bir bakıma, dıştan içi görebilmeye-duyabilmeye dayanır. Değişenlerin arkasındaki değişmeyen ahenktir aranan. Zira her şeyin özünde, evrenin müziğiyle bir olmak fikri vardır. Hayatın canlılığı; her biri kendi karakterini oluşturmuş, birbiriyle zıt, birbirinin içine akan farklı durumlara sahip olmasından ileri gelir. Bu da, estetik açıdan tutarlı bir uyum ve denge gerektirir. Yaratıcılığın temelinde de, aynı ritmik sezgisellik yatmaktadır. Müziğin sesi ile sözcüğün sesi arasındaki ilişkinin orijinalliği, belki de bundandır. Aslında bir tür metaforik tercüme edilebilirliktir her şeye rağmen var olan.

♪♪. RİTM

Başlangıç, ritmdi

H. Neuhaus

Bilindiği gibi evren, sistemli bir matematik ve geometri düzeni içerisinde dairesel olarak hareket eder. Merkezden dışarıya doğru gelişen bu mükemmel ritmik düzen, periyot olgusunu da beraberinde getirir. Hakikatin sınırsızlığı ve koşulsuzluğu içerisinde, evrende gözle görülebilir her şey sonsuz bir dönüşüme tâbidir. Dairesel hareket eden bir mekanizmanın sonu yoktur. Yapılanmış bir silsilede tekrar eden elemanlar, uyum içinde belli aralıklarla değişerek söz konusu formun algısal olarak birleşmesini kolaylaştıracak bir ritm meydana getirir. Hareketin ve sessizliğin düzenli tekrarı, sürecin her ritmi için anahtar özelliği taşır.

Dünya, ses ve titreşimden oluşur. Sesin, "bir saatin düzenliliğiyle hiçbir ortaklığı olmayan ritmler uyarınca zaman içindeki hareketinin her şeyden önce bizim içsel ritmlerimizle, zamanın akışını deneyimleme biçimlerimizle benzerliği vardır" (Fubini 2003: 45). Seslerin sembolleri ya da yansımaları olabilecek diğer kozmik ve fizikî fenomenler de hesaba katılırsa; müzik-matematik-evren ilişkisini kavramak, varoluşsal boyutta da bazı bilgileri öne çıkarır. Dışarıdaki ritmleri anlayabilmek için insan önce kendi bedenini dinlemelidir. Bedenin ritmi de, tıpkı hayatın ritmi gibidir: Simetrik bir yapı içerisinde iç içe geçmiş, sürekli değişen, dönüşen, incelikli bir devinim. Kalp atışlarının, nefes alıp vermenin, konuşma-

[3] Ses, fiziksel bir fenomen olarak, müziğin varlık nedeni ama her ses de, müzik değil elbette. Doğada tüm sesler mevcut. Ancak belli aralıklarla düzenlenmiş, ölçülebilir seslere ihtiyaç var müzikte.

nın, yürümenin, koşmanın, her şeyin bir ritmi vardır. Bu ritmleri okuyabilmek, yaşamı algılamak adına anlamlı birer işarettir. Zaman ve uzay boyunca devam eden yaşamın ta kendisidir ritm. Evrenin tek değişmez kuralıdır, çünkü sürekliliği ona bağlıdır. Ritmin düzen içindeki devamlılığı dengeyi sağlar, bozulduğunda hareket de durur ve yaşam sona erer. Evrende birbirinin tamamlayıcısı olan ritmlerin birlikteliğindeki uyum, estetik bütünlük içerisinde bir ahenk yaratır. Makrokozmoz olan evrenden mikrokozmoz olan insana baktığımızda, aynı sistemin işlediğini görüyoruz: Bedenimizde de, her birinin kendi hareketi olan alt birimler ve onların ritmik hareketindeki tekrarlarla kendi düzenini kuran biyoritmik bir yapı vardır. Bellekte yer eden zaman aralığı ve bir sonra gelecek sesin beklentisi, ritmik sesleri nasıl algıladığımızla ilişkilidir. Ritmik uyum gösteren her şeyi içselleştirir, estetik buluruz. Zaman içinde düzenli olarak yinelenen hareket ile ritm arasındaki bağ kuvvetlidir. Ritmini hissettiğimiz her şey, bize evrenin bir parçası olduğumuzu yeniden duyumsatır.

Etimolojik açıdan kökeni eski Yunanca'ya kadar giden 'ritm' sözcüğü –Türkçe karşılığı ile 'dizem'– akış anlamındaki 'rhein' ve akış biçimi anlamındaki 'rhuthmos'tan gelmektedir. Ritmin ne olduğuna dair, bütün disiplinler için kabul görmüş evrensel bir tanım yok elbette. Ancak konumuzla da bağlantılı olarak; dil, sanat ve müzikteki ritm tanımlardan birer örnek verelim:

Ritm / Dizem (Rhytm)

↓

– Dilde, "çeşitli ses olgularının (ses niteliği, uzunluk, vurgu) söz zincirinde düzenli biçimde ve belli aralıklarla yinelenmesi sonucu ortaya çıkan titremleme olgusu" (Vardar 2002: 79).

– "Sanat yapıtında yer alan öğelerin kendi aralarında oluşturdukları ardışık zaman ve mekân aralıklarının belirlediği düzen" (Sözen-Tanyeli 1999: 203).

– Müzikte, "çeşitli süre uzunluklarının az çok bakışık ve özgül bir düzen içinde biçimlenmeleri" (Danhauser-Baran 1988: 62).

Estetiğin ve tüm sanatların kökeninde ritm algısı yatıyor. Dilde, şiirde, müzikte, resimde, sinemada, mimaride, balede, modern dansta, tiyatroda ritm denince farklı olgusallıklara bağlı olarak farklı tanımlar mevcut. Ritm algısındaki ipuçları üzerinden gidildiğinde; ritmik yapının algılanmasındaki dikkat, belirleyici olacaktır muhtemelen. Mesela dilde, müzikte ve şiirde hareket-diziliş-denge-uyum gereği sesin zamanlama ve vurgulama yönünden sistematik bir şekilde kalıplandırılıyor olması, ortak bir

özellik olarak düşünülebilir. Görsel sanatlarda ise, hareket olarak birbirine zıt gelgitler çizen biçim ve renk kombinasyonları birer ritm unsurudur.

Yukarıda saydıklarımızdan özellikle ikisi, dil ve müzik, ortaya çıkardıkları ürünlerin meydana geliş süreci düşünüldüğünde ilgi çekici bilimsel malzemeler sunuyor. Sesin devinimleri ve vezne dayalı ritmik nitelikler elbette merkezinde duruyor dil&müzik ilişkisinin ama anlam, sentaks, perde gibi başka ortak paydaları; hattâ bilişsel ve nörolojik yansımaları da söz konusudur. Alanyazını, bugüne kadar pek çok karşılaştırmanın kaleme alındığını gösteriyor. Bundan sonra yapılacak disiplinlerarası araştırmalar için de, dil ve müziğin ufuk açıcı bir çalışma sahası olacağı şüphesiz.[4] Örneğin ritmik örüntülerin her iki alanda da karşılaştırılması gerekiyor. Zira müzikal ritmlerin üretimi ve algılanması, dilsel ritmlerden etkileniyor. İletişimin bir boyutu, sese dayalı. Dilde olduğu gibi müzikte de kendimizi seslerle, cümlelerle, suskularla, iniş-çıkışlarla ifade ediyoruz. Olgusal açıdan, müzikte "bir sesi temsil eden yazılı bir sembol veya işaret" (Bennett 1995: 207) olan notalar ile dilde "söz zincirindeki her türlü ses dizilişinin temel yapısını oluşturan" (Vardar 2002: 171) seslemler birbirine denk iki unsur. Gramer olarak her iki alanda da, bu denkliği devam ettirecek öğeler bulunmaktadır. Hem dilde, hem de müzikte ezgisel bir süreç vardır. Bu süreç içerisinde ses öne çıkar. Gösteren-gösterge ilişkisini düşündüğümüzde, göstergenin ses imajı ve alıcı durumundaki insanın zihnindeki ses imajı ile kavramı birleştirmesi söz konusu. Beyindeki konuşma merkezi ile müzik merkezi aynı lobda olduğundan, dildeki tonlamalar müziğe yansıyor.

Ritm, zamana ait bir özellik. Hareketlerimiz, hayatın ritmi içerisinde bizi zamanın bir parçası kılıyor. Etrafımızda yer değiştirdiğini gördüğümüz veya sesini duyduğumuz her şey, kendi ritmiyle hareket ediyor. Dolayısıyla hareketin süresi, bu sürenin belli zaman aralıklarına bölünmesi, aralıkların başlangıç ve bitiş noktaları ya da hareketin dönemselliği/yinelenmesi, kaç defa yinelendiği ve yinelenmenin ne kadar düzenli olduğu gibi unsurlar da ritm kadar önemli. Varoluşa dair ritmin insana verdiği 'yekpare bir ân' algısı, tıpkı Bergson'un 'zaman' kavramında olduğu gibi, kozmik ahengin müziğinde gizli. Bu noktada dil, zamanı anlamak ve temsil etmek için önemli bir araç. Dildeki bazı ritmik düzenler, zamana

[4] Çok yönlü bir disiplin örgüsü olarak 'Dil ve Müzik', bu satırların yazarı için de –bireysel ilgisinin ötesinde– yıllar önce akademik anlamda duyduğu merak ile her iki disipline ait literatürü tarayarak okuyup yorumlama şeklinde başladığı, bugün artık kendi sahasıyla birlikte dilbilim-müzikoloji ekseninde de bilinçli adımlarla ilerlemeye çalışarak, düşüncelerini disiplinlerarası araştırma ve değerlendirmelerle paylaşmaya yöneldiği önemli bir bilimsel zemin.

referans vererek onu biçimlendirirler[5]. Sözcükleri oluşturan seslemler/heceler, ait oldukları sözcüklerin süresini her dilde aynı şekilde paylaşmazlar. Fransızca gibi hece zamanlı dillerde (syllable-timed languages) eşit, Arapça gibi vurgu zamanlı dillerde (stress-timed languages) farklı paylaşırlar. Buradaki hece zamanlı ve vurgu zamanlı terimleri, dillerdeki ritm türlerine dair ifadelerdir. Her dil, kendi ritminin temeli olan öğeler bakımından değişiklik gösterir (Abercrombie 1967, Demircan 2001, Crystal 2003). Müzik dilinin varoluş nedenleri arasında da –ses ile birlikte– ritm, hareket, zaman kavramlarıyla karşılaşırız. Ritm, müzikal süreyi eşit aralıklara böler. Başlangıç ve bitiş noktaları, müzikte de vardır. Bu noktalar arasındaki süredir aslında müzikte ihtiyaç duyulan. Müzikal hareketin düzenli olması da bir diğer faktördür.

Müzikteki ölçüler ile dildeki vezinler birbirine benzer. Müziğin arka arkaya birçok ölçüden meydana gelmesi gibi, konuşmanın da arka arkaya pek çok vezinden oluştuğu söylenebilir. Aynı şekilde, şiirdeki vezinler de –tıpkı Aristo'nun *Poetika*'sında belirttiği üzre– bir ritm türü olarak böyledir. Vezin, şiirin ritmik yapısını belirleyen ve ritmin düzenleyici etkisi ile şiirin sesine de katkıda bulunan ölçütlerden biridir. Dünya üzerinde her ulusun şiir biçimlerindeki ölçüler, dillerinin yapısal niteliğine göre ortaya çıkar. Sözgelimi, İngiliz şiirinde ölçü, hecelerdeki vurguya; Latin ve antik Yunan şiirlerinde ölçü, kapalı/uzun ve açık/kısa sesleri çıkarma süresine; Çin şiirinde ise ölçü, sözcüklerin ses perdesine bağlıdır (Barnet-Berman-Burto 1960). Türk şiirinin iki önemli ölçüsü var gelenekten gelen: Aruz ve hece. Daha sonraları bir de serbest ölçü eklenmiş aralarına. Divan şiirinin vezni, aruzdur. Önemli bir ritm ve uyum unsuru olan aruzun geçmişi, Arap şiirine dek uzanır. Aruz kalıpları, Arapça'nın ses dizgesinde doğmuştur.[6] Oradan İran'a geçmiş, Farsça ses dizgesinde yeniden dü-

[5] Buna bağlı olarak; her dilin, zamana yaklaşımı çerçevesinde yani zaman ifade eden kullanımlarına göre, kendi düzenini kurduğu ve kendine özgü şiirsel bir biçime sahip olduğu açıktır. Örneğin Arapça-Farsça-Türkçe'den meydana gelen Osmanlıca ve bu dille söylenen Osmanlı şiiri, tıpkı müziği ve mimarisi gibi, döngüsel hareketle sürekli yinelenen helezonik bir görüntü çizer. Neden? Çünkü İslâm'ın zaman anlayışında, başlangıçtan itibaren devam eden ve sürekli başa/kendine dönen sarmal bir hareket karakteri vardır. Doğu'nun bu mitik zaman algısını, Batı'da ancak Aydınlanma dönemine kadar görürüz. Mitik zamandan tarihsel zamana geçiş, Kant ve Hegel ile kendini gösterir. Sonraki yıllarda ise Heidegger, zamanı bir 'kendinden geçme' olarak algılar ve şimdiki 'ân'ın geçmişe-geleceğe hâkim olması noktasında İslâm'daki 'vecd' ile yakınlaşan görüşler ortaya koyar. O 'ân'ın içine hapsolan 'şimdi', tüm duyularla kavranmış bir ritm analizi ile şimdiki zamanın çoğulluğu içerisinde varlığını sürdüren gelecek ve geçmiş zamanları öne çıkartabilir. Böylece şimdiki zamanın ritmsel üstünlüğü kırılarak, onda var olan diğer zamansal ritmler belirginleştirilir.

[6] Arapça, gramer bakımından matematiksel bir dildir. Her yeni grametikal durum, 'fe'-'ayn'-'lam' harflerinden oluşan 'fa'ale' üçlü köküne belli kurallar dâhilinde eklemeler yaparak türevlerinin oluşturulmasıyla gerçekleşir. Aruzun 'tef'ile' denen sekiz ana kelimesi (elbette 'tef'ile'

zenlenmiştir. Türk aruzu ise; ağırlıklı olarak Arapça-Farsça-Türkçe kombinasyonuyla oluşan Osmanlıca'nın ses yapısı ve sözdizimi çerçevesinde, yaklaşık altı yüzyıllık klasik Türk şiiri geleneğindeki ürünlerle meydana getirilmiştir.[7] Hecelerin uzun/kapalı veya kısa/açık olmasına dayalı bir ritm vardır aruzda. Türkçe sözcüklerdeki seslemlerin uzunluk dereceleri birbirine eşittir. Arapça-Farsçadan dilimize geçmiş kelimeler ise, uzunluk-kısalık açısından birbirinden farklıdır. Buradaki kısalık ve uzunluk, ses perdesinin süreye bağlı değişimini gösterir. Aruz vezninin tef'ilelerinden her birinin yani fâ'ilâtün'ün, mefâ'îlün'ün, fe'ûlün'ün vs. farklı ritmleri vardır. Şiirlerin ritmleri de bunlara göre biçimlenir. Böylece tıpkı müzikteki gibi şiirde de, düzenli sesler oluşur. Örneğin bir 'söz musikîsi' olan Osmanlı şiiri ile Osmanlı müziği arasındaki ilişki, bu bakımdan oldukça dikkate değerdir.[8] Hece ölçüsünde ise, belli duraklarla ayrılan belli sayıdaki hece dizileri ile ritm sağlanır. Buradaki 'durak' terimi, aruzdaki 'taktî' karşılığı olarak düşünülebilir. Yalnız, taktîde sözcükler bölünebildiği halde durakta sözcük bölünmesi olmaz. Ancak kulağa hoş gelen yerde sözcüğün de bitmesiyle durak yapılır. Tek heceli dizelerdeki durak yeri, dizenin çok heceli ilk yarısı olur; çift heceli dizelerin durak yeri ise, dizeyi iki eşit parçaya böler (Dilçin 1995).

Şiirde ritm deyince, ilk anda, tek tek seslerin ritmi gelir akla. Daha teknik olarak düşünüldüğünde ise, sözün doğal akışı içerisinde seslerin zamana göre bölünmesi ve yükselme-alçalma örüntüsü anlaşılır. Bu da, bir sanat eseri olarak şiiri müziğe yakınlaştırır. Tıpkı müzikte olduğu gibi şiirde de; her sesin bir rengi, bir duygusu, bir mesajı vardır. Müziğin ruhu gibi şiirin ruhu da, değişen zaman ve insanın yenilenmesiyle tazelik kazanır. Estetik doyum ve ritmik mükemmellik, müzikte olduğu gibi şiirde de öne çıkan bir niteliktir. Müzikte hangi nota değerlerinin seçileceği nasıl bestecinin yaratıcılığına bağlıysa, şiirde hangi uzunluktaki hecelerin kul-

---

teriminin kendisi de), Arapça gramerin temeli olan bu üçlü kökten türetilmiştir. Tef'ilelerden oluşan kalıplar ve bunlarla kurulan vezinler, müzik-matematik ilişkisini çağrıştıracak kaidelere bağlıdır. Arapça'nın kendi iç müziği, aslında 'aruz'un nasıl doğduğuna dair görüşleri de desteklemektedir. Söz konusu veznin, "develerin yürüyüşünden ve devecilerin söyledikleri hidâ adı verilen deve adımlarına uyumlu ezgilerdeki ritmden, demircilerin sistematik çekiç vuruşlarından veya Basra dolaylarındaki çamaşırcı kadınların tokaç seslerinden elde edilen bir ritm olarak şiire yansıdığı" (Pala 2003: 42) belirtilmektedir.

[7] Aruz sadece Klasik Türk şiirinde değil, daha sonraki dönemlerde de görülür. Örneğin Servet-i Fünûn'da, aruz kalıpları müzik değerleriyle ele alınarak şiirin konusu ile bağlantı kurulmaya çalışılmıştır. Modern Türk şiirine gelindiğinde ise; bir tarafta minik aruz denemeleri varken, bir başka tarafta aruz havası veren seslerle serbest ölçülü şiirler yazılmıştır.

[8] Divan şiirindeki aruz kalıpları ile Divan müziğindeki usûlleri karşılaştırarak aruz-müzik ilişkisine değinen akademik incelemelerden bazıları için bkz. Arel 1997, Tanrıkorur 1998, Türkel Öter – Yıldırım 2010.

lanılacağı da şairin yaratıcılığına göredir. Ritmik okuyuş benzerliği olan sözcüklerin seçilmesi, ölçünün ana ritmi içerisinde onu tamamlayan birer yan ritm gibi işlev kazanır. Sesletimde, gizli bir uyak varmış gibi hissedilir. Dolayısıyla dildeki bu fonetik ritmin dışında, metnin anlamına yönelik tematik ritmin de şiirde belirli bir ahengi oluşturduğu söylenebilir. Sözcükler sadece anlamlarıyla göze hitap etmek için değil, ritmleriyle kulağa hitap etmek için de düzenlenmiştir. Bu ritm ve ahenk kimi zaman çok belirgindir, kimi zaman da okuyucunun algısına doğrudan çarpmaz.

Ritmin gücünü artıran unsurlardan biri de, yinelemelerdir. Tekrarlar, algıyı kolaylaştırır ve ifadeyi/amacı vurgular. Bir şiirdeki sesbilgisel ve biçimbirimsel yinelemeler dikkatle incelendiğinde –özellikle aliterasyon ve önyineleme (anaphora) ile– seslerde oluşan uyumun, sözü müziğe yaklaştırdığı görülür. Müzikte tekrarın/yinelemenin karşılığı ise, dönemsellikdir. Ritmik yapı, tekrar etsin etmesin, bir düzen içindedir. Yinelemeler/dönemsellik olmadan da, ritm olabilir. Fakat elbette yinelemenin/dönemselliğin kendisi de bir düzenlilik nedenidir. Daha ileri boyutta, müzikteki bazı dönemsellikler –ân gelir– bir hipnoz gibi etkiler insanı. Örneğin, insan beynindeki alfa ve beta noktalarını uyararak harekete geçiren terapi müziklerinin yaydığı frekans böyledir.

♪♪♪. BÜRÜNSELLİK

Şiirsellikle birleşmesi müziğin gücünü artırır ama sınırlarını genişletmez.

E. Hanslick

Prozodi!.. Müzikte ve şiirde ne çok karşımıza çıkar! Aslına bakarsanız, en başta dilde var olan bir özelliktir. Konuşma dilinin müziğidir prozodi, dildeki tonal ve ritmik boyutu imler. Eski Yunanca'dan gelen bu terim, konuşma sırasındaki seslerin aldığı özel vurgular için kullanılır. Tiz ve pes sesler kadar, açık/kısa ve kapalı/uzun hecelere verilen süreler ya da ses oranlarının belirlenmesi de önemlidir. Prozodi, Türkçe 'bürün' sözcüğüne karşılık gelir. Bürün, "titrem, vurgu, durak, süre vb. ses olgularının genel adıdır" (Vardar 2002: 52). Bu tanımda adı geçen ses olgularını anlayabilmek için, kısa bir dilbilimsel değerlendirme yapmak yerinde olacaktır: Dildeki anlam ayırıcı en küçük öğe, sesbirimdir. Bunların birleşimini belirleyen kurallar, aynı zamanda dilin sesbilim bileşenini de oluşturur. Sesbirimler, parçalı (segmental) ve parçalarüstü (suprasegmental) olmak üzere ikiye ayrılır. Sözcedeki süre, titrem/ton, titremleme, ezgi, vurgu gibi öğeleri ele alan parçalarüstü sesbirimler, 'bürünsel sesbilim (prosodic

phonology)' adı altında alanyazınına girmiştir (Uzun 2004, Özsoy-Erk Emeksiz-Turan-Uzun 2011).

Bürünsel Sesbilimin Bileşenleri

↓

– Süre, "bir sesin çıkarılış ya da eklemlenişi sırasında kapladığı zaman dilimidir" (Vardar 2002: 186).
– Titrem, "genellikle gösterenleri aynı, gösterilenleri ayrı anlambirimleri nitelendiren ve sesin yüksekliğindeki değişikliklerle gerçekleşen, ayırıcı, dilbilimsel değer taşıyabilen bürün olgusudur" (Vardar 2002: 194).
– Titremleme, "tümcenin ezgisini oluşturan ve seslem ya da sesbirimi aşan boyuttaki öğeler üstünde yer alan yükseklik değişikliklerine verilen addır. Titremleme, bildiriye eşlik eder. Anlama duygusal, yananlamsal, coşkusal öğeler katar (Vardar 2002: 195).
– Ezgi, "bir tümce ya da sözcükteki titremlemedir" (Vardar 2002: 98).
– Vurgu, "bir sözcükteki ya da sözcük öbeğindeki bir seslemi, öbürlerine göre daha belirgin, baskılı kılan yeğinlik artışıdır" (Vardar 2002: 212).

Konuşma dili için verdiğimiz bu ses olgularına, müzikte ve şiirde de rastlamıyor muyuz? Tıpkı dil&müzik ve şiir&müzik arasındaki ortak metaforlar[9] gibi, müziğin süresinden veya şiirin ezgisinden de bahsetmiyor muyuz?

Müziğin dört temel öğesi vardır: Ses, süre, hız, yoğunluk. Yapısal olarak değerlendirildiğinde, müziğin ilk tabakası –onun maddi/reel/teknik yönünü ortaya koyan– ses ve tondur. İki ses arasındaki uzaklığa 'aralık' denir. Eğer bu iki ses zaman içinde aynı anda duyuluyorsa 'armonik aralık', ardarda duyuluyorsa 'melodik aralık' adını alır. Aralıklar, 'perde' birimiyle ölçülür. Müzikte 'tone' olarak adlandırılan kavram, notayı işaret eder ki bu zaten müziğin temel elemanıdır. 'Tonic' terimi ise, sesin ekseni anlamına gelir. Seslerin ve sessizliklerin zaman içinde tuttukları yer, onların 'süre'leridir. Süre oranları ile ilgili tüm bilgiler, 'ritm' konusu içinde yer alır. Bir müziğin en başına, ritmle ilgili olarak seçilen birim yazılır. Birimler de birleşerek 'ölçü' denen daha büyük birimi meydana getirirler. Seçilmiş olan birimin bir dakikadaki tekrarı, müziğin 'hız'ıdır yani temposudur. Sesin miktarı, 'yoğunluk' terimi ile karşılanır. Yoğun-

[9] Aslında sanatlarası bu tür metaforları ya da ortak terim kullanımını, insan beyninin düşünsel yönden genişleyerek yeni deneyimlere ve estetik duyumlara açılması şeklinde algılamak mümkün. Seslerin uyardığı duygusal etkiyle, sözcüklerin veya renklerin uyardığı duygusal etki arasında kurulan bağ oldukça dikkat çekici. Örtüşen duyarlılıklar gayet fazla.

luğun nesnel yönü, 'sesin şiddeti'; öznel yönü ise, 'sesin gürlüğü'dür (Göktepe 2000). Müzikal bir kompozisyonun alt yapısındaki sesler değiştiğinde, ister istemez üst yapısı da değişecektir. Tıpkı mimaride binayı tutan ana kolon gibi, müzik eserinde de maddi anlamda onu taşıyan ana unsur, sestir. Müziğin reel varlık alanına bağlı teknik örgülerle ve belli tonalitelerde gelişir.

Şiirde ise, dilin yaratma olgusundan kaynaklanan armonik yapı gereği, seslerin karşılıklı ilgilerine dayalı bir kompozisyon söz konusudur. Hem ontolojik, hem estetik değerler açısından sesin dil üzerinde oldukça önemli bir karakter olduğu söylenebilir. Tıpkı yukarıdaki müzik ve mimari örnekleri gibi, şiiri reel olarak taşıyan ana elzem sestir. Onun maddi yapısını meydana getirir. Sahip olduğu armoni ile şiiri zenginleştirir, yapısal bir değişikliğe uğraması durumunda üst yapıyı da değiştirir. Ses, anlam ile birlikte sözcüğü meydana getiren iki ana unsurdan biridir. Sözcüğün fiziksel varlığı içerisinde, ses kadar ton da önemlidir. Her sözcüğün kendine has bir titreşimi vardır. Bu titreşim sayesinde, taşıdığı anlamı daha iyi yansıtır. Ses ve ton, sözcüğün anlamını koruyan bir 'mahfaza' gibidir: "Bu mahfaza, hecelerden meydana gelir ama yalnız onlardan ibaret değildir. Bunlara, hece tonlarını uzatma ve kısaltmalar da girer. Kelime tonu ve anlamı arasında da belli bir münasebet vardır.. Anlamları taşıyan, kelimelerin sesleridir; anlamlar, onlara dayanır" (Tunalı 2002: 90-91). Sesin sözcük, sözce, cümle, dize vs. içerisinde sunduğu görünüşü inceleyerek melodik özelliklerini belirlemek, metnin kendisini meydana getiren ses unsurlarının özellikleri ve sayısal oranları ile karakterize edilebileceğini gösterir. Söyleyiş biçimi ve ses tonu ile anlam, ince de olsa, farklılıklara uğrar. Dolayısıyla, şiirde tonalitenin sesle sağlanan anlam olduğu söylenebilir. Bazen ses, anlamın bir yankısı gibi görünebilir. Anlamsal olmayanla (ses, ritm, yapı), anlamsal olanı kavramak; yalnızca anlamın taşınmasını sağlamaz, onu üretir de. Bunlardan herhangi birini değiştirmek, anlamın kendisini değiştirmektir. Şiiri anlamından önce müzik olarak duyuyor ve bundan haz alıyorsak, sözcüğün sesi ve dilin ses yapısında kurduğu sağlam çağrışımların içinde göründüğü perspektifle, kendisini bize tanıtmış demektir. Zira, niteliğindeki soyutlukla müziğe en yakın duran şiirdir. Şiirin kuruluşundaki yapısal değer de müziktir.

Homeros'un deyimiyle "kanatlı söz" olan şiir, bir iç müziğe sahiptir. Anlamı içinde taşıyan sesler dizisinden oluşan şiir dilinde, ses estetiği ve ses çağrışımlarıyla sesbilgisel yorumlara gitmek mümkündür. Özellikle vurgu, ses yüksekliği, kavşak, ezgi düzenleri, dizem/ritm, ölçübirim gibi bürünsel unsurlar önemlidir. Şiir dilinde tonlamaların inişi-çıkışı, ölçü, ritm, uyak, yineleme, cinas gibi ses öğelerinin bulunması, şiirin müziğini

öne çıkarır. Seslerin kendi niteliklerinden gelen özellikleri, şiirin ses uyumu ve müzikalitesinin; seslerin birbiriyle ilişkilerinden doğan özellikleri de, şiirdeki ritm ve ölçünün temelini teşkil eder. Sesin perdesi, süresi, vurgusu, yineleniş sıklığı gibi nicel unsurlar, şiirdeki dilsel olguların belirlenmesi açısından bütünün orkestrasyonunu sağlar. Her dilin kendine has bir sesbirimler dizgesi, sesli harflerin birbirlerine göre karşıtlık ve koşutlukları, sessiz harflerin yine aynı şekilde yakınlıkları vardır ama bireysel olarak her birinin taşıdığı ses etkisi, şiirin kendi tonundan ve anlamından ayrı tutulamaz. Konuşma dilinin göstergeleri, şiir dilinde farklı anlamlara, alışılmamış bağdaştırmalara, uzak çağrışımlara dönüşür (Aksan 1995, Özünlü 2001, Wellek-Warren 2001).

"Şiirin gizemi ezgidedir" diyor Aragon. Eski Yunanca'da 'ezgi' karşılığında kullanılan 'melodi', "şiirin müzikle okunması" (Altar 1996: 117) demektir. Durak, ton, ses rengi gibi değişimleri olan ezgi; şiirsel söylemin tutarlılık yapısına da katkıda bulunur. Müzik de bazen melodileri tam bir şiir gibi sunar. Şiirdeki dizeler akıp gidiyor sanırsınız müzikal uygulamalardan. Türkçe ezgilemenin –değişim biçimi açısından– yüksek perdeden alçak perdeye doğru düşen/inen yapısı, şiiri müziğe yaklaştırmaktadır. Bu bakımdan, şiir ile müzik arasında belli belirsiz bir koşutluk görülür. Sesin tınısı ve rengi, hangi ses alanında hangi hecenin söylendiğine göre değişim gösterebilir.

Vurgu ise; sesin dikliği, süresi ve yoğunluğundaki değişimlerle ilgilidir. Konuşma ritminin temel parçaları olan seslemler vurguyla belirlenir. Seslemlerin tonuna bakarsak; kiminin kısa-kuvvetsiz-alçak sesle, kiminin de uzun-kuvvetli-yüksek sesle çıkartıldığını görürüz. Bu, en basit anlamıyla, vurgudur. Konuşma sırasında veya bir şiiri okurken seslemlerdeki vurguları, genellikle o hecede sesimizi yükselterek yaparız. Müzikte bunun adı 'aksan'dır. Sesi vurgularken, aynı zamanda ritmi de belirginleştirir. Sesletimi tize doğru yükseltmek veya pese doğru indirmek, bir melodi katar vurguya. Bu nedenle vurgular –özellikle müzikte– kuvvetliden zayıfa doğru sıralanır (Roe 1823, Harrington-Cox t.y). Bir de metrik vurgu (metrium) var. Bu vurgunun kökeni, eski Yunanca'daki kısa ve uzun hece tiplerinin müziğe uygulanmasına dayanır. Şiirdeki vezin kalıplarına benzer. Müzikte, aynı uzunluktaki bir süreçte periyodik olarak tekrarlanan vuruşun önemi vurguyla belirtilir. Metrik, temel vuruşların güçlü ve güçsüz vurgu dönüşümünü gösterir.

Şiirin simetrisindeki ezgi ve vurgu değişimleri, anlam farklılığı yaratır. Prozodik okuma –konuşma dilinde olduğu gibi, şiir dilinde de– sözcüklerin sözdizimine uygun, anlamlı birimlere bölünme sürecini ifade eder. Ritmik yapı aynı kalsa da, titremleme değişebilir.

♪♪♪♪. SONUÇ

Yansımalar evrenindeyiz ve dünyanın titreşim hızı gittikçe değişiyor. Ancak, doğada ya da sanattaki matematiksel uyum ve ritmik ahengin adı olan 'altın oran', değişmez ezoterik sırrım ve sonsuzluğunu yine kendi bilgi derinliğinde taşıyor. Bu yüzden özellikle müzik –kâinatın o gizemli sembolü– insanın armonisini de olması gereken yere ilerleterek, onu dönüştürme gücüne sahip. Büyük evren ile küçük evren arasındaki dengeli ilişkide yaşamın ritmi ya da düşüncelerarası uyum ve ahenk, müziği duyabilen kulaklarla mümkün.

Sesten söze, sözden müziğe doğru birçok alanlararası geçiş noktaları mevcut. Örneğin her ikisi de birer zaman sanatı olan şiir ve müzik, aralarındaki benzerlik ve farklılıklarla birbirlerine kuvvetli bir yakınlık sergiler. Sanatsal olarak ânın ötesine geçebilmeleri, yorumlanma zenginliğine açık olmalarındandır. Ses, ritm, armoni, bürünsellik gibi pek çok alt başlık seçilebilir bu konuda. Armoni mesela, sadece iki veya daha çok sesin aynı anda kulağa hoş gelecek şekildeki uyumu değildir. Tıpkı yaratımda olduğu gibi, 'iyi' olandır armoni ve 'iyi'den payını alarak evrende bütünsel uyuma ulaşmış her şeydir. Bu iki sanat arasında bir başka açı, şiir ve müziği buluşturan pek çok eserin olmasıdır. Ahmet Adnan Saygun'un bestelediği "Yunus Emre Oratoryosu" ile Fazıl Say'ın bestelediği "Nâzım Oratoryosu", ilk akla gelenler. Özellikle Nâzım Oratoryosu'nda, birbirine bağlı bölümler boyunca bir yandan Fazıl Say'ın coşkulu duygusallığı doruğa taşıyan olağanüstü müziklerindeki şiirselliği dinlerken, bir yandan da Genco Erkal'ın âdeta yaşayarak seslendirdiği on altı Nâzım Hikmet şiirindeki orkestranın kafiye-ses-ritm yapısıyla zenginleşen müziğini duyarsınız. Solo, koro ve orkestra için yazılmış her pasajın semantik yapısında, sözle müziğin anlamının iç içe geçtiği doğal bir bütünlük vardır. Aslına bakılırsa, klasik müziğin dışında da, Nâzım'ın şiirleri her tür müzikle bestelenmeye âşinadır. Bugün artık geride kalan bir başka ayrıntı, balenin de geçmişte onun dizeleriyle buluşmuş olmasıdır. Yıllar önce Ankara Devlet Opera ve Balesi Modern Dans Topluluğu, müziklerini Mehmet Göktepe'nin yaptığı on Nâzım Hikmet şiirini "Nâzım'la Dans" adıyla sahneye taşımıştı. Bu müzikal örnekler sadece Nâzım Hikmet için değil, Türk şiirinin her döneminden birçok şair için verilebilir.

Sonuç olarak insan, sanatla yaşam arasındaki etkileşimi kurmalı ve iyi müziğin, iyi şiirin peşinden giderek haz duymalıdır. Seslerin felsefesini dikkate almalıdır. Evrendeki müziği duymak için kendi müziğini fark etmelidir. Sözlerimizi, Prof. Dr. Ahmet İnam'ın "Müzik ve Felsefe" adlı yazısından yaptığımız alıntıyla bitirelim:

...Yaşamdaki akışın kavranmasında müzik var. Yaşamak, yaşamdaki müziği duymakla anlamlı. Bu müzikle yoğun. Varlığa, onun müziğini duyacak biçimde yaklaşabilme, müziklenmiş bir insan yaşamının önemli bir başarısı... Doğaya, insana, yıldızlara, düşüncelere, değerlere, insan ilişkilerine, duygularımıza, bedenimize, kültürümüze, sanata, bilime onlardaki müziği ortaya çıkarabilecek yakınlıkta ve tarzda yaklaşabilmek. Kim kimin müziğini duyacak biçimde yaklaşıyor ki birbirine? Hayat denilen bu koşuşturma içinde kim hayatın müziğine kulak veriyor ki? Kimde böyle bir yürek, böyle bir kulak var?... Her insanın ruhu bir müziği çalar. Kimi ruhlar kakafonik kimi ruhlar (ki sayılarının çok az olduğunu sanıyorum!) senfoniktir. Ruhumuz sürekli bir müzik yayını yapar çevresine. Duyulanlar kiminin hoşuna gidebilir, belki büyük bir çoğunluğu duymaz bile, kimilerininse kulağını tırmalayabilir. Müzik yalnızca, ruhumuzdan gelmez, insan ilişkilerinden de gelir. Dostlukların örneğin, bir müziği vardır. Toplulukların, toplumların, tarihteki olayların bir müziği vardır. "Sen tek başına güzel bir müziksin, ben tek başıma; birlikte olduğumuz zaman büyük bir gürültü çıkıyor!" ilişkilerin güzel bir müzik vermesi vermiyor, bu müziklerin uyumudur, ilişkilerin müziği... Düşünmenin müziği, bilimde ve sanatta ancak ustalaşmış kulakların duyabildiği, çalabildiği bir müziktir... Yaşamımızın bir müziği varsa, onu keşfetmek gerek, yer yer icat etmek. Yaratmak. Bir çok enstrüman olabilir hayatımızda, yaylılar, bakır üflemeliler, vurmalılar, ağaç üflemeliler. Gönlümüzse orkestra şefidir. Ne kadar çaldırabilir bu sazlara hayatımızın müziğini? Önceden notalar yazılıp verilmiyor ki, sazlar sürekli değişiyor, şefin beklentileri, umutları da. Aklımız, duygularımız, gönlümüze yardım ederse, bu provası hemen hemen olanaksız olan yapıtlarımızın (belki büyük çoğunluğu doğaçlamadır!) anlamlı müziği çıkabilir ortaya. Kimimiz gönlündeki müziği geçirebilir hayatına, kimimiz zorla, istemeye istemeye bir şeyler çalar, kimilerininse müzik kulakları hiç yoktur. Felsefe bir anlamıyla insanın kendindeki, doğadaki, evrendeki, tarihteki müziği aramasıdır.

KAYNAKÇA

Abercrombie David. *Elements of General Phonetics*. Edinburgh, 1967.

Akoğlu Alp. "Müzik ve Fizik", *TÜBİTAK Bilim ve Teknik Dergisi*, Sayı: 385, 1999: 72-74.

Aksan Doğan. *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara, 1995.

Altar Cevat Memduh. *Sanat Felsefesi Üzerine*. İstanbul, 1996.

Arel Hüseyin Sadettin. *Prozodi Dersleri*. İstanbul, 1997.

Barnet Sylvan – Morton Berman – William Burto. *A Dictionary of Literary Terms*. Boston, 1960.

Bennett Roy. *Music Dictionary*. Cambridge, 1995.

Bernstein Leonard. *The Unanswered Question*, Harvard, 1973.

Brown Steven – Merker Bjorn – Nils Wallin. "An Introduction to Evolutionary Musicology", *The Origins of Music*, London, 2001.

Cook Nicholas. *Müziğin ABC'si* (Çev. Turan Doğan). İstanbul, 1999.

Crystal David. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Oxford, 2003.

Cutler, Anne. "Linguistic Rhythm and Speech Segmentation", *Music, Language, Speech and Brain* (Edts. J. Sundberg, L. Nord, R. Carlson), London, 1991: 157-166.

Danhauser A. – İlhan Baran. *Temel Müzik Kuralları*. Ankara, 1988.

Demircan Ömer. *Türkçenin Ses Dizimi*. İstanbul, 2001.

Dilçin Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara, 1995.

Erzen Jale Nejdet. *Çoğul Estetik*. İstanbul, 2011.

Feld Steven - Aaron A. FOX. "Music and Language", *Annual Review of Anthropology, 23*, 1994: 25-53.

Fubini Enrico. *Müzikte Estetik* (Çev. Fırat Genç). Ankara, 2003.

Göktepe Mehmet. *Müzikte Ses Süre Hız Yoğunluk*. Ankara, 2000.

Hall Mainly P. *Tüm Çağların Gizli Öğretileri* (Çev. Murat Sağlam). İstanbul, 2008.

Harrington Jonathan – Felicity Cox. "The Foot and Word Stress", *The Syllable and The Foot*, t.y. (http://clas.mq.edu.au/phonetics/phonology/syllable/syllable.pdf)

Heidegger Martin. *Sanat Eserinin Kökeni* (Çev. Fatih Tepebaşılı). Ankara, 2011.

İnam Ahmet. "Müzik ve Felsefe", Online Yayınlar (http://phil.metu.edu.tr/ahmet-inam/muzik.htm)

Lefebvre Henri. *Rhytmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London, 2004. (http://www.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=INcAsZ1oTq8C&oi=fnd&pg=PR5&dq=rhythmanalysis+space+time+and+everyday+life+by+henri+lefebvre&ots)

Lehiste I. "Rhythm of Poetry, Rhythm of Prose", *Phonetic Linguistics* (Ed.Victoria Fromkin), Orlando, 1985: 145-155.

Mirşan Kâzım. *Türk Metriği*. İstanbul, 1966.

Nord Lennart - Anita Kruckenberg - Gunnar Fant. "Some Timing Studies of Prose, Poetry and Music", *Speech Communication*, IX, 5/6, 1990: 477-483.

Özsoy A. Sumru – Zeynep Erk Emeksiz – Ümit Deniz Turan – Leyla Uzun. *Genel Dilbilim II*. Eskişehir, 2011.

Özünlü Ünsal. *Edebiyatta Dil Kullanımları*. İstanbul, 2001.

Pala İskender. "Aruz Eğitimi Üzerine Düşünceler ve Teklifler", *Journal of İstanbul Kültür University*, 3, 2003: 39-52.

Patel Aniruddh D. "Rhythm in Language and Music: Parallels and Differences", *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2003: 140-143.

—. *Music, Language and the Brain.* Oxford, 2008. (http://books.google.com.tr/books?id=EkItxyZqNecC&pg=PA464&lpg=PA464&dq=%22An+Empirical+Comparison+of+Rhythym+in+Language+And+Music%22&source)

Patel Aniruddh D. – Joseph R Daniele. "An Empirical Comparison of Rhythm in Language And Music" *Cognition*, 87, 2003: 35-45.

Patel Aniruddh D. – C. R. Iversen. "The Linguistic Benefits of Musical Abilities", *Trends in Cognitive Sciences*, 11, 2007: 369-372.

Roe Richard. *The Principles of Rhythm Both in Speech and Music.* Dublin, 1823. (http://books.google.com.tr/books?id=w3VAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=%22The+Principles+of+Rhythm%22&source)

Schlerath Bemfried. "Sprache und Musik", *Proceedings of the XIII th International Congress of Linguistics.* Tokyo, 1983: 1193-1200.

Sözen Metin – Uğur Tanyeli. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.* İstanbul, 1999.

Stravinsky Igor. *Müziğin Poetikası* (Çev. Cem Taylan). İstanbul, 2000.

Şafak Yakup. "Fars ve Türk Edebiyatlarındaki Aruz Vezinlerinin Ritmik Yapıları Üzerine Düşünceler", *Yedi İklim*, 70, 1996: 31-34.

Tanrıkorur Cinuçen. "Türk Musikisinde Usûl-Vezin Münasebeti", *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler.* İstanbul, 1998.

Timuçin Afşar. *Estetik.* İstanbul, 1993.

Tunalı İsmail. *Sanat Ontolojisi.* İstanbul, 2002.

Türkel Öter Serda – Ali Yıldırım. "Şeyh Gâlib'in Bestelenmiş Şiirlerinde Usûl-Vezin İlişkisi", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 27, 2010: 211-248.

Uzun N. Engin. *Dünya Dillerinden Örnekleriyle Dilbilgisinin Temel Kavramları Türkçe Üzerine Tartışmalar.* İstanbul, 2004.

Vardar Berke. *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü.* İstanbul, 2002.

Wellek R. – A. Warren. *Yazın Kuramı* (Türkçesi: Yurdanur Salman – Suat Karantay). İstanbul, 2001.

Wittgenstein Ludwig J. *Tractatus: Logico-Philosophicus* (Çev. Oruç Aruoba). İstanbul, 1985.

Osmanlı Müziği, Dönüşümler: "Böyle Değildim Eyvah Ne Oldum"



2.6.1913 tarihli bir gazete ilanında Dârü'l-Musıkî-i Osmanî hakkında şu ifade mevcuttur:

Mekrep-i Mezkûr Müdîriyetinden

Türk musıkîsinin terakki ve tealisi maksadıyla Maarif Nezaret-i Celilesi'nden istihsâl-i ruhsatla küşâd olunan mektebimiz, derslerinin bazı aksamında tadilât icrasıyla tedrisatına devam etmekte idi. Bu kere ber-minvâlü's-sâbık [daha önce yapıldığı yolda] yine derslerine mübâşeret eylemiştir [başlamıştır]. Mektebe talebe kayd ü kabul olunur. Ve müracaat vuku'unda aile derslerine muktedir ve namuskâr muallimler i'zâm eyler [gönderilir]. Mekteb cumartesi ve salı akşamları yani pazar ve çarşamba geceleri açıktır. Teşnegân-ı musıkîye lede'l-icâb [gerektiğinde] hizmet eder.

(Gönül Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak [Neşriyât-ı Musıkî]*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010)

BİR GEÇİŞ DÖNEMİNDE MÜZİĞİN KALP ÇARPINTILARI:

SOSYAL DÖNÜŞÜMLER VE VAROLUŞSAL TİPLER

Vefa Saygın Öğütle[*] & Hüseyin Etil[**]

Bu yazıda, Avrupa'da ve Osmanlı'da birbirine benzer ya da en azından kıyaslanabilir biçimlerde tezahür eden bir geçiş fenomenini, birbiriyle ilişkili iki sorunsal üzerinden analiz edeceğiz: İlki, sanatçının sosyal konumunun, genel olarak sosyal ilişkilerinin değişimine paralel olarak değişmesine işaret edecek olan *sosyolojik sorun* (ve dolayısıyla, ilgili sosyal tipin inşâsı); ikincisi, belirli sosyal ilişkiler örüntüsü içinde sanatın değişen yapısının sanatçı figürü üzerinde yarattığı etkinin analiz edileceği *psikolojik sorun* (bir sosyal tipin içermesi gereken duygulanımsal içerik). Başka bir ifadeyle, sanatçının sosyal varoluşu ile bireysel varoluşu arasındaki ilişkiye odaklanan yazımızda, sanatın üretilmesi ile tüketilmesi arasında yaşanan geniş kapsamlı sosyolojik değişimin, sanatın yapısı, sanatçının sosyal varlığı, sanatın biçimsel yapısı ve sanatçının bireysel varoluşu üzerindeki etkilerini göstermeye çalışacağız.

Dolayısıyla burada, toplum düzleminde ortaya çıkan kurumsal dönüşümlerin bestecilerin, icracıların ve üretilen/yeniden üretilen müziğin alıcılarının yaşantılarında yarattığı tipsel deneyimleri göstermek amaçlan-

[*] Vefa Saygın Öğütle, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü.
[**] Hüseyin Etil, YL Öğrencisi, İstanbul Şehir Üniversitesi Sosyoloji Bölümü.

maktadır. Bu amaç doğrultusunda ilkin, tipsel deneyimleri oluşturmada işe yarayacak kavramları serimleyecek, ardından da türettiğimiz "varoluşsal tip" kavramsallaştırmasının *geçiş-çağı bestecisi sosyal tipi*ni bir sosyal tip olarak kavramayı nasıl sağladığını göstererek, bu tipin oluşumunu kurumsal dönüşümler temelinde açıklamaya çalışacağız. Meseleye öznel tarafından bakıldığında ise, amacımız, ilk olarak tikel anlamda sanat icracılarının tekil varoluşlarında sanatın yerini tespit etmek ve buradan hareketle sanatçıların yaşamlarına ve eserlerine etki eden tinsel motiflerin toplumsal değişme sürecinde oluşan kırılmalara nasıl eklemlenerek yeni varoluşlar yarattığını göstermek ve ikinci olarak tüm bunlara koşut, üretilen sanatın alıcısı konumundaki 'musiki severlerin' nasıl olup da birden yeni oluşumlar sürecinde ticarî anlamda 'talep eden' kimlikler hâline geldiklerini ve aynı zamanda geniş kitlelerin içerisinde gün be gün yiten varlıklarının akıbetine sanatsal beğenilerinin de eklendiğini göstermektir.

Çalışmanın I. Kısmında, sözünü ettiğimiz psikolojik soruna varoluşçu teorisyenlerin bazı temel kavramları vasıtasıyla odaklanacağız. Aslına bakılırsa, genel olarak sosyal tiplerin duygulanımsal içeriğini doldurmada varoluşsal kavramların çoğu zaman verimsiz olduğunu düşünmekteyiz. Zira varoluşçuluk, pek çok bakımdan, bir nevî hayal kırıklığına uğramış Cogito'suz Kartezyen Ben'e yaslanan yapısıyla (bkz. MacIntyre, 2001), izleyicilerini estet deneyimlerini anlamaya ve yaşamaya davet eden bir teorik aksamdır. Gelgelelim tam da bu yapısıyla, paradoksal olarak, geçiş dönemi besteci tipinin duygulanımsal içeriğini inşâ ederken oldukça verimli hâle gelmektedir. Dolayısıyla bu noktada, kullanacağımız kavramları bizzat inceleme konumuzun dayattığını söylemek mümkündür. Mezkûr geçiş dönemindeki tüm insanlarda ve sosyal tiplerde bu duygulanımların başat olduğu, 'ben'in geçiş dönemlerini hep böyle yaşantıladığı iddia edilmediği müddetçe, bizce metodolojik bir sorun yoktur. Dolayısıyla, sadece bu çalışma konusu özelinde, ele alacağımız sosyal tipi bir nevî "varoluşsal tip" olarak kavramsallaştırmanın mümkün olduğunu önereceğiz.[1]

Yapısal/kurumsal dönüşüme odaklanan II. Kısımdaki teorik çerçevenin, I. Kısımda serimlediğimiz kavramların teorik bağlamıyla kısmen gerilimli bir ilişki içersinde olduğu, dikkatli okurun gözünden kaçmayacaktır. Nesnelleşmiş dönüşüm süreçleri ile öznel yansımaları bir arada ele almanın beraberinde getirebileceği eklektizm tehlikesini, yapısal/kurumsal dönüşümler ile öznellikler arasındaki kesişme ve deneyim alanlarına

[1] Her ne kadar Alan Badiou (2004), burada "varoluşsal tip" olarak adlandıracağımız tipin duygulanımsal içeriğini sadece sanatta değil bilim, politika ve aşkta da bulabileceğimizi iddia eden bir teorik çerçeve öneriyorsa da, bu noktada kendimizi konumuz alanına giren fenomenlerle sınırlandıracağız.

odaklanarak, yani bir yandan kullandığımız varoluşsal motifleri birer sosyal tipselleştirme biçiminde işe koşarak (bu demektir ki, ele alman bestecilere yönelik varoluşçu psikolojiden mülhem sezgisel bir anlama çabasından ve bunun yaratacağı açmazlardan kaçınarak), diğer yandan da kurumsal dönüşüm süreçlerinin deneyimlendiği mekân ve alanları merkeze alarak bertaraf ettiğimizi düşünmekte ve ümit etmekteyiz. Kısacası, metodolojik iddiamız odur ki, sosyal tipselleştirmeler ve yapısal dönüşüm mekanizmaları, birbirlerinin ayrıntılı anlaşılmasında temel bir rol üstleneceklerdir.

VAROLUŞSAL KAVRAMSALLAŞTIRMALARIN SERİMLENMESİ VE GEÇİŞ DÖNEMİNİN MÜZİKTE YARATTIĞI SOSYAL TİP

Çalışmanın kapsamını göz önünde bulundurarak, anahtar kelimeler ışığında temel odak noktalar üzerine gitmeyi hedeflemekteyiz. Bunun için, varoluşçu teorisyenlerden "iç sıkıntısı/anksiyete", "ölüm korkusu (*tode angst*)", "kaygı (*sorge*)" ve "onlar-alanı (*das man*)" kavramlarını seçerek başlayabiliriz.

Sanatçının tekilliği, ürettiği eserin konusunun öznelliğinde yatmaktadır. Burada, sanatçıyı sanatsal üretime iten bir motif sözkonusudur. "Motif" kavramsallaştırmasının anlamını hatırlayacak olursak; "Dilthey'a göre insanlar, doğal durumdan toplumsal duruma geçtikleri aşamadan bu yana, zaten kendi düşünce, istek, beğeni ve inançlarından örülmüş bir yaşama ağı içinde yaşarlar. İnsandan kaynaklanan, insan yaratısı olan tüm bu 'tinsel öğeler', aynı zamanda insan eylemlerini belirleyen 'motifler' olurlar" (Özlem, 2001: 32). Buna, geçici bir adlandırmayla, "varoluşsal motif" diyelim. Her ne kadar varoluşsallık durumu belli bir öznelliği çağrıştırıyor olsa dahi, sanatçının yaşadığı zaman ve mekânın özgün tarihselliğinin, toplumsal değişmelerle zuhur eden anlam dönüşümlerinin sonucu sanatçının 'yaşam alanı'nda alışılmışın dışında bir tinsel anlamlandırmaya neden olacağı varsayımına dayanarak varoluşsal motifin bize kavramsal bir araç sağlayacağı iddiasındayız. Çünkü tarihin toplumsal değişme açısından en büyük kırılmalarının yaşandığı ve milyonlarca insanın savaşlarda yaşamlarını yitirmelerine yol açmış XIX. ve XX. yüzyıllarda zuhur eden kaos, doğal olarak sanatçılar tarafından özgün bir hassasiyet ile dillenmiştir. Dolayısıyla sanatçıların ellerinde yoğrulan dünya tahayyülleri bir anlamda kendi varoluşlarından süzülmektedir.

Söylediklerimize koşut olarak Dilthey'ın yorumu şu şekilde olmuştur: "İçerisinde ifade ve temsil edici sanatı bulduğumuz bu bağlamda, ona,

bizzat bu ifade ve temsil edici sanata, şimdi, insani-tarihsel dünyayı ve bu dünyadaki tekilleşmeyi insanların anlamasını sağlayan organon olarak bakıyoruz. İnsanlık, sanatta bizzat kendisini bulur. Yaşama hakkında bir olgunluğa, şu veya bu derecede, onun içerisinde ulaşılır; ulaşılmış bu olgunluk (duygu ve düşünce zenginliği) her aşamada ve alanda insanlığı da geliştirir" (Dilthey, 1999: 34). Dilthey'a göre sanatsal üretim, tıpkı bilimde olduğu gibi, tipselleştirmelerle vukû bulmaktadır:

> ...ifade ve temsil edici sanat, insan yaşamının yeniden üretiminden daha fazlasını verir. Tipsel olanı görmek ve yansıtmak, olaylar/olgular içinde olup bitene kural verme hilesidir. Öyle ki ifade ve temsil edici sanat, görmeyi bir kılavuz olarak içerir. (...) psişik-tarihsel (bir defalık) hâller kişilerin bağımsız değerinden ve olaylar değerlerin belirleniminden ve normlardan ayrılamaz (...) sanatsal yaratmada tipsel olanın önemi ve anlamı büyüktür. (...) Tipsel olanı görme, bir formdur. Sanat eseri, özellikle şiir, insanî-tarihsel yaşam içindeki farklılıkların, derecelerin, yakınlık ve benzerliklerin tekerrürünü, tipsel olanı görme formu içinde yansıtır (Dilthey, 1999: 41).

Görüleceği üzere sanatçı yaşam alanında deneyimlediklerini üretirken onları tipsel formlar içinde sentezleyip meydana getirmektedir. Bu nokta itibariyle, biz, 'varoluşsal motif'le salt sanatçının yaşamına etki eden unsurları değil, aynı zamanda özellikle güftelerde tipselleşen varoluşsal öğeleri de yansıtacağız. Bunun dışında inceleme alanımıza, sanatın alıcıları konumunda bulunan kitlelerin de takılacağını belirtmek durumundayız. Olayın bu boyutu yine varoluşçu teorisyenlerin kavramlarından süzülenlerin makro anlamda toplumsal değişme nosyonuyla açıklanması şeklinde gerçekleşecektir. Nitekim bu metnin temel amaçlarından birisi, varoluşsal motifleri ve varoluşsal tipleri toplumsal değişme ekseninde nedensellik bağlamına oturtup anlamaya çalışmaktır.

Geçiş dönemi bestecilerinin hâlet-i ruhiyelerini anlamada ve buradan hareketle bir varoluşsal tip oluşturmada Kierkegaard ve Heidegger'e başvurabiliriz:

> ...Kierkegaard çağdaş hayat tarzlarında, insanların kendileri için belirledikleri amaç türlerinde, gerçekleşme ideallerinde, bilinçli benliğin temel bir korkusunu keşfeder. O, bu korkuya "umutsuzluk" adını vermektedir. İnsanlar alışılmış ya da uzlaşılmış davranış standartlarına boyun eğerler. Onlar alelade ya da vasati olanla tatmin olurlar. Ölümün kaçınılmazlığı gerçeğiyle yüz yüze gelmektense ilgiyi geçici hazlarla başka yönlere kaydırmanın yollarını alırlar (West, 1998: 170).

Heidegger'in söyleminin de bununla benzer olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. Öncelikle belirtmek gerekirse; Heidegger'in ontik ontolojisinde, varlığın anlamını ya da varoluşsallığını sorgulayan Dasein'da (burada/orada olan), Kierkegaard'ın felsefesinden devşirilen "umutsuzluk", "kitleler içinde kaybolma" gibi kavramlar, "içsıkıntısı/anksiyete", "kaygı", "onlar-alanı" gibi kavramlara dönüşerek yeniden üretilmektedir:

> Günübirlik-yaşamda Dasein'ın kendisi hakkmdaki varoluşsal kaygısı veya endişesi, kendini Dünya-içinde-varlık görmesine neden olur. Endişeyle yüzleşmek, Dünya-içinde-varlık olmak demektir. Dünyayı kavramsal anlamanın yerine ontolojik anlamak için Varlığın kendisinin de endişe duyması gerekmektedir. Endişe veya kaygı bir şey yüzünden endişe veya kaygı duymak değildir. Endişe bir şey hakkında endişe duymaktır. Endişe, Dasein'ı bireysel hâle getirerek, onu Dünya-içinde-varlık yapar. Böyle bir varlık da anlayan ve kendi planlarına doğru yönelen tekliktir.
>
> Endişe veya kaygı sonucu kendi tekliğine kavuşan Dasein, kendi varlığının olanaklarını anlayan ve onları seçme özgürlüğüne sahip Varlıktır. Endişe, Dasein'ı özgür yapar ve onu kendi-Varlığımn özgürlüğüyle yüzleştirir. Ruh-durumu olarak endişe, Dünya-içinde-Varlığm temel türüdür. Dünya-içinde-varlıkta her zaman gizli ve saklı olan endişe, ne zaman ruh-durumu olarak ortaya çıkarsa, Dasein'ı 'Onlar'dan ayırarak tekleştirir ve olanaklarını seçme özgürlüğünü verir (Çüçen, 2000: 54-55).

Heidegger'in bu kavramsal çerçevesiyle doğrudan bağlantılı bir diğer kavramı da "onlar-alanı"dır: "Bu alan, insan varoluşunu günlük durumu ve sıradan-oluşu içinde bulduğumuz varlık-biçimidir. Çoğu insanlar kendi gerçek varlıklarına yönelerek yaşamazlar da, bundan kaçıp kitle içinde saklanırlar, kaybolurlar. Kendine yönelip yaşayan bir insan kendi gerçekliği, kendine özgü oluşu içinde yaşar; bundan kaçan insansa kendinin olmayan bir tutum içinde bulunur" (Akarsu, 1994: 219). Böylece insanlar kendilerini günübirlik-yaşamın sıradan kaygıları içine gömerek kendilerinde verili olan sonlu varlık olma özelliklerini görmezden gelirler. Onlar-alanında, herkes gibi giyinir, herkes gibi güler, herkes gibi ağlarlar. Böylesi bir varoluş biçimini "herkesin herkesleşmesi" olarak adlandırabiliriz.

Herkesin herkesleştiği günübirlik yaşamda Dasein ne zaman ki kendi olanaklarının farkına varır ve kendi üzerine bir anlama sağlar, o zaman kendi "otantik" varoluşuna mazhar olur. Böylece önünde hazır bulunan nesneler dünyasından benliğinin kendiliğine doğru yönelir. Buraya kadar

özetlediğimiz kadarıyla da anlaşılacağı üzere bu yönelim Dasein'ın zamansallığım başlatır. Ancak bu sürecin başlangıcının hareket ettiricisi kaygıdır. Kaygı ise korkudan farklı olarak nesnesi belli olmayan bir endişedir. Kaygı sonucu durumsal çözümlemesini yapan Dasein elindeki olanaklarını gerçekleştirmeye yönelir. Sonlu varlık olduğunun ve konumuz açısından asıl önemlisi, olanaklarının sınırlılığının bilincine varması, Dasein'da "ölüm korkusu"nu ortaya çıkartır.

Buraya kadar serimlediğimiz varoluşsal temaların, geçiş dönemi besteci tipini kavramada oldukça kullanışlı olduklarım düşünmekteyiz. Zira geçiş dönemi bestecileri, güçlü sezgileri vasıtasıyla, toplumsal fay hatları harekete geçmeden çok önce, gelecek depremi hissetmeye başlayacaklardır. Edimlerinin içersinde anlam kazandığı bütünlüklü dünya algısı tedricen sarsıldıkça huzursuzluklar yaşayacak ve herkesin herkesle birlikte deneyimlediği sosyal dönüşüm süreçleri, onlarda varoluşsal kaygılar doğuracaktır. Ölümü kâh hüzünle kâh hasretle anmaya başlamaları da bu dönemde açığa çıkacaktır (ki Osmanlı-Türk musikisinin notasyonu bünyesine kabûl etmeyen ve kaderini beşer hafızasına teslim eden karakteri, tâ en baştan fânilik bilincine sahip olunduğuna kanıt olarak gösterilebilir). Bu noktadan sonra, sözkonusu varoluşsal temaların tam olarak nasıl bir sosyal tip yarattığını toplumsal değişme ekseni üzerinde göstermek, sosyalbilimsel analiz açısından daha faydalı olacaktır; zira aksi durum, bizi oldukça spekülatif bir nitelik arz eden varoluşçu psikoloji kulvarına sokacaktır.

TOPLUMSAL DEĞİŞMENİN BATI KLASİK MÜZİĞİ VE OSMANLI-TÜRK MUSİKİSİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

Toplumsal ilişkilerin köklü bir biçimde değişmesinin mekanizmalarına işaret eden (feodalizmden kapitalizme geçiş) yapısal dönüşümlerin bir bütün olarak müziğin üretilmesi sürecinde yaratmış olduğu etkileri, Frankfurt Okulu teorisyenlerinin ve özellikle Adorno'nun çözümlemelerini temel alarak analiz edeceğiz. Max Weber'le birlikte müzik sosyolojisi alanının kurucusu olarak kabul edilen T. W. Adorno'nun müzik üzerine yaptığı çalışmalarında ortaya attığı temel iddia, müziğin *kendinde-gerçek* kategorisi olarak düşünülemeyeceğidir. Ona göre müzik, onun bilinç-dışı öğesi olarak toplumsal gerçekle ilişkisi içersinde nesnellik kazanmaktadır. Dolayısıyla "müzik olayı", romantiklerin "kahraman kişilik"leri üzerinden değil, bestecinin içinde yer aldığı ve aynı zamanda onun önvarsa-

yımı olan sosyal ilişkiler düzleminde analiz edilmelidir.[2] Başka bir ifadeyle müziğin üretimi yalnızca bireysel bir olay olarak değil, önemli ölçüde sosyale içkin bir *dolayım ilişkisi* olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu, herhangi bir müzik tarzının tarihsel ve toplumsal koşullarının bulunduğu ve onu var kılan toplumsal ve tarihsel koşulların değişmesine koşut olarak değişim geçireceği veyahut yok olacağı, yerlerine tarihin ve toplumun yenilerini ikâme edeceği anlamına gelir. Bu anlamda, müziğin tarihsel gelişimi; beste (üretim), icra (yeniden-üretim), dinleme (tüketim) ilişkisi içinde gerçekleşmektedir ve analiz de toplumsal değişimin bu üçlü ilişki üzerinde yaptığı etkiler üzerinden gerçekleştirilmelidir.

Kapitalizm öncesi dönemde beste-icra-dinleme ilişkisi, feodal hiyerarşik statülere göre tanımlanmakta ve düzenlenmektedir. Feodal üretim ilişkilerin hâkim olduğu dönemde, beste ve icrayı yaşama geçiren sanatçılar, toplumsal-siyasal hiyerarşinin başındaki aristokrat soyluların ve kilisenin himayesi altında, onlara müzik yapmakla hükümlüdür.[3] Bununla birlikte, meseleyi sadece hiyerarşik ilişkilerin yapısı ve sanatçının statüsü açısından ele almanın, tek boyutlu ve indirgemeci bir sonuca yol açacağı ortadadır. Zira feodalite, sanatçıya sadece bir statü vermez. Bunun yanında, sözkonusu müziğin oluşumunda önemli olan bir boyut daha vardır ki, o da toplumun yeniden-üretiminde hayati bir rol oynayan ideolojik süreçlerdir. Feodalizm sanatçıyı, sadece statü vererek değil, ideolojisi ile de besler. "Besteci ve icracılar, Aristocu bir 'organum' anlayışı etrafında, 'bütün'e yaptıkları katkı ile ölçülen bir ödev ahlâkı içinde kenetlenmiş durumdadırlar" (Öğün, 1999: 435). Feodal dönemdeki sanatçılar, kendilerini bir bütünün parçaları, yüce bir amacın kulları olarak görmektedirler. Bütünlüklü bir yapının oluşmasının somut düzlemde açığa çıktıkları mekânsal yapılar ise 'saraylar' ve 'kiliseler'dir.

Bu noktada, Antik Yunan'da Pytagoras ve Platon tarafından geliştirilen matematik ve sayılar teorisi açıklayıcı olacaktır. Bilindiği gibi Pytagoras, kendi matematik teorisini müzik üzerine yaptığı çalışmalar sonucu oluşturmuştur. Evrendeki mükemmel matematiksel düzen ve bu evreni yaratan mükemmel matematikçi anlayışıyla daha sonra Descartes'a miras kalacak olan bu kavrayış, kanımızca feodalitenin fikrî temeline yerleşmiş durumdadır ve bu anlamda müzik, bu mükemmel yaratıyı tanıma amacı taşımaktadır. Kendini ilâhi bir bütünün parçası olarak gören bu anlayışta,

---

[2] Bu hususta ayrıntılı bir analiz için bkz. Oskay, 2001.

[3] Örneğin Haydn, buradan bakıldığında, sarayın herhangi bir hizmetkârından çok da farklı gözükmemektedir. Diğer yandan sözkonusu himayenin, Haydn'ı tüm hayatı boyunca geçim sıkıntısından koruduğu açıktır ve bu anlamda alabildiğine soyutlanmış, içinde sadece müziğin olduğu bir hayat yaşamıştır.

açıkladığımız üçlü ilişkideki "tüketim" kaygısı en aza inmiş durumdadır. Zira sarayın himayesindeki besteci ve icracılar, eserlerini beğendirme kaygısından çok, ilahi düzenin ve onun dünyevi yaşamdaki temsilcisinin sonsuz kudretini dile getirmenin ve bu düzenin organik bir parçası olmanın derin vecdi ve huzuru içindedirler.

Özellikle XVIII. yüzyıldan itibaren muhtelif sanat alanlarının sanatçılarının toplumsal konumlarında ciddi kırılmalar meydana gelmiştir; "ressamlar kapılandıkları saray ve malikânelerindeki soyluların himayesinden kurtulup, yaptıkları resimleri satarak yaşayan sanatçılara dönüşmeye başlamıştı. Mimarlar saray ve kilise binaları yerine, parası olanlara konutlar yaparak toplumun içinde yaşayan meslek sahibi bir zümreye dönüşmeye başlamıştı" (Oskay, 2001: 25). Benzer bir biçimde orta Avrupa'daki sanatçının toplumsal konumu da kısa bir sürede köklü bir değişime uğramıştır. Sanatçının salt aristokratik patronluğa bağımlılıktan kurtulmasını ve uşak giysisinin yerine herkesle eşitleri olarak konuşan vatandaş yalın giysisini giymesini sağlayan etken, burjuva pazarıdır. Bu pazar, değerine paha biçilemeyecek bir sanat yapıtının, üretilen herhangi bir meta gibi pazarlık konusu olmasını, satılmasını ve tüketilmesini istemektedir. Yeni dönemde efendinin sarayından, malikânesinden çıkan sanatçı, 'zanaat erbâbından' 'meslek erbâbına' ya da meslek sahibi yeni zümreye dönüşmüştür. Sanatçı kesimi için sayıca daha geniş bir 'efendi' olan burjuva, sanat ürünlerini satın almaya başlamış, yerini almaya hazırlandığı aristokrasinin sanat zevkini edinmeye yönelmiştir (Oskay, 2001: 26). Bununla birlikte sanatçının değişen toplumsal konumu, sanatı sadece burjuva için değil yeni oluşan kapitalist toplumun kitlesel insanları için de var olma zorunluluğu olan bir hâle getirmiştir. Oluşmakta olan yeni sosyal ilişkiler içinde, tıpkı diğer üretim alanlarında olduğu gibi müziğin üretiminin sürdürülmesinin de, müziğin yeniden üretiminin aracılığı ile olabilmesi; müziğin yeniden üretiminin ise tüketicinin müziği anlayabilme yeteneğinin içinde gerçekleştirilmek zorunda bulunması müzik üretimini pazar için üretim, kitleler için üretim zorunluluğuyla karşı karşıya bırakmıştır.[4] Bes-

[4] Feodalitenin ekonomik, siyasal ve toplumsal alanlarda yıkılmasının ardından saraydan çıkmak zorunda kalan besteciler yeni süreçte geçimlerini zenginlere müzik dersi vermelerinin yanında, büyük ölçüde müziğinin yayım ve satışından ve halka açık konserlerden sağlıyordu. Özellikle, "XVIII. yüzyılda müzik icrasının ikincil ve rastlantısal bir gösteri alanı olarak gelişmekte olan halka açık konserler, artık üne kavuşmanın başlıca arenası, orta sınıfın yeni ve iddialı yapıtları dinlemek üzere doluşturduğu form hâline gelmişti. Çalgı müziğinin feodal salonlardan orta sınıf desteğindeki konser salonlarına geçişi önemli bir gelişmeydi" (Finkelstein, 2000: 55). Konserler artık halka kapalı olmaktan çıkmış, "halka açık konserlere" dönüşmüştür (ki özellikle belirtelim, halkı oluşturan esasta orta sınıf insanlardı). Başka bir deyişle, burjuva toplumsal koşullarında sanatçı, feodal dönemde olduğu gibi sınırlı bir azınlığa değil geniş kalabalıklara/kitlelere seslenmektedir.

teci/icracı ile dinleyici arasındaki ilişki, alıcı/satıcı ilişkisi veyahut üretici/tüketici ilişkisi biçimini almıştır. Yeni dönemde üretimin, yeniden üretimin ve tüketimin toplumsal koşullarının değişmesinin ardından sanat eserinin değeri sarayın ve soylu kesimin beğenisi tarafından değil piyasa koşullarınca fiyatlanmaktadır. Schubert, 1825'te babasına bir mektupta şöyle yazmaktadır: "Şu sanat komisyoncularından birazcık dürüstlük beklenebilseydi! Ama devlet, oldum olası, akıllıca kayırıcı göz yumuşuyla, sanatçının her türlü alçak madrabazın kölesi olarak kalmasını titizlikle gözetmiştir" (Finkelstein, 1995: 145-146). Piyasa ilişkilerinin toplumsal yaşamın temeline yerleştiği bu tarihsel bağlam, müziğin Ortaçağ'da sahip olduğu bütünlüklü geleneği de ortadan kaldırmıştır. Yeni süreç, besteicra-dinleme ilişkisinde, 'tüketim'in rolünü ön plana çıkaracak ve müziği kitlelere beğendirme kaygısı, müziğin üretim ve yeniden-üretim aşamalarını belirler hâle gelecektir. Dolayısıyla da müzik, derin ve incelmiş özelliğini her geçen gün daha da kaybederek kolaylıkla pazarlanabilecek, basit formlara yönelecektir. Bu süreç hem batı klasik müziğinde hem de Osmanlı-Türk musikisinde benzer bir biçimde yaşanmıştır.[5]

İlk olarak sözkonusu toplumsal değişimi/dönüşümü klasik batı müziğinin önde gelen bestecileri üzerinden analiz edelim. Johann Sebastian Bach kilise ve saray hattında tecessüm eden ve sonsuzluk ve mutlaklık üzerine kurulu 'kusursuz bir varlık tasarımının bir parçası olmanın verdiği iç huzurla' besteler yapmıştır. Bunlar, eski yapının kanonunu oluşturan kilisenin ve sarayın sonsuzluğunu ve mutlaklığını yansıtan, çalkalanmaların, âni değişimlerin yaşanmadığı müzikal eserlerdir. O bu yönüyle "ebediyet" düşüncesi altında şekillenmiş "huzur"un bestecisidir. Bach'ın eserleri yaşamı coşkuyla anlatan, yaşam dolup taşan ve süreklilikle karakterize olan yapıtlardan oluşur. Besteleri hafif ve neşelidir. Örneğin, Bach bir *Köylü Kantatı*'nda malikânenin yeni efendisini karşılayan 'mutlu köylülük' betimlemesi yapar. Söylemek istediğimiz şey şudur: Bach'ın hem müziğinin ritmi hem de müziklerinde kullandığı toplumsal figürler, sosyal konumlarının doğallığı ve mutlaklığı içinde huzur telkin etmektedirler. Bu toplumsal figürler bilhassa Mozart'ta huzursuz ve mutsuz biçimde

[5] Burada bizim, açık ya da örtülü eleştirilerimiz bir yana, göstermeyi arzuladığımız temel şey, sanatın yapısındaki değişimin sanatçı üzerindeki tikel görünümleridir. Sanatın iki yapısı arasında gündeme gelen farklılığı normatif kategorilere hapsetmek sanatın sosyal-bilimsel açıdan analizinde kaçınılması gereken bir yatkınlıktır. Serbestçe çalışan sanatçıların yabancı bir pazar için ürettiği sanatın, sipariş veren bir zanaatkâr sanatından daha iyi ya da daha kötü olduğuna ilişkin bir tartışma bu yazının konusu değildir. Zira, "sanat eserlerini yaratanlarla onlara gereksinim duyanlar ve onları satın alanlar arasındaki ilişkilerin değişmesi sanatın yapısını değiştirir, değerini değil" (Elias, 2000: 58-59).

resmedileceklerdir. Kısacası, Bach'ın müziğinden fışkıran, anlamsal bir bütünlüğe inancından temellenen huzur motifidir.

Klasik müziğin üslûbu Bach'ın ardından biçim değiştirmiştir; bu üslûbun XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren muhtevası da değişmiş, çalkantılı değişken dünya bu üslûbun diline vurmuştur. Konusunu ilahi düzenin kendisinden değil de yaşamın kendisinden alan, yaşamdaki çatışmaların işlendiği yeni yapıtlar ortaya konulmaya başlanmıştır. Öncekinin, toprak sahibi soylu sınıfın ve saraylı monarşinin 'değişmez yaşam dünyasının' yerine, 'yaşamın değişimi' müziğin ana teması olarak geçmiştir. Kapitalizmin gerçeklik kazanması ve toplumsal dünyanın çeşitli veçhelerinde yankılanmasıyla birlikte yaşanılan süreç, sosyal değişimin devrimler olarak zuhur ettiği bir dönemdir: Kırlarından kopan insanların kent alanında birikmesi, ayaklanmalar, isyanlar, çatışmalar, intiharlar, sefalet, çekilen acılar... Tüm bu sancılı, acılı dönem, dönemin sanat yapıtlarında karşılığını bulmaktadır. Victor Hugo *Sefiller*'inde, Balzac hemen hemen tüm eserlerinde, oluşmakta olan yeni sosyal varlığın tiplerini işlemekte, bunalımları anlatmaktadır. Benzer bir biçimde edebiyat alanının romantik figürü Goethe, *Genç Werther'in Acıları* adlı romanında intiharı konu edinmektedir.[6] Böylesi bir katastrofik iklimde eserlerin tematik yapısı eskiye kıyasla, ki bu yapısal değişimler doğrudan kendi müzikal formlarını buna uygun kılmıştır, değişmezlikten değişime, süreklilikten kesintiye, sonsuzluk ve mutlaklıktan sonluluğa ve sınırlılığa doğru bütünsel bir farklılık ihtiva etmektedir.

Feodalizmden kapitalizme geçiş sürecinin sanatın ve sanatçının toplumsal konumu üzerinde yarattığı farklılığın ilk ve en ideal-tipik olarak izlenebileceği isim kuşkusuz Mozart'tır. Bu bakımdan Mozart makalenin derdinin daha açık serimlenmesi açısından üzerinde biraz daha fazla durulmayı hak etmektedir. Mozart, toplumsal ilişkilerin derin bir biçimde değiştiği, bu değişimlerin ise gerek müziğin üretilmesinin yapısal bağlamı gerekse de sanatçının varoluşsal profili üzerinde derin etkilerde bulunduğu bir geçiş evresini neredeyse paradigmatik olarak yansıtan bir bestecidir. Onun dönemi, klasik kilise ve saray hattının yıkıldığı, zanaatkâr sanatçıdan meslek erbâbı sanatçıya geçişin yaşandığı, sanat alımlayıcısının ise 'belli bir kitleden' 'belirsiz bir kitleye' evrildiği, başka bir ifadeyle

[6] Ancak burada, edebiyatçılar ile müzisyenler arasında bir farklılığa da dikkat çekmek gerekmektedir; edebiyat alanında eser veren figürlerin, müzik alanına kıyasla daha erken bir dönemde burjuva okura ve belli bir okur kitlesine ulaşma şansı bulmaları, yani (burjuva) okurun (burjuva) dinleyiciye olan önceliği, onları belli ölçüde trajik figürler olmaktan kurtarmıştır. Yayıncılığın oldukça erken bir dönemde gelişebilmiş olmasının, politik düzlemde gördüğü işlevle yakından ilişkili olduğu aşikârdır.

tüketicinin anonimleştiği, sanatın piyasa mekanizmalarının yerleşme aşamasında olduğu, ancak klasik dönemin kurumlarının da tamamen yok olmadığı karmaşık bir dönemdir. Sanatın kapitalistleşme sürecinde sanatçı eserini geniş kalabalıklara sunmak zorunda kalmıştır. Bu ise sanatçının estetik yönü güçlü 'eserler'den ziyade herkes tarafından kolayca tüketilebilecek 'ürünler' vermesiyle sonuçlanmıştır. Mozart'ın babasının ona şu önerisi, Adorno'nun bahsettiği müziğin üretim, yeniden üretim ve tüketim ilişkisinde, tüketimin nasıl başat hâle geldiğini ve üretim süreci üzerine baskı yapmaya başladığını göstermek bakımdan çarpıcıdır: "Sana önerim, çalışmalarında yalnızca müzikten anlayanları değil, anlamayanları da düşünmen (...) Bildiğin gibi müzikten anlayan 10 kişi varsa, anlamayanların sayısı 100'dür" (Wicke, 2006: 7).

Mozart üzerine yazılmış kısa bir biyografi şöyle bir karıştırılsa dahi, onun hayatının Salzburg, Paris ve Viyana hattında iş arayışı içinde geçtiği görülecektir. Hiçbir zaman herhangi bir sarayda ya da kilisede düzenli bir iş bulamamış, geçimini konserler vasıtasıyla, zaman zaman soyluların çocuklarına özel dersler vererek elde etmek zorunda kalmıştır. Yaşamak ve geçimini idame etmek için soylulara muhtaç olan Mozart, bir saraydan diğerine gitmek ve onların takdirini kazanmak zorunda kalmıştır.[7] Bu nedenle Mozart, istemeyerek de olsa, saraylı-mutlakiyetçi opera kanonuna uygun olarak Salzburg prensini yüce gönüllülüğünden ve hoşgörüsünden dolayı öven eserler yazdı, sözgelimi *İdomeneo* opera seriası bunlardan biriydi. Mozart'ın toplumsal konumunda bir kırılmaya işaret eden *olay* hiç kuşkusuz Salzburg sarayında Başpiskopos ile yaptığı tartışmaydı. Saray orgcusu ve orkestra şefi olarak çalıştığı Salzburg sarayında başpiskoposla tartışmasının ardından aldığı saraydan ayrılma *kararı* şu anlama geliyordu: Bir hamiye bağlı memur olmak yerine bundan böyle hayatını "serbestçe çalışan sanatçı" olarak kazanmak, bir müzisyen olarak becerisini ve eserlerini açık pazarda satmak (Elias, 2000: 39).[8] Ancak hiçbir

[7] Müzik eserlerinin satılabileceği piyasa kurumlarının olmaması, geçiş dönemi bestekârlarının trajedilerini besleyen önemli bir sosyolojik sorundur. "Mozart bir yandan öncelikli olarak kendini kişisel imgeleminin akışına bırakmak ve kendi sanatsal vicdanına kulak vermek isteyen "serbestçe çalışan sanatçı"ya özgü bir duruşa sahipken, diğer yandan ekmeğini kazanabilmek için saraylı aristokrasisine bağlı olması, onun trajik yaşamının en önemli nedenlerinden biridir" (Elias, 2000: 177).

[8] Sanat eserinin bireyselleşmesi, sanatçının bireysel imgelemini özgürce geliştirebileceği bir zemini yaratmıştır. Ancak bu bireysel sanat edimi piyasa pahasına gelişebilmişti. Besteci ile sanat alımlayıcısı arasındaki ilişkinin, ikincisinin lehine hiyerarşik bir ilişkisi olduğu ama feodal dönemin eşitsiz yapısının kırılmasının sanatçı açısından *serbestliğe* işaret ettiği aşikârdır. Ki bu fark bize göre serf ile proleter arasındaki farka denk düşmektedir. Dolayısıyla sanatçının imgeleminin daha üst sosyal sınıfların kanonuna bağlı olduğu bir evreden, piyasa ilişkilerinin *göreli serbestliği* içersinde yeni egemen sınıfların ve daha geniş kalabalıkların kanonunu yansıtmak

zaman piyasada işler Mozart'ın lehine gitmeyecekti. Ailesiyle ve yakın dostlarıyla mektuplaşmaları yaşadığı geçim sıkıntılarını fazlasıyla yansıtmaktadır.[9] Bununla beraber Mozart'ın eserlerinde kendi döneminin ruhunu terennüm etmesi, aristokrat sosyetenin kendisine sırt çevirmesine neden olacak ve sıkıntıları ise iyice derinleşecektir. Örneğin, eski rejimin çöküşünü anlattığı *Figaronun Düğünü* adlı operası, aristokrat dinleyicisi ile iplerin kopmasına neden olmuştur. Mozart'ın eserleri, Norbert Elias'ın ifade ettiği "büyük eserler her zaman alçalan eski ile yükselen yeni tabakalara ait kanonların arasında yaşanan çatışmanın dinamiğinden doğar" sözünün açık kanıtı niteliğindedir. Belirttiğimiz gibi toplumdaki huzursuzluk hâli eserlerine ve üslûbuna dolaysızca yansımıştır. Mozart'ın, derin huzursuzlukları ve trajik duyguları açığa vuran parlando-rubato iç monolog müziği, aristokrat dinleyicinin hiç de hoş karşılamadığı bir üslûptu. Mozart'ın birçok eserinde derin bir keder anlatımına, birdenbire değişen, sıkıntılı durumlara, ânı ânına uymayan değişimlere, tutkulu patlamalara, âni sarsıntılara tanık oluruz.

Bilhâssa sonraki romantik bestecilerde gözlemlediğimiz *erken yaşta ölme gerçeği*, belli bakımlardan onları önceleyen Mozart için de geçerliydi. Sanatçının değişen sosyal konumunu yitirmesi, bununla bağlantılı bir biçimde yaşadığı geçim sıkıntıları vb. olgular onun sık sık umutsuzluğa, huzursuzluğa kapılmasına neden olmaktaydı. Pek çok eseri ruhunun varoluşsal kaygılarının doğrudan ifadesidir. Bu nedenle Emil Cioran onun hakkında şöyle yazmıştır: "Mozart'ın bazı andantelerinden eterlenmiş bir keder yayılır, başka bir hayattaki cenaze merasiminin rüyası gibi bir şey..." Mozart belli ki sosyal varoluşunda yenildiğini hissediyordu. Metaforik olarak söylersek Mozart, yaşamındaki anlam yitiminden dolayı ve gönlünün derinliklerinde en çok arzuladığı şeyi gerçekleştirme olasılığına duyduğu inancı tümüyle kaybettiği için öldü. "Mozart'ın bu gelişim dolayısıyla yaşadığı yenilgi ve anlam yitimi, yeni bir çağın alımlama alışkanlıklarına hitap eden yaratma yeteneğine sahip ilk bestecilerden olduğu için, belki de ona çok daha katlanılmaz gelmişti" (Elias, 2000: 43).

Bunun yanında Beethoven için de benzer gelişmelerden bahsedilebilir; nitekim müziğinin biçeminde zaman içinde bir değişim gözlemlenmekte-

---

durumunda olduğu yeni bir evreye geçildiğini tespit etmek gerekmektedir. Yeni durumda sanatçı, eserini *özgürce satmak zorunda kalan* sosyal bir figürdür.

[9] Ömrünün sonlarına doğru, yakın ilişkiler kurduğu Puncberg'e yazdığı mektuplarda yaşadığı sıkıntılara değinmektedir: "Çok aziz dostum, çok acele işlerim için bana biraz yardım eder miydiniz (...) Onca emek harcadığım dörtlülerimi gülünç bir fiyata verdim. Sırf elimde günlük masrafları karşılayacak para bulunsun diye" (Nadi, 1994: 200). Puncberg'e yazdığı bir diğer mektupta ise şöyle yazmıştır: "Şimdi elimde 600 filorin olsaydı rahatça besteler yazabilirdim. Çünkü ne yazık ki, iç rahatlığım buna bağlı" (Nadi, 1994: 199).

dir. Bunun yanında Beethoven'ın en önemli eserlerinin varoluşsal motifi üzerine şunları söyleyebiliriz: Genel olarak Beethoven eserlerinde huzursuzluğu, iç çatışmaları, gerilimleri, içli derin kederleri müzikal imgeye dökmektedir. Onun duyumsadığı acı bireysel olmanın yanında toplumsaldır da. Eserlerinde kullandığı kakışımlı akorlar (*accord dissonant*), çatışma ve huzursuzluğu haber vermektedir. Çatışma ve huzursuzluğun yoğun anlatımlı bir betimlemesidir eserleri. Ardı ardına gelen uyumsuz sesler, gür akorlar, şok yaratan tonalite değişimleri, cenaze marşını andıran bölümler, hızlanan tempo, çalkalanan ruh hâlleri ile eserleri ağıtvâridirler. Keder duygusu ve çatışmalar müziğine egemendir. Meşhur *Erorika Senfonisi* tam da böyle bir eserdir. Bu senfonide, Avrupa'yı etkisi altına alan çatışmalı, çalkantılı süreç anlatılmaktadır. Beethoven'in önemli bir diğer eseri olan *9. Senfoni*'de de, içinde yaşanılan sefalet ile geleceğe duyulan inanç arasında bir çatışma, buna bağlı olarak duyulan derin bir endişe ve keder hâkimdir.

Saray ve kilise etrafında kurulmuş düzen ile modernliğin piyasa düzeni arasında yaşanan gerilim müziğe karmaşık, gerilimli ve huzursuz bir nitelik kazandırmıştır. Bach'ın aşkınlığa bağlanan melodileri, Mozart'ta dünyanın kendisinden kaynaklanan içkinlik biçimine bürünmüştür. Romantik dönemde ise büyük dramatik ve ilâhi anlatımları içermeyen ve sanatçının expressiyonlarını dışavurduğu eserler verilmeye başlanmıştır. Klasik müzik alanında meydana gelen kaçınılmaz değişim ve ilerlemeler, pek çok müzik tarihçisi bakımından 19. yüzyıl klasik müziği açısından "romantizm çağı" olarak değerlendirilen bir dönemin hazırlayıcısı oldu.[10] Sanat alanının diğer veçhelerinde de gözlemlenebilecek, toplumsal alanın katastrofik iklimlerinde sanatçıların kendi içlerine doğru bir yönelim içinde oldukları gerçeği, yani kendi dışsal referanslarım yitirmelerinin eşlik ettiği "sanat sanat içindir" paralosunda açığa çıkan bu çekilme hâli, romantik çağın da temel niteliğini oluşturdu. Feodal dönemdeki sanatçının bütünsel bir gerçeğin parçası olma hâlinin ortadan kalkmasının açık bir sonucu olarak sanatçı kendi arzu ve duygulanımlarım anlatmaya başlaya-

[10] Sanatın toplumsal yapısının değişimi, varoluşsal düzlemde en güçlü biçimde romantik dönemin bestecilerinde yankısını bulmuştur. Romantik dönemin önde gelen bestecilerinden Schubert'tin sonat formu eserlerinin gelişme bölümünde ruhsal durumda âni bir altüst oluş, bir acı ve burukluk patlaması hâsıl olmaktadır. Çözüme kavuşmayan ruhsal sıkıntılar, derin bir keder ve huzursuzluk sözkonusudur. Benzer bir temaya Chopin'in eserlerinde de tanıklık etmekteyiz; onun eserleri de acı ve keder yüklüdür. Bu hem sanatçının kendisinin acı ve kederi hem de içinde yaşadığı toplumun acı ve kederidir. Chopin'in ihtiraslı ruh acılığı, Robert Schumann'ın senfonik etütlerine, viyolonsel ve keman konçertolarına sinen hasta, kırık ruh hâli, müziğin kalp çarpıntılarını vermektedir. Toplumsal kırılmalar, psikolojik kırılmalara sebep olmuş ve sanatçıların birbiriyle zıtlaşan, karşı karşıya gelen bireysel duygulanımları müziğin ritmini biçimlendirmiştir.

caktır, yani sanatçı özne kendi içine kapanmış, müziğin nesnelerini de kendinden devşiren bir aşamaya ulaşmıştır. Bu netice klasik gelenekten kesinkes bir kopuşu nitelemektedir; kapitalizm öncesi dönemde sanatçı, bütünün parçası olmanın verdiği vecd ile bireysel duygulanımlarını mümkün olduğunca geride tutmaya çabalayan, usta bir 'zanaatkâr'dı. Bireysel duygulanımlarım önceki dönem sanatçıların eserlerinde küçük bir etkiye sahip olmasının aksine romantik dönemde bireysellik, bireysel duygulanımlar ön plana çıktı.

Bu sürecin bizde nasıl yaşandığına gelelim. İlk olarak, Osmanlı-Türk musikisinin tarihsel seyrinden bahsetmek gerekmektedir.[11] Geleneksel Osmanlı-Türk musikisinin[12] genel karakteristik özelliklerini Cinuçen Tanrıkorur (2005: 86-87) şu biçimde saptamaktadır: Aralıkları tabiî frekanslara dayalı ve 'makam'lar üzerine kurulu bir müzik oluşu, makamlara kişiliğini dizilerin değil, 'seyir'lerinin verişi ve bu kuralların değişmez oluşu, kısa ve uzun pek çok kombinasyonunu 'usûl'ler içinde kalıplaştırmış oluşu, sazdan çok sese (dolayısıyla söze, yani şiire) dayalı müzik oluşu, askerî ve bazı dinî türler dışında, tek kişinin söylediği, çaldığı veya çalıp söylediği 'solo' icraya koro icrasından daha büyük önem verilmesi, bu solo icra içinde 'gazel' ve 'taksim' denen ses ve saz 'irtical'lerinin çok önemli bir kıstas oluşu ve notadan değil 'meşk' usûlü ile üstattan öğrenilen ve yine notaya bakılarak değil, usûl vurularak ezberden icra edilen bir müzik oluşu. Bu demektir ki Osmanlı-Türk musikisi ordu, tekke ve eğlence uygulamaları dışında toplu bir icra müziği değildir, hele koro ile hiçbir zaman icra edilmemiştir. Koro icranın klasik Osmanlı musikisine zıt bir uygulama olduğunu belirtmek gerek.

Bunun yanında bu musikinin geleneksel olarak üretilip icra edildiği yerler, başta saray içindeki Enderun olmak üzere Mevlevihâneler ve tekkelerdir. Bu müziğin çömezlere aktarımı, ise nota vb. teknik biçimde değil, meşk ile, 'gönülden gönüle' olmakta ve kolektif hafıza, üstattan çömeze icra içinde aktarılmaktadır. Yazı ve nota kullanımının olmadığı geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin hem saz ve söz eserlerinin hem de bilgi ve tecrübesinin öğrenim ve intikalinde, usta-çırak ilişkisine dayalı, taklit ve tekrar üzerine kurulu 'meşk etme' usûlü merkezî yeri tutmaktadır. Bu açıdan meşk etmek kaçınılmaz bir zorunluluk olarak da karşımıza çık-

[11] Bu tarihsel seyri daha kapsamlı bir biçimde sergilediğimiz çalışmamız için bkz. Öğütle ve Etil, 2009.

[12] Osmanlı-Türk musikisinin tarihsel gelişimini Tanrıkorur (2004: 206) şu şekilde formüle etmiştir: "Hazırlık (Farabi-Meragi arası), Ön-klasik (Meragi-Hafız Post arası), Klasik (Hafız Post-İsmail Dede arası), Yenilikçi (İsmail Dede-Hacı Arif Bey arası), Romantik (Hacı Arif Bey-Tanburi Cemil Bey arası), Çağdaş (Sadettin Kaynak ve sonrası).

maktadır. "Alanın aldığını aktarması, emanetini teslim etmesi, 'sanatının zekâtını' ödemesi gerek[mektedir]" (Behar, 2006: 100). Meşk kadar meşk edilen mekânlar olarak meşkhâneler de önemlidir. Musiki meşkinin gerçekleştirildiği mekânlar olarak, Saray Meşkhânesi, tekkeler –özellikle Mevlevihâneler– camiler (dinî musikide), konaklar, evler ve son olarak da kıraathâneler gösterilebilir. Ancak, mehter müziği dışında kapalı bir mekân müziği olan geleneksel Osmanlı-Türk musikisinin icrasının, hiçbir surette kitle önünde yerine getirilmediğini, saydığımız mekânların dışında eserlerin çalınmadığını özellikle belirtelim.

Diğer yandan, Batı'dakinin benzeri bir süreç, Osmanlı'da XIX. yüzyıldan itibaren yaşanmaya başlanmıştır. Bu yüzyıl, kapitalizmin dünya üzerine yayılmaya başladığı çağdır ve Osmanlı'nın geleneksel yapısının çözülerek kapitalistleşme sürecinde yaşama geçirilen Batılılaşma politikalarına işaret eder. İlk olarak ordu düzeninde kendini gösteren ıslahatlar –ki malum, Osmanlı ilk zamanlar, Batı karşısındaki gerilemesini askerî bir sorun olarak görmekteydi–, pek çok alanla birlikte özellikle eğitim alanında değişimlere yol açmaktadır. Askerî yapılanmanın modernleştirilmesi amacıyla II. Mahmut Yeniçeri Ocağı'nı kaldırmış, yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediye'yi kurmuştur. Yeni kurulan orduya geleneksel mehter müziği değil batılı bando tarzı müzik eşlik edecektir. Bu amaçla 1826'da, Mehterhâne-i Hümayun kapatılarak Muzıkay-ı Hümayun açılmıştır. Eğitimde batı tarzını esas alan bu kurumda musiki, Batı ve Türk olarak iki kısımda öğretilmiştir. Türk musikisi kısmının ve saray fasıl heyetinin bu kuruma bağlanması ve eğitimdeki birçok yapısal değişim sonucu, özellikle XIX. yüzyılda, sarayın himayesindeki Enderun varlığını yitirmiş ve bununla birlikte, Osmanlı-Türk musikisi, bütünlüğünü sağlayan en önemli kaynağı kaybetmiştir. Mehterhâne ve Enderun gibi tarihî ve köklü eğitim kurumlarının kaldırılması Osmanlı-Türk musikisine ağır darbeler indirmiştir. Bu müziğin önemli bir ayağı olan dinî musiki ise, bir süre daha Mevlevihânelerde ve tekkelerde varlığını sürdürürse de, tarihsel eğilim, bu müziğin bütünlüklü yapısını ve âdâbını ortadan kaldırma yönündedir. Saray içersinde Batı müziğinin ağırlık kazanmasıyla birlikte, geleneksel icracı ve bestecileri kendilerini saraydan dışlanmış hissetmişlerdir. Nitekim dönemin önemli isimleri (Hamamizâde İsmail Dede Efendi ile öğrencileri Dellalzâde İsmail Efendi ve Mustafazâde Ahmet Efendi vd.) sarayı terk etmek durumunda kalmışlardır. Bunun en önemli sebebi ise geleneksel müziğe ve onun temsilcilerine Batı müziğine kıyasla daha az değer verilmesidir. Yeni dönemde geleneksel musikiye sarayda itibar edilmemektedir. Sarayın yeni kuşağı Osmanlı-Türk musikisi eğitimi alarak değil batılı bir müzik eğitimi alarak batılı bir müzik anlayışıyla yetiş-

tirilmektedir. Artık besteleri de geleneksel musiki alanına değil alafranga müziğe aittir.

Tanzimat'la birlikte yaşanılan toplumsal dönüşüm süreci klasik Osmanlı-Türk musikisi üzerinde kapsamlı bir değişimin ana tetikleyicisi olmuştur; klasik makam, usûl, üslûp ve karakteri üzerinde önemli etkiler bırakmış, yeni model ve türlerin gündeme gelmesine sebep olmuştur. Klasik fasıl icraları seyrekleşmiş, solo icra koro icranın gölgesinde kalmış, saray klasik müziğin bir mekânı olmaktan çıkmış, terennümler gözden düşmüş, büyük usûllerin yerini daha basit ve daha kolay oldukları gerekçesiyle düyek, sofyan gibi küçük usûller almıştır. Fasılı meydana getiren peşrev, kâr, beste, ağır semâi, yürük semâi, saz semâsı formlarından ziyâde geleneksel, klasik besteciler nazarında bestecinin tüm sanat ve ustalığını sergileyebileceği bir form olmaması dolayısıyla itibar görmeyen, Lâle Devri'ni müteakiben Tanburi Mustafa Çavuş'un besteciliği şahsında kendini gösteren şarkı formu ve dolayısıyla da şarkı besteciliği, XIX. yüzyılın ikinci yarısında Hacı Arif Bey'in (1831-1885) besteciliği döneminde klasik üslûbun yüklü, ağır anlatımından sıyrılarak halkın daha kolay sevebileceği bir form olması sebebiyle önem kazanmıştır. Klasik tarzın ağır, mesafeli tavrından kopulmuş, duygular ön plana geçmiştir. Sarayda ve tekkede yetişmiş değerli müzisyenlerin çoğu bu ilgisizlik üzerine topluma yönelmiş, eserlerini halkın beğeneceği tarzda yapmaya başlamışlardır (Karamahmutoğlu, 1999: 635).

Bu gelişim sonucu, Osmanlı-Türk musikisi önemli varlık zeminlerinden birini, saray pratiğini kaybetmiştir. Sarayın dışına çıkarak geçim derdiyle karşılaşan musiki, kaçınılmaz bir biçimde yeni mekânlara doğru evrilmiştir: Başta İstanbul'da faaliyet gösterenler olmak üzere Mevlevihâneler, camiler ve başka dinî çevreler; vezir-vüzera konaklarının mekân teşkil ettiği 'aristokrat kesimler' ile 'cemiyetler',[13] 1926'ya kadar Dârülelhân ve son olarak da Direklerarası ile meyhane ortamlarının dekorunu oluşturduğu 'piyasa'.[14] Artık Osmanlı-Türk musikisi, meyhaneler, taver-

[13] Sarayın ve devletin geleneksel müziğe olan ilgisizliğine karşın *Dar'ül Musiki Osmani*, *Dar'ül Feyz-i Musiki*, *Dar'üt Talim-i Musiki*, *Gülşen-i Musiki*, *Şark Musiki Cemiyetleri* gibi geleneksel musiki alanında halk arasında kurulan musiki dernekleri son dönem Osmanlı-Türk musikisi tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Sarayda gerekli ilgiyi bulamayarak konaklara taşman geleneksel müzik her ne kadar eğlenceye, ticari anlayışa uygun ritmik esaslarda ve şarkı formunda popülerleşse de, geleneksel musikinin geleneksel tarzlarının yaşatılmasında bu cemiyetler önemli işlevler yerine getirmişlerdir. Bkz. Paçacı, 1999.

[14] Bu dönemde yetişen sanatçıların yetiştiği mekânlara bakarak sözkonusu değişimi/dönüşümü izleyebilmekteyiz; saraydan konağa Levon Hancıyan veyahut saraydan Direklerarasının piyasa koşullarına Muallim İsmail Hakkı Bey; Mevlevihâneler Zekaizâde Ahmet Bey, Subhi Ezgi, Rauf Yekta Bey; konak ve aristokrat çevrelerde yetişen isimler olarak Refik Fersan, Subhi Ziya Özbekkan, Şerif Muhittin Targan, Lemi Atlı; farklı mekânlar arası geçişte; tekke-konak arasın-

nalar ve İstanbul'un kenarlarındaki konaklardadır. Batı'daki yeniyetme burjuvazinin bir dönem aristokrasiye öykünmesine benzer bir şekilde, sarayın müziğine musallat olan taze Bab-ı Âli memurları, tüketim çarkına düşen musikinin ilk alıcıları olmuşlardır. Piyasalaşma sürecinin iyiden iyiye belirginleşmeye başlamasıyla sesli eserlerin geleneksel icra üslûbu olan klasik tavır günden güne unutulmakta/terk edilmekte olup, yerini piyasa tavrı denilen icra üslûbu almıştır. Böylece 'piyasa' olgusu ve icrada 'piyasa üslûbu' oluşmuş ve bu piyasada profesyonel ses ve saz sanatçıları ortaya çıkmıştır.

Piyasalaşma olgusunun geleneksel musiki üzerinde meydana getirdiği önemli bir diğer yenilik ise Osmanlı-Türk musikisini kapalı bir mekân müziği olmaktan çıkarmış olmasıdır. XIX. yüzyılın son çeyreğinde musiki umuma açık yerlerde icra edilmeye başlanmıştır; bahçeler, mesire yerleri, kıraathâneler, daha sonraları gazinolar vs. (Behar, 2006: 61). Bunlara ek olarak II. Meşrutiyet'in sanat hayatı üzerinde şekil bakımından yarattığı önemli bir yeniliğe işaret eden "konser" pratiğine geçiş önemlidir. İlk dönemler tiyatro salonlarında 'umuma mahsus' biçimde verilen konserler daha sonraları 'açık hava konserleri'ne dönüşecektir. Klasik Osmanlı-Türk musikisinin geleneksel olarak üretilip icra edildiği mekânların saray, Mevlevihâneler ve hususi muhit olarak konaklar olduğu düşünüldüğünde konser pratiğine geçiş önemli bir gelişmedir.

Tüm bu aktarımların neticesinde şunu söyleyebiliriz: Osmanlı-Türk musikisi üzerinde değiştirici/dönüştürücü etkisi olan birbiriyle ilintili iki ana olgunun varlığından bahsedilebilir: i) Batılılaşma, ii) Piyasalaşma. Örneğin meşki ele alırsak; batılılaşma meşkin yerine notasyonu/kâğıda dökülmeyi ve batı öğretim tekniklerini, piyasalaşma ise meşkin para karşılığı verilmesini dayatmaktadır. Hâlbuki Osmanlı-Türk musikisi eserlerinin öğretimi ve aktarımında meşk merkezî yeri tutmakla birlikte, hiçbir zaman para karşılığında verilmemekte hattâ bu ayıp sayılmakta olup meşk vermek "sanatın zekâtı" olarak değerlendirilmektedir.[15] Tanburi Cemil gibi muazzez bir şahsiyetin konaklarda geçimini temin edebilmek için, eğlence meclislerinde tanbura, kemençeye "Fatma Hanım" dedirt-

---

da Sadettin Arel, dinî musiki piyasa arasında Sadettin Kaynak, Yesari Asım Arsoy buna birer örnektirler (Gültekin, 1999: 657).

[15] İbnulemin (İnal, 1958: 97-102), "musiki erbabının çoğunun, bilhassa, son zamanlarında fakrü fakaye giriftar olmalarının şayanı dikkat olduğunu, musiki erbabının hemen onda dokuzunun derdi ma'işetle ezilüp gittiklerini kemali hayretle gördüğünü, kiminin ekmek parası tedarik edebilmek için gazinolarda çalmak zorunda kaldığını (Tanburi Aleksan Efendi), kimilerinin de (Basri Bey) meaş ve ta'yinat-inkılâbı zaman ile yok derecesine münkalip olduğundan son zamanlarda zarurete uğradığını, bundan dolayı arzu edenlere Ud meşk etmek suretiyle te'mini maişete çalıştığını" yazmaktadır.

mesi, "Yangın Var" diye bağırtması veyahut çocuk ağlaması sesi çıkartması Osmanlı-Türk musikisinin piyasalaşma veritesinde düştüğü hazin derekenin boyutuna işaret etmektedir. Cemil kendisi bu durumu "bunun musikide kıymeti ve yeri yoktur. Fakat halkın rağbeti o cihettedir" şeklinde yorumlayarak eğlence parçalarını değersiz bulduğunu belirtmektedir. Batılılaşma sürecinin piyasalaşma sürecine eklemlenmesini ve bu iki sürecin sanatçı üzerindeki zorlayıcı etkisini yansıtan Tanburi Cemil'in şu sözleri oldukça önemlidir: "Aklım olsaydı alafranga keman çalar, böyle meyhanelerde kemençe ile ekmek parası kazanmağa uğraşmazdım" (aktaran Cemil, 1947: 85).

Osmanlı İmparatorluğunun batılılaşma sürecine girmesiyle yaşadığı toplumsal dönüşüm, devrin Dede Efendi, Tanburi Emin Ağa, Şakir Ağa gibi önemli bestecilerinin sanatçı duyarlılığında ilk yankısını bulmuş ve bu besteciler gelecek ruh ihtilalinin ilk sarsıntısını, büyük ve sürekli bir zelzeleden evvelki hafif, zararsız ve fark edilemez titremeler hâlinde duymuşlardır. Hattâ Osmanlı-Türk musikisinin batılılaşma sürecinde gözden düşmeye, sarayın gözündeki eski değerini yitirmeye başlamasına ilk tepkiyi Dede Efendi, bir inkırâzın acı çığlığı olarak "artık bu işin tadı kalmadı" deyip sarayı terk etmekle vermiştir. Daha sonraları, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmaya yüz tuttuğu bir dönemde, hemen bütün müesseseleriyle çökmekte olan devletin yaşadığı acı ve çalkantılarla dolu hayatı bestecilerin (Zekai Dede, Tanburi Ali Efendi, Hacı Arif Bey, Tanburi Cemil Bey vs.) ruh hâllerinde yansımasını bulmuş, dolayısıyla sözkonusu hâlet-i ruhiyeyi tam olarak yansıtan, melankolik lirizmi iyi bir biçimde ifade eden eserler vücûda gelmiştir: "Uzun yıllar süren vakar ve ihtişam Hacı Arif Bey'de yerini ye's ve melale bırakmış, artık iyice yıpranmış olan İmparatorluğun keder, hicran ve ümitsizliği Tanburi Cemil Bey'de zirve olmuştur. Hem şahsi hem de içtimai kederinin müteverrim melali içinde, yıkılan İmparatorluğun musikisine en muhteşem mersiyeyi yazan Tanburi Cemil Bey'dir" (Tanrıkorur, 2005: 34-36). Nâzım Hikmet'in de 1920 yılında yazmış olduğu ilk şiirlerinden biri Tanburi Cemil Bey'in hasta yatağında ölümünü konu alan "Cemil Ölürken" şiiridir; "mukaddes elemini andı bir kere daha" dizelerinde Nâzım Hikmet tam da bu gerçeğe dikkat çekmektedir.

20. yüzyılın başından itibaren müzik alanında, Walter Benjamin'in *yeniden üretim teknikleri* olarak bahsettiği yeni üretim teknolojilerinin neden olduğu köklü değişimler yaşanmıştır. Yeniden üretim tekniklerinin batıyla paralel biçimde Osmanlı-Türkiyesi'nde etkin olarak kullanılmaya başlanması, müziğin önemli bir sorunsalını, sanatçı ile dinleyicinin doğrudan ilişkisini derinden etkilemiştir. Müziğin kovanlara ve plaklara kayıt

edilmesi ve gitgide plaklar ve gramofon makinelerinin popüler olmasıyla kıraathânelerde, eğlence yerlerinde ve evlerde musikinin sanatçı olmadan çalınır olması, besteci/üretici ile dinleyici/tüketici arasındaki mekânsal birlikteliği koparmıştır. Hem dinleyicinin hem de sanatçının 'bütün'ü anlamlandıran rolü gitgide zayıflamıştır. Yeniden üretim teknikleri müziğin klasik tüketim biçimini değiştirmiş (sosyolojik sorun) ve bu durum müziğin üreticisi konumundaki sanatçı üzerinde (psikolojik sorun), onu önemsizleştirerek ve merkezden çekerek negatif etkilerde bulunmuştur. Ortaya çıkan neticeyi *sanatçının eserine yabancılaşması* olarak tanımlayabiliriz. Örneğin, Kâğıthane kayıklarında musiki seslerinin yoğunluklu olarak işitilir olmasından, yani sanat eserlerinin pazara düşmesinden müteessir olan Tanburi Cemil, hünerli parmaklarından ziyâde gizli ruh ve kıvrımlarının sırlarından taşan nağmelerin böyle orta malı hâlinde sokaklara dökülmesinden üzüntü ve eza duymuştur. Onun için iki firmaya tecrübe mahiyetinde doldurduğu birkaç plaktan sonra bütün ısrar ve ricalara karşı durarak bu kârlı işi reddetmiş, ancak 1910-1911 yıllarında gittikçe artan geçim zorlukları karşısında Blumentahl biraderlerin Orfeon firmasına plak vermeye razı olmuştur.[16] Mesut Cemil babasına dair anlattığı bir hatırasında Tanburi Cemil'in bu durum karşısındaki duyduğu acı ve ıstırabı dile getirir: "Bu plak çalışmalarında en canlı hatıralarımın birincisi, plak doldurmaya gideceği günlerde babamın buhran derecesinde düştüğü sinirlilik hâlidir. İstemeyerek yaptığı bu işten daha üstün bir şey yoktur sanırım. Her seferinde Şevket beyin bin dereden su getirip yumuşak kandırıcı talâkatıyla sakinleştirilmesi icap eder, nihayet sararmış yüzünün gergin çizgileri ile küçük evden çıkar, anahtarı hiddetle büyük evin taşlığına fırlatır, her an geri dönmeye hazır olduğu hâlde çıkar giderdi" (Cemil, 1947: 141-142). Hattâ Mesut Cemil, babasının III. Selim dönemini ne kadar özlediğini de yazmaktadır.

Sadece Tanburi Cemil Bey değil, dönemin pek çok besteci ve icracısında sözkonusu toplumsal dönüşümün onlar üzerinde yarattığı sancıyı

[16] Osman Şevki Uludağ, 9 Kasım 1934 tarihinde yazdığı "gramafonculuğun musikimize verdiği zararlar" başlıklı yazısında, birkaç sermayedarın kontrol ettiği gramafon ve plak piyasasının ve onlara bağlı olarak çalışan ve musikinin inceliğinden hiçbir suretle anlama yetisine sahip olmadığını düşündüğü "rejisör" tipinin musiki üzerinde yapmış olduğu olumsuz etkileri anlatmaktadır: "İşte bu mütehassıslara eser beğendirmek mecburiyetinde kalan bestekârlar, onların kafalarına göre besteler hazırlarlardı. Mütehassısların gözettikleri bir tek nokta vardı: *Piyasanın tutup tutmayacağı.* (...) Gramafoncuların bu hareketleri kıymetli istidatları söndürdü. Musikinin iptidai tekniğine vâkıf olanlar geçinmek kaygusu ile bu rejisörlerin verecekleri hükümleri avlamayı düşünerek onlar tarafından beğenilecek eserler yapmağa başladılar. Çok iyi bilirim ki gramafoncular beste sahiplerinin ihtiyaçlarından kendi hesaplarına istifade etmişlerdi; iki liraya beste satın almışlardır, beş liraya beş kişilik saz takımı kiralamıştır ve böylece kolayca doldurdukları plakları, üslupsuz kültürleri yüksek fiyatlara satmışlardır" (Uludağ, 2009: 32-33).

görebilmekteyiz.[17] Tekke ve cami musikisi geleneğinden gelen klasik sanatçıların çoğu piyasa müziği yapmak zorunda kalmıştır. Tekke ve cami müziği kültüründen gelen, geleneksel âdâp içinde yetişmiş nice sanatçıların, nice hafızların geçimlerini sağlayabilmek için içkili gazinolarda çalıp söylemeleri onlar açısından ne elem verici olsa gerektir. Geleneksel kurumsal yapının çözülmesi ile oluşmakta olan piyasa arasında kalmış sanatçıların yaşadıkları gerilimlere dair önemli bir kanıtı Ahmet Doğan Özeke hatıralarında sunmaktadır. Mevlevi Şeyhi Gavsi Baykara ile Aka Gündüz Kutbay arasında yaşanan hadiseden şu şekilde söz etmektedir; "Askerden döndükten epey sonra bir gün Hoca'nın önünde diz çöküp *piyasada çalışma izni için* niyaza durmuş. Hoca, her fırsatta, *sazdan ekmek beklemenin* düpedüz aptallık olduğunu söylerdi. O da bütün yaşlılar gibi zamanın değiştiğini idrak edemiyordu" (Özeke, 2000: 54, italikler bize ait). Mevlevihâne ile piyasanın gazinoları arasında sıkışıp kalmış bestekâr, hânende ve sâzendelerin yaşadıkları kırılmalar, eski ile yeni arasındaki kanonik farklılıkları net bir biçimde ortaya koymaktadır.

Osmanlı-Türk musikisi sanatçılarının yaşadıkları hikâyeyi kabaca özetlersek: Batı'da saray ve kilise orkestralarında düzenli bir işin varlığı sanatçıyı geçimini sağlamak bakımından ciddi ekonomik sorunlardan korumaktaydı. Bizde ise bu fonksiyonu icra eden unsur temel olarak saray idi; ancak, batıdan farklı olarak Osmanlı-Türk musikisi geleneğinde, sanatçı açısından sanatından para kazanmak gibi bir durum batıda gözlemlendiğinden farklıydı; bestecilerin büyük çoğunluğu meslek edindiği başka işlere sahipti. Ayrıca tekke ve dergâhlar önemli bir koruyucu işleve de sahiptiler. Saray himayesinin ortadan kalkması, sanatçıların geçimlerini sağladığı esnaflığa dayalı üretim ilişkilerinin bozulması, tekke ve dergâhların kapatılması, sonradan kurulan konservatuarlarda geleneksel musikişinasların himaye edilmemesi, onlara tek çıkar yol olarak sanatı üzerinden para kazanmayı dikte etmiş ve devrin sanatçıları bu doğrultuda, eserini pazarlamak, konaklarda ve köşklerde yeni oluşan zengin sınıfı ve saraya öykünen aristokratları eğlendirmek ve onların çocuklarına dersler ver-

[17] Refik Fersan hatıralarında, devrin musikişinâslarının hâl-i pür melâllerini devrin tanığı olarak kayda geçirmiştir: "İşte, Sineklibakkal'daki evinin bir odasındaki yer yatağında teessüründen teverrüm ederek ölen Cemil... İşte, sefaletten kendisini asarak intihar eden büyük bestekâr üstad Hacı Kirami... İşte, açlıktan evinde ölüsü bulunan Tanburi Ali Efendi'nin oğlu tanburi üstad Aziz... İşte, sefalet içinde can veren mevlidhan ve bestekâr Hafiz Hüsnü... İşte Udi Nevres, işte meşhur bestekâr Rahmi, işte Lem'i... İşte, Sultan Mahmud'un garp musikisini Türkiye'ye getirmesi üzerine padişahın mazhar olamadığı teveccühünden mahrumiyetine katlanamayarak terk-i diyar edip Hicaz'da vefat eden Büyük Dede Hammamizâde İsmail Efendi... Saymakla bitmeyecek kadar daha birçok san'atkârımız, ihmaller yüzünden perişan ve muhtaç bir hâlde terk-i hayat etmişlerdir" (Bardakçı, 1995: 134-135).

mek, gramafonlara ve plaklara kayıtlar yaptırarak müzik piyasasının tacirleriyle ilişkilenmek, gazinolarda sahne almak durumunda kalmışlardır. Sonraları yeni iletişim teknolojileri ve konser pratikleri sayesinde "geniş kitlelere seslendiler." Tüm bu gelişmeler onları eğlence kültürünün/kültür endüstrisinin bir parçası hâline getirmiştir.

Sonuç yerine

Tüm bu kısaca değindiğimiz değişim sürecinde, Osmanlı-Türk musikisinin besteci ve icracılarının hâlet-i ruhiyesi ve bunun üretilen eserlerdeki yankısı, sözkonusu süreci, bestecilerin duyarlılığı dolayımıyla yansıtmaktadır. Dingin ve huzurlu ortamlarından aç kurtlar sofrasına düşen ve acı bir biçimde yok olan sanatçıların trajedisi, üç döneme ayrılan bir süreç halinde izlenebilir.

İlk dönemi, klasik dönem olarak adlandırabiliriz. Bu dönem, yukarıda değindiğimiz üzere, kendini sonsuz bir bütünün parçası olarak gören ve ilahi bir şevkle beslenen besteci ve icracıların huzur ve dinginliğini yansıtır. Batı'da Bach'ın ya da Vivaldi'nin, bizde ise Mustafa Itri ya da Hafız Post'un eserlerinden yansıyan, ilahi ve dolayısıyla sonsuzdan gelip sonsuza giden bir mükemmeliyet taşıyan âleme dönük bir güven ve rahatlıktır. Batı'da bu dinsel hava, Aydınlanma döneminde de, sivil dinin iyimserliği şeklinde devam etmiş olup en karakteristik ve bir o kadar çelişkili ifadesini Beethoven'ın eserlerinde bulmuştur.

XIX. yüzyıl, hem Batı hem de Osmanlı açısından bunalımların, derin dönüşümlerin ve parçalanmaların çağıdır. Tarihsel fay hatları faaliyete geçmiş, yerkabuğu çatlamaya başlamıştır; bu çağ, depremler çağıdır. Batı'da 1848 ve 1871 ihtilâllerinde vücut bulan köklü toplumsal hareketlenmeler ve Sanayi devriminin yarattığı bunalımlar, bireylerin yaşam dünyalarındaki pek çok sancının, acının ve buhranların da kaynağıdır. Ortaçağ'ın, huzur içinde uzun yıllar yaşayan bestecilerinin yerini, acılı ömürleri kısa bir sürede son bulan Schubert, Chopin, Schumann vb. almaktadır, himaye dışına çıktıktan sonra Mozart'ı bekleyen şey, tam anlamıyla bir dramdır. Bu bestecilerin eserleri, zaman zaman içine kapalı bir hüznü, zaman zaman da acının feryatlarını yansıtır.[18]

[18] Dönemin Avrupa'sına ilişkin bir semptom saptamasında bulunalım: Avrupa'nın endüstriyel ve siyasal devrimlerinin yarattığı geçiş süreçlerinden rahatsızlık duyan insanlar huzuru, gerek zamansal gerekse de mekânsal yolculuklarda bulmaya çalışmışlardır. Söz konusu yerle bir oluş sürecinden kaçan insanlar, kendi toplumunda ya da çağında bulamadığı huzuru başka çağlarda başka toplumlarda bulmak üzere yolculuğa çıkmaya başlamışlardır. Oryantalist batılı akılda her zaman fantastik bir imge olarak yer almış olan "doğu dünyası", bu kez de huzur verici bir mekân olarak kurgulanmıştır. 19. yüzyılda hemen her sanatçının yaşam öyküsünde uzunlu kısalı

Osmanlı için ise aynı dönem, sonu gelmeyen ve yenilgilerin kader hâline geldiği savaşları, ekonomik anlamda kendini gösteren derin bunalımları ve varlığını devam ettirmek için kıvranan devletin hayata geçirdiği politikalarla siyasi yapıdaki parçalanmaları, sosyal ve kültürel altüst oluşları tarihe yazmaktadır. Bu bunalım döneminin besteci ve icracılardaki yansımaları ise, ciddi ruhsal sıkıntılar, sebebi ve nesnesi belli olmayan endişeler ve kaygılar şeklinde kendini göstermektedir. Bu buhranlar, zaman zaman, Tanburi Cemil Bey'de olduğu gibi, nevrotik kişiliklere de kaynaklık etmektedir. Bu dönemde dikkati çeken bir diğer duygu ise, bütünlüğü parçalanan ve bozulan dünyaya karşı duyulan derin bir ümitsizlik ve sürekli işlenen ölüm vurgusudur. Bu acılı ve kaygılı besteciler kuşağı, cumhuriyetin ilk dönemlerinde, azalarak da olsa varlığını devam ettirmiş ve belki de Münir Nurettin ile son demlerini yaşamıştır. Osmanlı-Türk musikisi, "son faslını" çalmaktadır ve "vakit çok geç"tir. Bundan sonra, geçiş dönemi besteci tipinin sosyo-tarihsel koşulları varlığını yitirmiştir ve kuşkusuz buradan, bu sosyal tipi bugün canlandırmaya çalışmanın grotesk neticeler doğurduğu/doğuracağı sonucunu da çıkarabiliriz.

Bu geçiş döneminin ardından, Osmanlı-Türk musikisi için son sözü, kapitalizmin acımasız çarkları söylemiştir. Musikinin oluşumundaki üçlü ilişki açısından (beste-icra-dinleme) artık başat olan, tüketimin gerekleri ve buna paralel dinleyicilerin beğenileridir. Bu süreci bir "varoluşsal tip"le dile getirelim: Bir dinleyici tipselleştirmesine gidersek, metalaşma sürecinin, yabancılaşmanın, gündelik yaşam içinde boğulmanın ortaya çıkardığı, bu doğrultudaki ve bütün beste üretimi sürecini belirleyen bir müzik talebi sözkonusudur. Ki böylesi bir talep; enstrüman cambazlıkları, konserler, sahne şovları ve yakın dönemde klipler vb. şeklinde kendi biçimlerini yaratmıştır.

Dinleyicinin içinde bulunduğu yer, Heidegger'in deyişiyle "onlar-alanı"dır ve onlar-alanı, insanların kendi varoluşlarından kaçarak kitle içinde saklandıkları, erimeye çalıştıkları yerdir. Politik ve hukuksal olan bütün farklılıkları ortadan kaldıran ve herkesi piyasa önünde eşitleyen kapitalizm, onlar-alanını tüm insanlara ve tüm yaşam alanlarına yaymıştır. Bu süreç içinde, üretimine piyasa koşullarının yön verdiği ve sanatını metalaştıran besteci de, onlar-alanının içinde yitip gitmiştir. Osmanlı-Türk musikisini vücûda getiren yaşam alanı ve bütünlüklü dünya algısının, kapitalistleşme süreci içinde parçalanması, bu yitip gitmenin kaynağını oluşturmaktadır. Geçiş döneminde, toplumsal yaşamdaki bozulmalara,

bir takım yolculuklar yer almaktadır. Benzer bir eğilimle, dönemin en önemli romantik edebi figürü olan Goethe'nin, Şirazi'nin Divanı'nı okumuş ve *Faust*'tan sonra en meşhur eseri olan *Batı-Doğu Divanı*'nı yazmış olmasını bu eksende değerlendirmek mümkündür.

yıkımlara ve bunların insanlar üzerinde yarattığı kişilik dönüşümlerine, ortaya çıkan yeni toplumsal ilişkilere, yani onlar-alanına dâhil olan insanlar, bu metalaşma sürecini içselleştirerek ve yeniden üreterek günümüze kadar süregelen toplumsal pratiklerin zeminini hazırlamışlardır. Bu dönem itibariyle gerek dinleyicilerin talepleri gerekse bestecilerin arz ettiği ürünler, onlar-alanının toplumsal pratiklerinin sonucu oluşmuştur.

Yeniden üretim tekniklerinin de etkisiyle, klasik dönemin icra-dinleme bütünlüğü parçalanmış, ardından dinleme/tüketici merkezli bir sanat üretimi/beste sürecine geçilmiştir. Piyasalaşma, paralel olarak popülerleşme beste-icra ve dinleme ilişkisinde dinlemeyi, dolayısıyla dinleyenleri merkeze almış ve bu durum üretim/beste sürecini doğrudan etkilemiştir. Bu süreçte müzik, beste ve güftenin bütünlüğü açısından parçalanmıştır. Bu süreç, beste ile güfte arasındaki bütünlüklü bağı kopardığı gibi, aynı zamanda beste ile icra arasındaki bağı da koparmış ve müziğin üretim ve yeniden üretiminde yer alan insanların, ortaya çıkan esere yabancılaşmaları sonucunu da doğurmuştur. Artık atmosfer değişmiş, büyük sosyo-kültürel problemlerin ışığı başka yerlere vurmaktadır ve artık müziğin tarihsel seyri de, sanatçıların toplumla ve sanatlarıyla sosyal ve psikolojik ilişkilerini baştan şekillendirecek başka varoluşsal motiflere gebedir.

KAYNAKÇA

Akarsu, Bedia (1994) *Çağdaş Felsefe*, İnkılâp Yayınları, İstanbul.

Badiou, Alan (2004) *Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

Bardakçı, Murat (1995) *Refik Bey, Refik Fersan ve Hatıraları*, Pan Yayınları, İstanbul.

Behar, Cem (2006) *Aşk Olmadan Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları (3. baskı), İstanbul.

Cemil, Mesut (1947) *Tanburi Cemil'in Hayatı*, Sakarya Basımevi, Ankara.

Çüçen, A. Kadir (2000) *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Asa Yayınları, Bursa.

Dilthey, Wilhelm (1999) *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, çev. Doğan Özlem, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Elias, Norbert (2000) *Mozart, Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine*, çev. Yeşim Tükel, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Finkelstein, Sidney (1995) *Besteci ve Ulus*, çev. M. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, İstanbul.

Finkelstein, Sidney (2000) *Müzik Neyi Anlatır*, çev. M. Halim Spatar, Kaynak Yayınları (3. baskı), İstanbul.

Gültekin, Mehmet (1999) "Osmanlı'da Musiki ve 'Hikmete Dair Fenn'in' Son Osmanlıları", *Osmanlı Ansiklopedisi c. 10*, Yeni Türkiye Yayınevi, Ankara.

İnal, İbnulemin Mahmut Kemal (1958) *Hoş Sadâ, Son Asır Musikişinasları*, Maarif Basımevi, İstanbul.

Karamahmutoğlu, Gülay (1999) "Tanzimat Döneminde Müzik: Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları", *Osmanlı Ansiklopedisi c. 10*, Yeni Türkiye Yayınevi, Ankara.

MacIntyre, Alasdair (2001) *Varoluşçuluk*, çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Nadi, Nadir (1994) *Dostum Mozart*, Çağdaş Yayınları (9. baskı), İstanbul.

Oskay, Ünsal (2001) *Müzik ve Yabancılaşma*, Der Yayınları (3. Baskı), İstanbul.

Öğün, Süleyman Seyfi (1999) *Türk Politik Kültürü*, Alfa Yayınları, İstanbul.

Öğütle, Vefa Saygın ve Etil, Hüseyin (2009) "Geçiş Sürecinde Yiten Musiki: Sosyal Dönüşüm ve Osmanlı-Türk Musikisinden Varoluşsal Profiller", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, cilt 7, sayı 14, s. 417-454.

Özeke, Ahmet Doğan (2000) *Neyzenler Kahvesi, Bir Neyzenin Hatıraları*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Özlem, Doğan (2001) *Max Weber'de Bilim ve Sosyoloji*, İnkılâp Yayınları, İstanbul.

Paçacı, Gönül (1999) "Cumhuriyetin Sesli Serüveni", *Cumhuriyet Sesleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Tanrıkorur, Cinuçen (2004) *Türk Müzik Kimliği*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Tanrıkorur, Cinuçen (2005) *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, Dergâh Yayınları (2. Baskı), İstanbul.

Uludağ, Osman Şevki (2009) *Bir Kültür Savaşçısı, Musiki Yazıları*, Pan Yayınları, İstanbul.

West, David (1998) *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, çev. Ahmet Cevizci, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Wicke, Peter (2006) *Mozart'tan Madonna'ya Popüler Müziğin Kültür Tarihi*, çev. Serpil Dalaman, Yapı Kredi Yayınları (2. Baskı), İstanbul.

15. Yüzyıl Osmanlı Müziğinde Şube Kavramı ve Hermetik Gelenek

[Hızır bin Abdullah'ı Anlamak]

Okan Murat Öztürk*

Giriş

Hayatı hakkında hemen hiçbir şey bilinmeyen Hızır bin Abdullah, padişah II. Murad'ın Edirne sarayındaki müzisyenlerden biridir. Padişahın isteği üzerine, musiki üzerine bir kitap yazmakla görevlendirilir. Gerçi Hızır bu isteği, padişahın meclisinde kendisinden önce böyle bir görevi yerine getirebilecek çok daha yetkin musiki üstadları bulunduğu mazeretiyle üstlenmek istemese de padişah bu arzusunu onun yerine getirmesini buyurur (Özçimi, 1989; Çelik, 2001).

Bu kısa anlatı, Hızır bin Abdullah'ın 1441'de yazdığı *Kitabü'l-Edvar* adlı eseri meydana getirme vesilesi olarak aslında çok anlamlıdır ve üzerinde ayrıntılı olarak durmayı gerektirir. Ancak bundan önce Hızır bin Abdullah'ın musikiyi anlatmak, açıklamak üzere meydana getirdiği eser-

* Sanatçı, Öğretim Görevlisi, Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı.

deki yaklaşımın, konu seçimi ve sıralanışının etraflıca ele alınması, irdelenmesi ve "yorumlanması" kayda değerdir. Çünkü "Abdullah oğlu Hızır", eseriyle, Osmanlı müzik kültürü ve tarihi bakımından üzerinde dikkatle durulması gereken bir profil çizmekte ve aslında, eserini okuyup anlamak isteyenleri, sayısız soru işareti ve "imâ"larla dolu bir "labirent"e davet etmiş olmaktadır. Bu makalede, bu labirentin çeşitli özellikleri ve karmaşık dehlizleri üzerine hermenötik bir okuma yapılması ve anlatılanlara belirli yönleriyle açıklık kazandırılması amaçlanıyor.

MÜZİK, KOZMOLOJİ VE ASTROLOJİ

Müzik, kozmoloji ve astroloji "ilişkileri"nin tarihsel, felsefi, inançsal ve kültürel kaynaklarına bakıldığında kuşkusuz Hermetizm, Pisagorculuk ve Neoplatonculuk gibi ezoterik gelenek ve akımlarla karşılaşılmaktadır. Bu köklü geleneklerin gerek birbirleriyle olan bağlantıları, gerekse pagan, İbrani, Hıristiyan ve İslâm kültürleri içindeki var oluş şekilleri, konunun çok boyutlu ve değişken görünüşleri olan, karmaşık bir yapıya sahip olduğunu ortaya koyar. Bu çerçeve, makalenin sınırlarım önemli ölçüde aşacağından, bu köklü geleneklerin İslâm kültürü içindeki etkilerini en iyi yansıtan İhvan-ı Safa topluluğu ve ünlü "risaleler"indeki müzik, kozmoloji ve astrolojiye ilişkin değerlendirmeleriyle konuyu çerçevelendirmek doğru olacaktır.

İHVAN-I SAFA'NIN BAŞAT ROLÜ

İhvan-ı Safa, Basra merkezli olarak kurulmuş, İsmailî ve bâtınî bir topluluktur. İslâm kültürü içinde Neoplatoncu, Pisagorcu ve Hermesçi anlayışlar, özellikle bu toplulukça meydana getirilen ansiklopedik Risalelerdeki çeşitli konu ve anlatımlarla temsil edilmişlerdir. İhvan üyeleri müziğe kozmolojik, dört-unsurcu ve özellikle de astrolojik bir simgesel araç olarak bakar (Çetinkaya, 1995).

İhvan-ı Safa topluluğu, müziğin ortaya çıkış koşullarım tümüyle yıldız ve gezegenlerin durumlarına bağlı bir kozmoloji içinde ele almıştır. Bu alanda yararlandıkları kaynakların başında Batlamyus'a (*Ptolemaios*) ait *El-Mecisti* adlı eser gelir. İhvan'ın İslâm kültüründe dönüştürülmüş haliyle benimsediği Batlamyus sisteminde toplamda "dokuz felek", ortak merkezlere sahip ve birbirlerini kaplayan küreler halinde, iç içe geçmiş durumdadırlar. Bu sistem, "yer-merkezli" (*geocentric*) bir sistemdir. Ay, Merkür, Venüs, Güneş, Mars, Jüpiter, Satürn, sabit yıldızlar feleği ile –Müslüman bilginlerce eklenen– "muhit" adlı dış çevre bu dizgesel sıralanış içinde yer alırlar. Seyyid H. Nasr'a (1985) göre kozmolojik ve sem-

bolik eğilimleri bakımından İhvan'ın İslâm kültürü içinde farklı bir "okul" olarak ele alınması gerekir. Bu nedenle Nasr, Risalelerin kaynaklarına ilişkin bulguları göz önünde bulundurarak İhvan üyelerinin, İslâm dünyasında daha çok "Cabir İbn Hayyan Külliyatı" olarak bilinen Pisagorcu-Hermetik ilkelere bağlı olduklarını ileri sürer (Nasr, 1985: 47). Kimyanın babası olarak tanınan Cabir, aynı zamanda döneminin önde gelen bir simyacısıdır ve Hermetik bilimlerle de yakından ilgilidir. Bu çerçevede Tamara Green, tarihçi Mesudi'ye dayanarak İslâm kültürü içinde görülen Hermes-İdris özdeşliğine dayalı ve astroloji, simya ve diğer "gizli bilim"lerle bağlantılı inanç ve uygulamaların kaynağında Harranî, Sabiî, Mandeî, İsmailî, Şiî ve Bâtınî geleneklerin bulunduğuna dikkat çekmektedir (Green, 1992: 170).

İhvan-ı Safa Risaleleri, bir felsefe ansiklopedisi olarak, İslâm kültürü içinde önemli bir etki ve ağırlığa sahip olmuştur. Bayram A. Çetinkaya'ya (2005) göre bu risaleler, "İbn Arabî'nin zamanına kadar Müslümanlar arasındaki en büyük felsefe ansiklopedisi ve hemen her felsefî meselede, başvurdukları en büyük kaynak" idi (Çetinkaya, 2005: 209). İhvan'ın sufi kültürü üzerindeki etkilerine değinen Nasr (1985), İbn Arabî ve Gazalî'nin de Risalelerden "önemli çıkarımlar" yapmış olduklarını vurgular. İbn Arabî ve Gazalî ise, Osmanlı düşünce ve inanç dünyasının şekillenmesinde en büyük role sahip iki isim olmuşlardır. Özellikle İbn Arabî; Sadreddin Konevî ve Davud-ı Kayserî gibi öğrencileri üzerinden Osmanlı kültürüne, bilim ve felsefe alanında damga vurmuş bir isim halindedir (Kılıç, 2011).

İhvan, risalelerinin müzikle ilgili olan beşincisinde "dörtlükler" başlığı altında, kozmik düzen ve birliği sağlayan dörtlü gruplandırmaları ayrıntılı olarak sıralar (Shiloah, 1993; Wright, 2010; Kahraman, ed., 2012). Öncelikle kozmosun oluşumu, "türüm" (*südur*) olarak adlandırılan dört aşamalı bir süreç arz eder. Kökleri Plotinos'ta ve Neoplatonist varlık anlayışında bulunan bu türeme süreci, İhvan'a göre dört aşamada şekillenmiştir: 1) Yaratıcı Bir (*Allah*), 2) Akıl (*Akl-ı Küll*), 3) Ruh (*Nefs-i Küll*) ve 4) İlk Madde (*Heyula-yı Evvel*) (Nasr, 1985). Hızır bin Abdullah, eserinin "Âlemin Oluşumu" başlıklı kısmında, bu aşamalı süreci İhvan modelinin bir benzeri olarak şu şekilde anlatır: "Evvel Allah'ü Teâla celle ve âlâ kendi kudretinden bir gevher yaratdı ... ana ... 'akl-ı kül' dirler ... andan dahi bir gevher aşikâre oldı ana 'nefs-i kül' dirler ... bir gevher dahi aşikâre oldı ... ana 'heyulayı evvel' didiler" (Özçimi, 1989: 72; Çelik, 2001: 144). İhvan'da bu temel dörtlüyü izleyen varlık zinciri tabiat, cisim, felekler (gök), unsurlar ve dünyasal varlıklar (madenler, bitkiler, hayvanlar) olarak gelişme gösterir (Nasr, 1985; Çetinkaya, 2003). İhvan'ın nümero-

lojik sembolizmindeki düzenin kozmik niteliğine değinen Pacholczyk (1996), bu türüm sırasının sayısal sembolizminde; Bir: Yaratıcı, İki: Akıl, Üç: Nefs, Dört: Madde, Beş: Tabiat, Altı: Cisim, Yedi: Gezegenler, Sekiz: Nitelikler ve Dokuz: Varlıklar olarak eşleşmiş olduğunu hatırlatır.

İhvan'ın dörtlü sınıflandırmasında merkezî bir konumu bulunan dört unsur (toprak, su, hava, ateş) ve dört niteliğin (sıcak, soğuk, kuru, yaş) insan vücudundaki dört salgıyla (kan, balgam, kara safra, sarı safra); yönlerle (kuzey, güney, doğu, batı); mevsimlerle (yaz, güz, kış, bahar); geometriyle (nokta, çizgi, yüzey, cisim); sayı basamaklarıyla (birler, onlar, yüzler, binler); yaşam dönemleriyle (çocukluk, gençlik, yetişkinlik, yaşlılık); ayın evreleriyle (hilâl, dolunay, yarım ay, yeniay), rüzgârlarla (kuzey, güney, doğu, batı), bedenin dört bileşeniyle (kan, et, kemik, sinir); varlık âlemleriyle (insanlar, hayvanlar, bitkiler, madenler) vb. ilişkilendirilmesi, müzikte de dört tel ve dört şube sembolizminde ifadesini bulmaktadır. Tüm bu ilişkilerin, Grek dünyasından İslâm kültürüne çeviriler yoluyla sızdığı ve kökleştiği açıktır (Can, 2002).

İhvan-ı Safa'yı Hızır bin Abdullah incelemesi bakımından önemli kılan bir diğer özellik de astroloji konusuna İhvan üyelerinin verdiği "merkezî" roldür. Bu konuda Kılıç (2010: 158) şu değerlendirmeyi yapar: "Risaleler'de İhvan, göklerin incelenmesine büyük önem atfeder. Çünkü göklerin ay-altı âlemindeki şeyler üzerinde tesirleri olduğu görüşü doğa bilimlerinin her sahasıyla alâkalı bir husustur. Ayrıca bu ilmin safi beşeri bir ilim olmadığı, göklerin ilmini yeryüzüne getirmek için Satürn'e yolculuk etmiş olan İdris Nebi'ye indirilen vahiy olduğuna kaniydiler." Burada da görüldüğü gibi astroloji konusu, Hızır'ın yansıttığı bilgi bakımından müziği anlamanın âdeta "ön-koşulu", "alt-yapısı" durumundadır. Öyle ki 15. yüzyıl edvarlarının birçoğunda makamların başlama ve özellikle de "bitiş" yerleri için kullanılan ve müziksel bir terim haline geldiği görülen "hane/ev" kavramının kaynağında bile astrolojinin yer aldığı anlaşılmaktadır. Astrolojide her burcun, zodyak üzerinde kendine özgü bir "hane"si, "ev"i bulunmaktadır. Dolayısıyla bu burçlara karşılık gelen on iki makam da, bu "hane"lere yerleşmiş olmaktadır. Böylece burçlar ve makamlar açısından on iki hane ya da ev, sırasıyla:

1) Koç-Rast
2) Boğa-Irak
3) İkizler-Isfahan
4) Yengeç-Kuçek
5) Aslan-Büzürg
6) Başak-Zengüle
7) Terazi-Rehavi,
8) Akrep-Hüseyni,
9) Yay-Hicaz
10) Oğlak-Buselik
11) Kova-Neva
12) Balık-Uşşak

şeklinde bir özdeşlik kazanmaktadır. Buna göre örneğin Nikriz terkibi için Hızır'da geçen "Hicaz ağaz ide, ine, Rast evinde karar ide" veya Seydî'de Rast için "Hoş ağaz it ol evden girü anda/Biraz pervaz idüb kalk gel dur anda" türünden anlatımlarda geçen "ev" teriminin, astrolojik mânâda burçlara ait evlerden kaynaklandığı ve bir terim olarak astrolojiden müzik diline geçtiği açık bir şekilde anlaşılmaktadır.

"ŞUBE" KAVRAMI ÜZERİNE HERMENÖTİK BİR ANLAMA ÇABASI

Şube, Arapça'da "bölük, kısım, takım, dal" anlamlarına gelmektedir.[1] Bu nedenle sözcüğün kaynağında "türdeşlik" ve "sınıflandırma"ya özgü bir nitelik bulunduğu açıktır. Şube kavramı, İslâm kaynaklarında yer aldığı şekliyle kavramsal ve sayısal bakımdan çeşitlilik sunar. Safiyüddin'de dört unsura karşılık dört adet olan şubeler, Maragalı Abdülkadir'de 24 saate karşılık 24 tanedirler. Bu nedenle Osmanlı dönemi kaynaklarında da Safiyüddin'e veya Maragalı'ya atıfta bulunan eserler, şube sayıları bakımından bu farklılığı olduğu gibi yansıtmışlardır. Örneğin Lâdikli Mehmed Çelebi'nin, *Fethiyye* [1483] adlı eserinde şube sayısını 24 olarak vermesinden, kaynak olarak Maragalı'dan yararlanmış olduğu çıkarsanabilmektedir.

Hızır'da şubeler, Bedr-i Dilşad (Ceyhan, 1987), Kırşehirli Yusuf (Kamiloğlu, 1997; Sezikli, 2000; Doğrusöz, 2007), Şükrullah (Kamiloğlu, 2007; Bardakçı, 2008, 2011) ve Seydî'de (Arısoy, 1988; Popescu-Judetz, 1994) ifade edildiği gibi dört adettir. Yegâh, Dügâh, Segâh ve Çargâh olarak sayılan bu şubeler sırasıyla toprak, su, hava ve ateş olmak üzere dört unsura karşılık gelirler. Aslında bu sembolizm tümüyle Pisagorcu ve ezoterik söyleme özgüdür (Pacholczyk, 1996) ve belirtilen kaynakların tümüne egemen olduğu görülmektedir. Kaldı ki Safiyüddin Abdülmümin'in *Kitabü'l-Edvar*'ını –farklı kaynaklardan çeşitli ilavelerle– Türkçe'ye çeviren Ahmedoğlu Şükrullah, ilave kısımlarda yararlandığı kaynaklar arasında İhvan-ı Safa adını da zaten açıkça zikreder (Kâmiloğlu, 2007; Bardakçı, 2008; 2011).

HIZIR BİN ABDULLAH'TA ŞUBELERLE İLGİLİ İFADELER

Hızır'ın şubelerle ilgili olarak ortaya koyduğu ifadeler, şu türden açıklama ve bağlamlara sahiptir:

[1] Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi, 2004.

> evvel makamlar beyan olınur ve andan sonra avazeler ve andan sonra şubeler ve andan sonra terkibler bilgil ki makam on ikidür mecmuı üstadlar ittifakile ve avazlar Şeyh Ebu Nasr-ı Farabi katında yididür ve kalan üstadlar katında altıdur ... ve şubeler dörtdür ittifakile bunlardan gayrısı terkiblerdür (Özçimi, 1989: 140; Çelik, 2001: 215).

> bilgil kim makamlar ve avazlar ve terkibler dörtden taşra değüldür evvel yikgah ikinci dügah üçüncü sigah dördüncü çargah budur ceminün aslı sonra makam sonra avazlar ve illa aslı dört şu'bedir. (Özçimi, 1989: 140; Çelik, 2001: 215).

> Her perde ki var dört nağmeden eksik değül ve sekiz nağmeden ziyade değül dimişler arab üstadları ... amma dört nağmeden kemter yoktur ol cihetle kim evvel nağme-i od mesabetinde dutubdururlar ve ikinci nağme-i heva mesabetinde dutubdururlar ve üçünci nağme-i su mesabetinde dutubdururlar dördüncü nağme-i toprak mesabetinde dutupdururlar ... nağme-i evvel nokta mesabetindedür ve ikinci nağme hat mesabetindedür ve üçüncü nağme sath mesabetindedür ve dördünci nağme cism mesabetindedür (Özçimi, 1989: 170; Çelik, 2001: 251).

Özellikle bu son alıntı, Hızır'ın Pisagorcu ve Neoplatonik söyleme özgü simgesellikleri ifadesi bakımından benzersiz nitelikler taşımaktadır. Pisagorcu sembolizmde ilk dört sayı olan bir, iki, üç ve dört, "dörtlük" anlamında *tetractys* veya *tetrad* olarak adlandırılır ve toplamları on sayısını veren bir üçgen şeklinde gösterilirler (James, 1993: 29). Bu dört sayı, İhvan geleneğindeki "dört sembolizmi" açısından da büyük önem taşır (Pacholczyk, 1996). Dörtlükteki her bir sayı, sırasıyla nokta, çizgi, yüzey ve cisme karşılık olarak alınır (Henninger, 1961: 17; Hançerlioğlu, 2006: 333). Dolayısıyla Hızır burada, bu gizemci geleneğin en önemli sembollerinden birini, açık bir şekilde dile getirmiş olur.

> Sebeb oldur kim dört nağme münasib emr-i tabiatidur ve dört nağme riyazi kabilindendür... (Özçimi, 1989: 170; Çelik, 2001: 251).

> ... bu ilmde zahir itmek dileseler bu ebadu aslın ki bilmek gerekdür kim aslı bu dörtdür kim mecmuısı bununla malum olur ... (Özçimi, 1989: 181; Çelik, 2001: 263).

Hızır, şubelerin "asıl" olduklarına ilişkin –sadece burada yer verilenlerle sınırlı olmayan– çok sayıda ifadeye metninde yer vermektedir. Bu durumda şubelerin, günümüze dek yaygın şekilde kabul edildiği gibi salt "ikinci dereceden makamlar" (Öztuna, 1974 II: 292) olarak anlaşılması ve incelenmesi mümkün görünmemektedir. Her şeyden önce Hızır'a ait

ve onunla emsal nitelikteki metinler dikkatle tarandığında, şubelerin çok daha farklı bir işlevle donanmış oldukları anlaşılıyor. Burada yer verilen yukarıdaki son alıntıda Hızır açıkça, dört şubeyi, dört temel "aralık" (*buud, ebad*) olarak nitelendirmekte ve müzik sanatında seslerle ilgili olarak açıklanmak istenen her şeyin, bu dördü üzerinden görünür hale getirilebileceğini vurgulamaktadır. Bu nedenle güçlü sembolik bağlamları göz önünde bulundurulmadan şube konusunun yaygın kabul içerisinde gereği gibi kavranabilmesi, anlaşılabilmesi mümkün görünmemektedir.

"EMSAL METİNLER"DEKİ ANLATIMLAR

Bedr-i Dilşad (Ceyhan, 1997: 724) manzum tarzdaki "Anasır nitekim olupdur çehar/Makamun dahı aslını anla çar" ifadesiyle, dört unsur sembolizminin makamların aslı, esası olduğuna dönük anlayışı dile getirir. Ayrıca:

> ... Şu dördi ki aslıydı ancak heman/ Diyeyim kulak dut berü bir zeman/Biri Rast'dur kim bu alemde heb/Ne avaze var ise oldur sebeb/ Irak u Sipahan Zer-efkend idi/ Ki eydenlerün lokması idi/Bu dörtden sekiz dahı kopardılar/Meger her birisini üç yardılar ...

diyerek, makamların oluşumundaki asıl doğurucu dört makamın Rast, Irak, Isfahan ve Zirefkend olduklarını dile getirmektedir. Bedr-i Dilşad'ın bu ifadeleri, temelde on iki makama kaynaklık eden ilk veya "asıl" dört makamı vurgular mahiyettedir. Buna göre Rast, Irak, Isfahan ve Zirefkend'in, sırasıyla Koç, Boğa, İkizler ve Yengeç olmak üzere burçlar kuşağının ilk dört burcuna karşılık geldikleri; dolayısıyla yaradılış zincirinde burçların oluşumundaki ilk dört aşamayı temsil edecek mahiyette sembolik bir anlam taşıdıkları anlaşılmaktadır.

Kırşehirli'de, Hızır'dakine benzer anlatımlar daha dikkat çekici şekilde yer alır:

> ... ve her makamın aslını avazdan fark eyledi gördi ki dört nevdür bu dört nev'i dört anasıra mukabil eyledi ki od ve yil ve su ve toprakdur ve her birine bir dürlü ad kodı... (Sezikli, 2000: 45; Doğrusöz, 2007: 174).

> adem oğlanının aslı dört anasırdandur yani oddan ve sudan ve yilden ve tobrakdandur ancılayın bu makamatın dahi aslı dörtdendür yani dört şubedendür ki evvel yekgah dügah sigah çargahdur (Sezikli, 2000: 45; Doğrusöz, 2007: 175).

Şükrullah, şubelerle ilgili olarak: "Şol nesneleri bildürür ki anlara bu sanat ehli 'anasır-ı erbea' diyu ad komışlardur. Ve anlar dörddür. Evvel

yikgah, ikinci dügah, üçünci sigah, dördünci çahargah" ifadesine yer verir (Kamiloğlu, 2007: 166; Bardakçı, 2008: 133).

Seydî ise *El-Matla* [1504] adlı eserinde konuyu şu şekilde dile getirir:

> dikkat-i fehm ile nazar idüb gördi kim bu makamatun aslı dört dürlüdür ve hilkat-i insan dahi dört nesneden mürekkebdür ve bunlardan dahi dört şube ahzitdi. Temeyyüz idüb dört dürlüsini dört unsurun hizasına kodı kim ana 'anasır-ı erbaa' dirler (Arısoy, 1988: 20-21; Popescu-Judetz, 1994: 25).

Dört Şubenin "Hikmeti"

Hızır'da dört-perdeye karşılık gelen "şubeler"in, metindeki kullanım ve bağlamları bakımından incelendiğinde, bir "yöntem"e işaret edecek tarzda kullanıldıkları görülür. Bu yöntem, eser boyunca makamlarla ilgili pek çok kesitte yer alsa da, en belirgin niteliği "saz düzenleri" kısmında kazanır. Çünkü bu kesitte Hızır bin Abdullah, çalgı perdelerinin icra edilecek makamlar açısından nasıl ayarlanmaları gerektiğine yönelik ayrıntılı bilgiler verirken, "şube yöntemi"ni de tümüyle bu açıklamaları anlaşılır kılmak adına kullanır.

> bilgil kim her perde-i nerm idasin ve ziyade idasın ne olur çün sazı tam düzesin ana heman rast düzen dirler ve çün dügahdan ırak agaze ide heman ırak makamı olur ... çargah ile ısfehan perdesinün ortasında bir perde ziyade eyleye kim ol sigah olur üsti yikgah dahı üsti dügah ola ana ısfehan dirler eger rast düzen iken ısfehan perdesin yikgahıken nerm vechile sigah ideler ol heman kuçek makam olur ve dahi kuçek hazırıken sigahmdan aşağısına serağaz iderler ırak perdesinde karar ideler ol heman Büzürg makam olur (Özçimi, 1989: 174; Çelik, 2001: 256–257).

Bu alıntıda Hızır'ın, Çargâh perdesi ile Isfahan perdeleri arasında bulunan "nim" perdeyi "tarif etmek" için "şubelerden" yararlandığı ve bunu da makam bağlamı bakımından iki farklı şekilde yaptığı görülmektedir. "Isfahan Düzeni" olarak adlandırdığı birincisine göre bu iki tamam perde arasına fazladan bir perde bağlanmakta ve bu ara perde kategorik bakımdan "Segâh şubesi" olarak nitelendirilmektedir. Böylece hemen üstünde bulunan Isfahan perdesi "konumsal" olarak "Yekgâh şubesi"ne, bunun üzerinde yer alan Hüseyni perdesi de "Dügâh şubesi"ne "karşılık" gelmiş olmaktadır. "Kuçek Düzeni"nde ise Yekgâh şubesi konumunda bulunan Isfahan perdesi "pestleştirilmek" suretiyle "Segâh şubesi" haline getirilmektedir. Şubelerin olağan sıralanışlarında Segâh'tan hemen sonra Çar-

gâh şubesi gelmektedir. Ancak Hızır, çoğu kez Çargâh'ı Yekgâh'la yer değiştirebilen bir mantıkla kullanmaktadır. Bu mantıkla bakıldığında Rast makamı için örneğin Gerdaniye perdesi bazen "Yekgâh Gerdaniye", bazen de "Çargâh Gerdaniye" olarak tarif edilebilmektedir. Böylece Hızır'daki kullanımı bakımından Yekgâh ile Çargâh şubelerinin yer değiştirebilir nitelikte olduklarını, birbirlerinin yerine geçebildiklerini anlayabiliyoruz. Bu birbirinin yerine geçebilmede ise "zıtların birliği" ilkesinin etkili olduğu anlaşılmaktadır. Yekgâh ile Çargâh'ın gezegen açıları bakımından "mukarene" (0°) ve "mukabele" (180°) konumlarında oluşları da yine bu temel prensibin bir başka ifadesi olmaktadır.

Hızır'ın yönteminde şubeler, geleneksel perde sistemi içinde "birçok yerde" var olabilmekte; iç sıralanışlarında sabit, ancak geleneksel ses dizgesi içinde "hareketli/taşınabilen" bir nitelik sergilemektedirler. Günümüzde "sekizli" olarak adlandırdığımız kavramın, Hızır'da "*mıstar/mastar*" olarak anıldığı ve böylece, sekizli içinde "birçok" Yekgâh-Dügâh-Segâh ve Çargâh'ın yer alabildiği, aşağıdaki açıklamalardan anlaşılmaktadır:

> İmdi bilmek gerekdür ki her mastarda kaç yikgah ve kaç dügah ve kaç sigah ve kaç çargah vardur. Her mastar didügümüz mesela yikgahdan gerdaniyye bir mastar dügahdan muhayyere bir mastar ve sigahdan tiz evce bir mastar sekizer sekizer heman aslı budur (Özçimi, 1989: 183; Çelik, 2001: 264).

> Rast düzenin temam düzesin mıstar kuvvetile bilmek gereksin ne kadar yikgah vardur ve ne kadar dügah vardur ve ne kadar sigah vardur ve ne kadar çargah vardur bu dördün begayet bilmek gerekdür kim mecmu'inun aslı bu dörddür her makamda ve her avazede ve her amel kim bu ilmde işlenür ve zahir olur bu dört şube kuvvetile amel olınur ve zahir olınur (Özçimi, 1989: 175; Çelik, 2001: 257–258).

Bu ifadelere dikkat edildiğinde Hızır'ın "şube" olarak saydığı Yekgâh, Dügâh, Segâh ve Çargâh'ı, salt "perde adı" olarak kullanmadığı açıklık kazanır. Hızır'ın şubeleri, ses dizgesi içinde başka seslerle ilişkilendirilebilen ve hattâ "türdeşlikler" yaratan bir mantıkla açıkladığı anlaşılabiliyor. Dolayısıyla "Yekgâh Isfahan", "Dügâh Hüseyni", "Segâh Hisar" ve "Çargâh Gerdaniye" türünden nitelemeler, bariz biçimde "aynı" sınıfa mensup perdeler için kullanılmış oluyor. Böylece Kırşehirli edvarında da rastlanan "Segâh Kuçek evi" gibi ifadeler de daha açık bir anlam kazanıyorlar.

Metinde ifade ettiği örnekler üzerinden anlamaya çalışıldığında görülmektedir ki Hızır, perdelerin "inceltilmesi" veya "kalınlaştırılması" konusunda sadece "ziyade etmek" ve "nerm etmek" ifadelerini kullanmakla yetinmemektedir. Bundan öte Hızır bu ifadeleri aynı zamanda perdeler arasında bir "türdeşlik" ve "pozisyon" yaratacak tarzda kullanarak, yöntemsel açıdan farklı ve dikkat çekici bir yol izlemektedir. Bedr-i Dilşad ve Kırşehirli gibi Hızır öncesi kaynaklar tarafından da kullanılmış olması, bu yöntemin, Osmanlı müzik tarihi içinde ve özellikle de makam teorisi alanındaki özgün yer ve rolünün belirlenmesi bakımından büyük önem arz etmektedir. Bu anlatım tarzında yukarıda yer verilen "Isfahan'ın Yekgâh olması halinde", Isfahan ile Çargâh arasında yer alacak "nim perde"nin de "Segâh (konumunda/sınıfında) olacağı"nın bu tarzda ifade edilişi son derece dikkat çekicidir. Çünkü bir örneği Avrupa müzik tarihinde özellikle de Guido d'Arezzo (y. 900–1050) tarafından ortaya konulan "solmileme" (*solmization*) adlı "altı-perdeli" (*hexachordal*) yöntemde, "*mi-fa*" hecelerinin "daima" "yarım ses" aralığına getirilecek tarzda kullanılmasında olduğu gibi, "Segâh-Çargâh" veya "Segâh-Yegâh" aralığı da "daima", "nim/yarım" aralığa getirilmiş olmaktadır.

Hızır'ın ısrarlı bir şekilde kullandığı şube yönteminde, Yekgâh-Dügâh -Segâh ve Çargâh'tan oluşan ve "asıl" niteliğe sahip bir dörtlünün, makamın içerdiği seslerin izahı bakımından bariz bir "aktarım cetveli" işlevi görecek tarzda değerlendirildiği görülüyor. Bu nedenle Hızır'da yer alan şube adlarının salt "özel birer perde" veya "ikincil mahiyetteki makamlar" olarak anlaşılmaları mümkün görünmemektedir. Aksine "perde dizgesi" içerisinde şubeler, "birçok" yerde ve birden çok sayıda yer alabilmektedir. Bu şubeler ve içerdikleri sıra-sayısal dizilişin temel işlevi; makam icrasındaki kimi "tamam" veya "nim/yarım" seslerin konum ve niteliklerinin belirlenmesi ve aralarında da bir "birlik" kurularak, sınıfsal bir türdeşlik içinde olmalarının sağlanması olmaktadır. Bu yüzden Hızır, kimi makamlarda perde adlarıyla birlikte onlar arasındaki türdeşlikleri ortaya koyan şube adlarını kullanma gereği duymaktadır. Böylece herhangi bir perdenin örneğin Dügâh veya Segâh'la ilişkili hale gelişi, Hızır'ın mantığında "kategorik" bir anlayışın, yöntemsel temelde var olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Sistemci Okula Mensubiyet Meselesi

İslâm kültüründe "Sistemci Okul" olarak bilinen ve 13. ve 14. yüzyıllarda Safiyüddin ve Maragalı Abdülkadir gibi iki önemli isimle doruğa ulaşan gelenekte, İhvan-ı Safa'nın temsil ettiği türden bir müzik nazariyatı anla-

yışı ve sembolizmiyle karşılaşılmaması dikkat çekicidir. Oysa belirtilen nazariyatçıların hemen hepsinde özellikle de Safiyüddin, başta gelen bir referans durumundadır. Hızır bin Abdullah ve emsalleri, Safiyüddin'in eserlerini okumuş, incelemiş ve oradaki bilgi ve konulardan birebir yararlanmışlar mıydı? Buna bağlı bir ikinci soru da bu yazarların "Sistemci Okul"a mensup olup olmadıklarıyla ilgilidir.

Fikret Y. Kutluğ'a göre "Meragi'nin çağdaşları olan Hızır bin Abdullah ve Bedri Dilşad ile büyük bilgin ve müzikolog Şükrullah, sistemci okulun edvarını yazan ilk mensuplarıdır" (Kutluğ, 2000: 28). Kutluğ'un pek güzel bir şekilde ifadelendirdiği bu yerleşik ve yanlış kanı, Osmanlı 15. yüzyıl edvar geleneğini "yazan" önemli pek çok ismin hep Sistemci Okula mensubiyet içinde görülegelmesine yol açmıştır. Oysa belirtilen edvarlar üzerinde yapılacak "yüzeysel" bir okuma veya içerik karşılaştırılmasının bile, bu kaynakların "Sistemci Okula mensubiyet"lerini sağlayacak en temel göstergelerden mahrum olduklarını açıkça ortaya çıkaracaktır (Öztürk, 2011). Sistemci Okula mensubiyeti sağlayacak olan unsurlar nelerdir? Bu soruya bizzat Safiyüddin'in *Kitabü'l Edvar* (Uygun, 1999) ve *Şerefiyye* (Arslan, 2007) adlı risalelerinde ortaya koyduğu "içerik", "ilke" ve "üslup"tan hareketle doyurucu bir yanıt verilebilir. Buna göre örneğin müziksel matematik ve incelikli aralık ve oktav hesaplamalarının, Sistemci Okul'un "başta gelen" özellikleri olduğu görülür.

Bu geleneğin tarihsel olarak bağlantılı olduğu Eski Yunan geleneğindeki "sistematistler", bu tür hesaplamaların da öncüleri olmuşlardır. Pisagor, Öklid, Nikomakos, Aristoksenus gibi isimlere ait çeşitli eserler, müzik alanında Müslüman bilginlerin Grek dilinden Arapçaya çevirdikleri ve daha sonra şerh ve özgün katkılarla da geliştirerek yaşattıkları birincil kaynaklar olmuşlardır (Farmer, 1986). İslâm kültüründe Kındî, Farabî ve İbn-i Sina gibi isimler, Safiyüddin dizgesinin oluşumunda öncü ve belirleyici bir rol oynamışlardır. Temelde "sekizli"nin matematiksel bakımdan "bölünmesi" esasına dayanan bu okul mensupları, böylece en başta bu matematiksel prensiplere verdikleri ağırlık ve önemle tanınırlar. Sayısal oranlar ve çeşitleri; sekizli aralığının bölünüşü; aralıklar-perdeler (*desatin*); dörtlü, beşli ve üçlüler; "kavi, rasim, levni" cinsler; uyumluluk ve uyumsuzluk ilkeleri; devirlerin/dairelerin oluşumu; tabakalar/bahirler; ud üzerindeki tel, perde ve parmak yerlerine göre devirlerin açıklanışı gibi başlıklar, içerik bakımından Sistemci Okul'un temel konularını oluşturur ve müziğe de teori açısından nasıl yaklaştıklarını açık bir şekilde gösterir.

Buna karşılık 15. yüzyıl Osmanlı edvar yazarları arasında yukarıda anılan isimler, bu tip bir içerik ve anlatım tarzından neredeyse tamamen "uzak"tırlar. Bedr-i Dilşad, Kırşehirli Yusuf, Hızır bin Abdullah ve Sey-

dî'ye ait metinlerin içerik bakımından Sistemci Okul'dan farklılıklarına dikkat çeken Popescu-Judetz, bu kaynakları ayrı bir başlık altında, "Anadolu Okulu" olarak sınıflandırır (Popescu-Judetz, 2004). Yine Sultan II. Murad'ın isteğiyle Safiyüddin'in *Kitabü'l Edvar*'ını Türkçeye çeviren Ahmedoğlu Şükrullah istisna tutulduğunda, anılan edvar yazarlarından hemen hiçbiri Sistemci Okul'a ait "kitabi" referanslara bağlı görünmemektedirler. Gerçi her ne kadar Hızır bin Abdullah "Bilgil ki biz şol asılları yâd idelim kim asl Abdülmümin kavlidir" (Özçimi, 1989: 138; Çelik, 2001: 213) diyerek Safiyüddin'e atıfta bulunsa da Hızır'ın anlattıkları, Safiyüddin'in aktardıklarından bütün bütüne farklıdır. Hızır'ın eserinde atıfta bulunduğu isimlerin önemli bir bölümünün, İhvan-ı Safa Risaleleri'nde atıfta bulunulan isimlerden oluşması ise ayrıca dikkat çekicidir. Bunlardan özellikle Eski Yunan kaynakları olarak zikredilenlerden Platon, Aristoteles, Batlamyus, Nikomakhos, Öklid ve Pisagor isimleri, Hızır'ın bilgisinin İhvan'ın temsil ettiği Neoplatonist karakterdeki ezoterik bilgi kaynaklarına dayandığını açıkça göstermektedir. Kozmoloji ve astroloji bakımlarından Hızır'daki İhvan-ı Safa etkilerine Popescu-Judetz de değinmiştir (Popescu-Judetz, 2004). Dolayısıyla açık olan şudur ki Hızır'ın teorik bilgisinin kaynağı, "ilkesel olarak" sadece Safiyüddin ve dolayısıyla Sistemci Okul gibi görünmemektedir. Hızır'ın Safiyüddin'e ilişkin bilgilerinin kaynağında Ahmedoğlu Şükrullah'ın *Kitabü'l-Edvar* çevirisini de içeren *İlmü'l-Edvar* adlı eserinin yer alması da ayrıca ihtimal dâhilindedir. Çünkü Hızır "Ol üstadların cümlesinden üstad Safiyüddin Abdü'lmü'min ve Şükrullahi sey'a seksen dayire vaz itmişdür " (Özçimi, 1989: 169; Çelik, 2011: 250) diyerek, Şükrullah'ın çalışmasından haberdar olduğunu ortaya koyar. Ancak bu haberdarlığına karşın Hızır'ın sahip olduğu bilgiyi aktarış tarzı ve anlatımı, hiçbir şekilde Sistemci Okula özgü bir üsluba dayanmaz. Açıkçası Hızır'ın, edvar silsilesinin İslâmi kaynaklarına ilişkin verdiği atıflar ile kendi anlattıkları arasında muhteviyat bakımından çok önemli farklılıklar vardır.

Safiyüddin'in eserleri içerik, konuların anlatımı ve sıralanışı gibi özellikler üzerinden temel alındığında, Osmanlı 15. yüzyılında öne çıkan ve isimleri zikredilen nazariyatçıların hemen hiçbirinin, Safiyüddin'in eseri ve üslubu üzerinden metinlerini oluşturdukları söylenemez. Gerçi bu yüzyılda Fethullah Şirvanî ve Lâdikli Mehmed Çelebi gibi iki önemli ismin Osmanlı kültürü içinde Sistemci Okul geleneğinin son temsilcileri olarak yer aldıkları görülse de, burada konu edilen Hızır bin Abdullah ve emsali nazariyatçılar açıkça başka bir "geleneğe" bağlıdırlar ki bu geleneğin temel göstergeleri de Hermetik, Neoplatoncu ve mistik nitelikteki Pisagorcu kavram ve uygulamalarla ilişkili durumdadır. Herşeyden önce Hı-

zır'ın astrolojiye verdiği ağırlık; müziği tümüyle kozmolojik-astrolojik bir bağlam içerisinde ele alışı ve sembolik ilişkiler ağı içerisinde açıklama anlayışı, Hızır'ın Hermetik geleneklerle ve özelde ise İhvan-ı Safa geleneğiyle olan bağını önemli ölçüde açığa çıkarmaktadır. Bu bağ, büyük oranda üstad-çırak ilişkisiyle şekillenen ve sözlü gelenek yoluyla aktarılan "nakli" bir kültürün ürünüdür. Nitekim Kırşehirli Yusuf; "Ben zayıf ve nahif de hem o üstadlardan işittiğim ve öğrendiğimden dolayı" (Sezikli, 2000: 73; Doğrusöz, 2007: 59) diyerek, temelde "sözlü geleneğe bağlı" ve "nakle dayalı" bir öğrenim sürecinin mensubu olduğunu açıkça beyan eder. *Hermes Trimegistus*'un *Zümrüt Tablet*'inde yer alan ve "küçük âlem" (*microcosmos*) ile "büyük âlem" (*macrocosmos*) arasındaki ilişkiyi simgeleyen en önemli ifadelerinden biri "yukarıdaki, aşağıdaki gibidir" (*"as above, so below"*) veya "altta olan, üstte olan gibidir" şeklindeki özdeyişidir (Gener, 2007). Hızır, aslında tam da bir Hermetik olduğunu, "satır arasında" yer verdiği, "yukarısı, aşağısıyla malum olur" (Özçimi, 1989: 176; Çelik, 2001: 261) özdeyişle ortaya koymuş olur.

MÜZİK TARİHİ AÇISINDAN İLGİNÇ BİR KARŞILAŞTIRMA: *ENCHRIADIS* GELENEĞİ

Yazarları bilinmemekle birlikte 9. ve 10. yüzyıllara tarihlenen ve Avrupa müzik tarihinin en önemli Ortaçağ kaynakları arasında yer alan *Musica Enchriadis* [ME] ve *Scolica (Schola) Enchriadis* [SE] adlı eserler, bir gelenek olarak tamamen kilise âyinlerine özgü şan pratiği ve teorisini açıklayan metinlerden oluşur (Bower, 2002). Bunlardan [ME] konunun teorik yönünü ağırlıklı olarak açıklarken, [SE] de, uygulamaya ilişkin esasları ve *Dasea* notasının ilkelerini anlatır. Temel bir teorik metin olarak [ME], Boethius'un *De Institutione Musica* adlı eserinden sonra Avrupa'da en çok kopyalanan ve yayılan eserlerden biri olmuştur. Bu bakımdan Holladay (1977), yayımlanmamış doktora tezinde [ME]'nin tarihsel açıdan sahip olduğu "önem" ve "etki"ye özellikle dikkat çeker. [ME]'nin bu niteliği, sahip olduğu metin ve içeriğin, çeşitli dönüşümlerle birlikte Avrupa müzik teorisinde temel bir yer ve rol almasını sağlamıştır. Bu kaynakların içerdikleri teorinin merkezinde "dört-perde" (*tetrachordal*) esaslı bir model yer alır (Erickson ve Palisca, 1995). Bu bakımdan *Enchriadis* kaynakları Avrupa müzik teorisi tarihi bakımından tetrakordal esaslı bir teori olma vasfına sahiptirler. Tetrakordlar ve özellikleri bakımından bu metinleri Eski Yunan geleneğinden ayıran bazı önemli farklılıklar vardır. Bunların başında *Enchriadis* geleneğinde "müzik matemati-

ği" konularının hemen hiç yer almaması ile "oktav özdeşliği" bulunmaması gelir.

[ME]'de dört-perde arasındaki aralıkların "matematiksel oranları" ile ilgilenilmemesi dikkat çekicidir. Aralıklar –tıpkı Hızır'da olduğu gibi– sadece "tam" (*tone - T*) ve "yarım" (*semitone - S*) olarak sınıflandırılmışlardır. Bu bağlamda "tamlığın" ve "yarımlığın" mutlak matematiksel değerleri olmayıp, görece büyüklük farkları bulunmaktadır. Tam aralık, yarım olandan daha "geniş" durumdadır. *Enchriadis* geleneğinde dörtlü içindeki aralık dizilişi sabittir ve dizilişte tam-yarım-tam (*T-S-T*) sıralaması esastır. Tetrakord içinde yer alan dört perde –Bizans modal teorisinden alınma– *Protus, Deuterus, Tritus* ve *Tetrardus* olarak adlandırılırlar. Belirtilen terimler sırasıyla "Birinci", "İkinci", "Üçüncü" ve "Dördüncü" (ses) anlamına gelip, tümüyle tetrakord içinde yer alan perdelerin "sıra" veya "konum"larını belirler. Bu gelenekte bu seslere "sınıflar/kollar/neviler" anlamında "*qualitas*" denmesi de dikkat çekicidir.

Enchriadis geleneği, kaynağını oluşturan eski Yunan teori geleneğinden açık şekilde farklılaşmıştır. Eski Yunan geleneğinde "Büyük Mükemmel Sistem" olarak anılan iki sekizli genişliğindeki sistemde, inceden kalına doğru "*hyperboleon" (kenardaki/uçtaki), "diezegmenon" (ayrık), "meson" (ortadaki)* ve "*hypaton" (ötedeki/en uzaktaki)* adlı dört tetrakord yer alır (Mathiesen, 1999: 374; 2002: 122). "Sekizli+tam dörtlü" genişliğindeki "Küçük Mükemmel Sistem" ise *"synemmenon" (bitişik), "meson"* ve *"hypaton"* adlı tetrakordları içerir. *"Mese"* adı verilen "ortanca ses" Büyük Sistem'de *diezegmenon* ile *meson* tetrakordları arasında yer alırken, Küçük Sistem'de *synemmenon* ile *meson* arasında yer alır. Her iki sistemde de sistemin en altında yer alan perdeye "eklenen ses" anlamında "*proslambanomenos"* denir. Bu en kalın sesle birlikte Büyük Sistem, iki sekizli genişliğinde ve 15 perdeli bir yapı kazanır. Sekizli, tetrakordların bitişik veya ayrık olarak bir araya getirilmesi ve bitişik tarzdaki düzenlemelerde de sekizliyi tamamlayacak bir tam sesin dizgeye eklenmesine ihtiyaç gösterir (Wellesz, 1957). Oysa *Enchiriadis* geleneğinde tetrakordlar tamamen ayrık tarzda bir araya gelerek toplamda 18 perdeli bir sistem var ederler. Tetrakordlar, şan açısından sahip oldukları işlevlere göre de farklı isimler alırlar. Bunlardan dizgenin "kalın perdeler"ini içeren ilk tetrakorduna "*graves*"; ezgilerin "bitiş perdeleri"ni içeren ikinci tetrakorda "*finales*"; "üst/tiz perdeler"i içeren üçüncüsüne "*superiores*" ve "en üst/tiz perdeler"i içeren sonuncusuna da "*excellentes*" adı verilir. Bunlar dışında kalan tiz bölgedeki iki perde ise "kalıntılar" anlamında "*residus/residui/remanentes*" olarak adlandırılırlar (Hiley, 2009).

Tam bu noktada bir ayraç açıp, İslâm kültüründe teoriye temel teşkil eden ud çalgısı üzerindeki teller ve bunların içerdikleri dörtlüleri de hatırlamakta yarar vardır. İslâm kültüründe ud çalgısı, Kındî'den itibaren dört telli bir çalgı olarak ve tümüyle tetrakordal özellikte ele alınmıştır. Zaman içinde çalgıya beşinci ve altıncı teller eklenmişse de, dört telli modeldeki tel adları ve sıraları, temel özelliklerini hep korumuşlardır. Buna göre dört telli udda en kalın tel "bam" adını alır ve çalgının sahip olduğu en kalın dörtlüyü içerir. Bamdan sonra kalınlık bakımından ikinci sırada gelen "mesles" teli, şubeleri içeren dörtlüyü ihtiva eder. "Mesna" teli, kalınlık bakımından üçüncü sırada yer alır ve tiz bölgedeki ilk dörtlüyü içerir. "Zîr" adı verilen dördüncü tel ise, çalgı üzerinde "en tiz" perdelere sahip olan en tiz dörtlüyü barındırır. Bu modelde, tamamen bitişik tarzda gelişmiş bir dörtlüler sistemiyle karşılaşılmaktadır. Üstelik bu teller de İslâm dünyasında Pisagorcu düşünce ve prensiplere ilk kez yer veren Kındî'den itibaren "dört-unsur"la ilişkilendirilmiş durumdadırlar (Shehadi, 1995). İhvan-ı Safa geleneğinde de ud dört tellidir ve dört-unsuru simgeler (Kahraman, 2012; Çetinkaya, 1995). Bunlardan bam, toprak; mesles, su; mesna, hava ve zir de ateşe karşılık gelir. Bu sembolizm Hızır bin Abdullah'ta da aynen yinelenmektedir.

Kındî'nin Eski Yunan kaynaklarından İslam kültürüne uyarladığı dört tel-dört unsur sembolizminde asıl çalgının lir olduğu görülüyor. Lir, temelde Orfik ve Hermetik bir çalgı olarak, bu geleneklerde çok güçlü bir sembolizm taşımaktadır. Heinrich Glareanus'un 1547'de yazdığı *Dodecachordon* adlı eserinde verdiği bilgiye göre lir çalgısına dördüncü tel, – dört mevsim veya dört unsuru simgelemek üzere– Orpheus tarafından eklenmiştir (Godwin, 1993). Dolayısıyla lir veya ud üzerindeki dört telin, temelde dört-unsur ve dolayısıyla dört şube ile ilişkili olduğu anlaşılıyor.

Enchiriadis metinlerini dikkat çekici kılan en önemli özelliklerinin başında perdelerin işlev ve karakterleri bakımından betimsel tarzda tanımlanmaları gelir. Başka bir ifadeyle bu gelenekte perdeler "ölçülmezler". İkinci ve çok önemli bir başka özellik ise perdelerin dizge içinde birbiriyle "özdeş" sınıflara ayrılmalarıdır. Buna göre her tetrakordaki *protus*lar, birbirileriyle "aynı" özelliği taşırlar. Aynı durum, tetrakordda yer alan diğer sınıflar için de geçerlidir. Örneğin birinci ses ile beşinci, dokuzuncu ve on üçüncü sesler, *protus* sınıfındadırlar. Benzer olarak ikinci, altıncı, onuncu ve on dördüncü sesler, *deuterus;* üçüncü, yedinci, on birinci ve on beşinciler *tritus* ve dördüncü, sekizinci, on ikinci ve on altıncılar da *tetrardus* kollarına dâhildirler. Böylelikle aynı sınıfta yer alan perdelerin her biri, işlevsel ve konumsal bakımdan farklı tetrakordlar içindeki türdeşlerine karşılık gelmiş olurlar. Dolayısıyla *Enchriadis* geleneği, on sekiz

perdeli ses dizgesi içindeki dört tetrakord içinde, "aynı sınıfta yer alan" seslerden dörder adet bulundurmuş olur. Sistemde yer alan *residus* içindeki diğer iki ses ise, sırasıyla *protus* ve *deuterus* kollarına dâhildirler.

Bu gelenekte tetrakordlardaki perdeler arasında türdeşlik bulunurken, sekizli ilişkisi bakımından farklılıkların yer aldığı görülür. Örneğin en kalın tetrakorddaki perdeler, üçüncü tetrakorddakilerden farklı seslere sahiptirler ve aralarında "sekizli özdeşliği" yoktur. Benzer durum ikinci ve dördüncü tetrakordlarda yer alan perdeler açısından da geçerlidir. *Enchriadis* geleneğinin sistem içinde gerçekleştirilen kimi değişmelerle birlikte Bizans'ta da sürdürülmesi ve T-S-T dizilimli *protus-tetrardus* sınıflarının kullanılmaya devam edilmesi bu incelemede ortaya konulan hermenötik yaklaşım bakımından konuyu daha da ilginç kılmaktadır. Bizans geleneği tıpkı *Enchriadis* geleneği gibi litürjik bir şan kültürüne sahiptir ve teori büyük çapta bu pratiği açıklayacak niteliktedir. Bu kültürde de perdeler mutlak oranlarla değil, betimsel ifadelerle tarif edilirler. Sistemin Bizans'taki görünüşü dört tetrakordlu ve iki ayrık sekizliden oluşan bir yapı kazanmıştır (Cohen, 2006). Dolayısıyla Bizans müzik teorisinde sistem, *Enchriadis* geleneğindeki gibi sadece ayrık tarzdaki tetrakordlardan oluşmamaktadır. Bizans teorisinde yer alan iki sekizlideki tüm perdeler, tetrakordlardaki aynı sınıftan sesler bakımından birbirinin sekizlilerini karşılayacak tarzda düzenlenmişlerdir. Dolayısıyla Bizans geleneğinde tetrakordal türdeşlik, sekizli özdeşliğiyle birlikte ele alınmıştır. Bu düzenleme, *Enchriadis* geleneğinin Bizans'taki dönüşümü bakımından önemli bir değişime işaret eder.

Enchriadis geleneği, kendinden sonra özellikle Guido d'Arezzo (y. 900-1050) tarafından geliştirilen "*hexachordal*" (altı-perdeli) yönteme de kaynaklık etmiştir. Heksakordal yöntemde, ses dizgesi içinde bulunan 21 –veya en tizdeki mi sesinin eklenmesiyle elde edilen 22– perde, A-G harfleriyle gösterilen yedi temel simge ile gösterilirler (Russo, 1997). Bu yöntemde perdelerin "niteliksel türdeşlikleri", *ut-re-mi-fa-sol-la*'dan oluşan altı-perdeli "solmizasyon" hecelerinin içerdiği *mi-fa* yarım ses aralığı ile belirlenir. Bu yarım ses aralığı, ses yüksekliği açısından bulunduğu ses bölgesiyle, farklı "mod"ların ifade edilmelerine, sınıflandırılmalarına olanak tanır. Bu yöntemde *mi-fa* heceleri "daima" yarım ses aralığına işaret eder. Dolayısıyla yöntem, başlıca üç tip yarım ses aralığının konum ve yüksekliklerinin belirlenmesinde bir "hareketli cetvel" gibi çalışır. Bu yarım ses aralıkları: 1) "doğal" durumda ve "kendi yerlerinde" bulunan *mi-fa*; 2) si-do üzerine "taşınan" *mi-fa* ve 3) *la-si bemol*'e taşınan *mi-fa* ile gösterilirler. Bunlardan doğal durumda olan heksakord *naturale* (doğal, tabii, düzenli) olarak adlandırılırken, si-do'ya taşınanı *durum* (*"sert"*);

la-si bemol'e taşınanı ise *molle ("yumuşak")* olarak adlandırılmıştır (Cohen, 2002). Sert ve yumuşak şeklinde yapılan bu ayrım, Avrupa müzik kültüründe sonraki dönemlerde sistemleşecek olan majör-minör sisteminin de temelini teşkil eder. Heksakordal yöntemde A harfi, dizge içindeki "*la, mi, re*" sesleri üzerine "yerleşebilmekte"; benzer olarak "B: *si, mi*"; "C: *ut, fa, sol*"; "D: *re, sol*"; "E: *mi, la*"; "F: *fa, ut, si bemol*" ve "G: *sol, re, ut*" üzerinde yer alabilmektedir. Bu uygulamada *Enchiriadis* geleneğindeki tetrakordal türdeşliğin izleri açık bir şekilde görülmektedir. Heksakordal sistemde bir harfin, dizge içindeki diğer sesler üzerine "getirilmesi", bir bakıma o sesler arasında da bir türdeşlik kurulmasını sağlamakta ve bu yönüyle *Enchiriadis* geleneğinin devamına imkân yaratmaktaydı. Dolayısıyla tarihsel ve dönemsel değişimler geçirmekle birlikte *Enchriadis* geleneği ve onun temeli durumunda olan tetrakordal dizgenin, teorik modeller içinde dönüşerek kültür içinde var olmayı sürdürdüğü anlaşılıyor.

HERMETİK GELENEK, EZOTERİZM VE MÜZİKSEL SEMBOLİZM

Enchiriadis metinleri ile 15. yüzyıl edvar yazarlarından Hızır bin Abdullah ve benzerleri arasında dört-perde esaslı bir yöntemsel birlik bulunduğu açıkça görülüyor. Bu yöntemsel beraberliğin kaynağı nerede aranmalıdır? Biri Hıristiyan, diğeri ise Müslüman olan bu iki ayrı gelenekte, perdelerin mod veya makamlar içinde dört "asıl" perdeye göre sınıflandırılarak açıklanmasındaki bu yöntemsel birliğin, temelde köklü bir sembolizmin ürünü olduğu görüldü. Bu nedenle bu iki farklı kültür arasında aynı sembolizme dayanan Hermetik bir bağlantının varlığı konusu, üzerinde daha ayrıntılı şekilde durulmaya değer bir husus arzetmektedir.

Nancy Phillips, [ME] ve [SE]'yi irdelediği doktora çalışmasının "*Musica Enchriadis'in Geç Latin ve Neoplatonik Kaynakları*" başlıklı bölümünde, [ME]'de görülen Neoplatonik unsurların, Calcidius ve John Scot gibi teorisyenlere dayandığını belirtir (Phillips, 1984: 296). [ME]'nin kaynakları arasında yer alan Censorinus'un, Platon, Pisagor ve Aristoksenus gibi kaynaklara atıfta bulunan bir teorisyen oluşu da çalışmamız bakımından bazı ortak kaynakları vurgulaması yönüyle önemlidir. Phillips, ayrıca pek çok 8. ve 9. yüzyıl kaynağında Boethius ve Calcidius'tan alıntıların çokça yer almasına karşın, [ME] dışında hemen hiçbir kaynakta Censorinus'un kullanılmadığına dikkat çekmektedir (Phillips, 1984: 279). [ME]'nin içerdiği Neoplatonik unsurlar başlıca: a) evrenin düzensiz ve çatışma halindeki parçaların bir araya getirilmeleriyle bir birlik ve

düzen kazandığı; b) bu temel parçaların dört unsur olarak tanındıkları; c) evrenin matematik yasalara göre düzenlendiği ve d) tüm bu unsurların evrensel bir uyum ve birlik içinde oldukları gibi ifadeler çevresinde odaklanır (Phillips, 1984: 296-297). [ME]'nin 19. ve son bölümünde "Orfeus miti"ne yer verilmesi ise her bakımdan dikkat çekicidir. Hançerlioğlu'nun (2006) belirttiği gibi Orfik geleneklerle Pisagorcu gelenekler arasında inanç, sembolizm ve çeşitli pratikler bakımından çok yakın bağlantı ve ilişkiler mevcuttur. Bu yüzden [ME]'nin bu tip bir pasajı içeriyor olması, burada irdelenen hususlar açısından ayrıca önemli ve dikkat çekicidir. Konuyu çeşitli kaynaklarda Orfeus mitinin ele alınışı bakımından irdeleyen Susan Boynton (1999: 71), [ME]'de yer alan mitin, temelde müziğin metafizik yönlerinin anlaşılması imkânına yönelik bir karamsarlığı ifade ettiğine değinmektedir.

Neoplatonizm, özü itibariyle Pisagorculuk içinde yeniden yorumlanmış Platonculuktur ve bu yorumlayışta İskenderiye, önemli bir kültürel merkez olarak öne çıkar (Guthrie, 2011). Neoplatonist bir topluluk olarak İhvan-ı Safa'nın kozmos kavrayışında da temsil edildiği gibi evrensel düzen ve birliğin en mükemmel yansıması müzik alanında görülmektedir. Dolayısıyla Pisagorculuğun en somut Neoplatonik yansımaları, müzik ile kozmos arasındaki inançsal ve sembolik benzeşimde ifadesini bulmaktadır. Pisagorculuk temelde müziğin de dâhil olduğu tüm gerçekliğin sayılar ve aralarındaki ilişkilerde var olduğuna dönük Hermetik ve ezoterik bir inanışı temsil etse de Neoplatonik gelenekte müziğin matematiksel ifadesinden ziyade sembolik niteliklerinin önem kazandığı görülür. Bu anlayışta evrende birbirine zıt gelen unsurlar arasında bir birlik olduğu inancı yaygındır. Karşıtlıklar mutlaka birbiriyle uzlaşır: soğuk-sıcak, yaş-kuru, gündüz-gece, iyi-kötü sonuçta birbiriyle uzlaşı içindedir ve aralarında da hep bir "uyum" vardır (Bayladı, 2008). Tüm evrenin "karşıtlıklar" üzerine düzenlenmiş olduğuna ilişkin ifadeler, İhvan-ı Safa'da olduğu gibi [ME]'de de yer almaktadır (Phillips, 1984: 296).

Pisagorcu ve Neoplatonik geleneklerde Pisagor bir gizem peygamberi olarak kabul edilir (Tanrıbağı, 2009). Nitekim Hızır bin Abdullah da Pisagor'u "*hakîm*" ("bilge") olarak anar. Bilgelik kültürü ve zincirinin kaynağında Hermes/İdris ismi yer alır. Kılıç'a (2010) göre Müslüman filozoflar Hermes veya İdris'i, hikmetin kaynağı, filozof ve bilgelerin ilki olarak görüp, "*Ebu'l-Hukema*" ("bilgelerin atası") diye nitelendirmişlerdir. Hermes, tanrılarla insanlar arasında aracılık eden –aynı zamanda hermenötiğe de adını veren– efsanevî bir bilge ve bir hikmet üstadıdır. Tüm bilim ve sanatlar, Hermes'e bağlanır (Kılıç, 2010). Hermetik bilim ve sanatların başında gelen astrolojinin müzikle ilişkilendirilmesi son derece

ilginçtir. Nitekim Bedr-i Dilşad, *Muradnâme* adlı ansiklopedik eserinin musiki ile ilgili bölümünde: "Bil evvel ki bu ilm-i İdris'dür" diyerek, müziğin de bir Hermetik bilim olduğunu ifade etmiş olmaktadır (Ceyhan, 1997: 723). Benzer olarak Kırşehirli'nin, musiki ilmiyle ilgili olarak dile getirdiği şu ifadeler de müziğin "Hermetik" ve "gizli" bir ilim (*ilm-i İdrisi*) olduğunun çarpıcı bir örneğini oluşturur:

> imdi bunlar rumuzlardur ki bu rumuzlarun altında künuzlar vardur bu rumuzlar bu künuzlar bu ilmde gizlidür bu ilmde kavi üstad gerekdür ki bu işaretleri fehm eyleye ... (Doğrusöz, 2007: 209; Sezikli, 2000: 91).

Burada Kırşehirli, müziğin "mânâsı gizli olan işaretler/simgeler" (*rumuzlar*) ve "gizli hazineler" (*künuzlar*) içeren gizemli bir bilim/sanat olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle bu sanatta ustalık kolay kazanılamayacağı gibi bu gizli işaretler de ancak "anlayışları gelişmiş, güçlü üstadlar" tarafından kavranabileceklerdir. Jozef Pacholczyk (1996), müziğin İslâm sanatları içinde ve tümüyle birlikte derin bir "sembolizm" taşıdığına dikkat çeker.

Müziğin "Hermetik" yönüne ilişkin en çarpıcı ifadelerden bir diğeri de Seydî'nin *El-Matla* adlı eserinde yer alır:

> ... ve bir düzen dahi vardır yirmidört perdedir. Bunun gibi düzene Düzen-i Muhalif derler. Bu düzende mecmu-ı makamat ve avazeler ve şubeler bitamamihi bulunur ... işbu esrar-ı hafiyyedendür ... Bu düzeni ifşa itmemeklik üstazlardan vasiyettür. Anın çün zikretmedik (Arısoy, 1988: 96–97; Popescu-Judetz, 1994: 155).

Görüldüğü gibi Seydî, bir yandan müzikte "gizli sırlar" olduğu, diğer yandan da "üstadların vasiyetleri gereği" bazı şeylerin açıklanmasının mümkün olmadığı anlamına gelen ifadeler kullanmaktadır. Bu alıntı, "yazılı kaynak"lardan ziyade, usta-çırak modeline dayalı bir kültürlenmeye ve sözlü gelenek içinde şekillenen bir eğitime işaret etmesi yönüyle yukarıda tartışılan eğitsel süreç bakımından da ayrıca çok değerlidir. Seydî eserinin başlangıç bölümlerinde Safiyüddin'in musiki ilmine "*ilm-i esrar*" ("sırlar bilimi/sanatı") adını verdiğini dile getirir (Arısoy, 1988: 22; Popescu-Judetz, 1994: 29). Ayrıca eserinin [27b] no.lu varağında yer verdiği perdelerle ilgili çizimin başlığında da "Gizli Sırlar Hazinesi" ("*Kenzü'l-Esrar*") ibaresini kullanması, müziğin gizem yönüne atıfta bulunması bağlamında son derece dikkat çekicidir (Arısoy, 1988: 74; Popescu-Judetz, 1994: 109).

İslâm geleneğinde Hermes, İdris'e dönüşmüştür ve Kur'an'da da Allah tarafından yüce bir makama yükseltildiği ifade edilir (Özbudun, 2004; Kılıç, 2010). Yine Bedr-i Dilşad'da, İdris'in yüce bir makama çıkarılmasını ifade eden Meryem Suresi 19/57'ye atıfla, konu şu şekilde dile getirilmektedir: "Şu vaktin ki İdris'e Hayy-i ezel/O mabud-ı bi-çün u çil em yezel/Mekân-ı âlide makam eyledi/Felekler saririne ram eyledi/Kale'llahu Te'ala/Ve refa'nahu mekanen aliyya" (Ceyhan, 1997: 724). Mahmud E. Kılıç, Müslüman düşünürlerin Grek bilimiyle temaslarında, biri Hermetik Pisagorcu ve diğeri de Aristotelesçi olmak üzere iki ayrı tip bilim anlayışıyla karşı karşıya kaldıklarına dikkat çeker. Kılıç'a (2010: 149) göre: "Müslümanlar birinci ekolü, eski peygamberlerin hikmetinin – özellikle İdris (a.s) ve Süleyman (a.s.)– Grek medeniyeti içerisindeki bir devamı olarak görmüşler ve bu yüzden de bu ilimlerin beşeriden ziyade ilahi bir kaynağa dayandıklarını varsaymışlardır ... Birinci ekol Müslümanların bir parçası olmuş, bazı kozmolojik görüşleri tasavvufun kolları içerisine entegre olmuştur. İslâm felsefesi ekolleri üzerinde Aristotelesçi gelenekten ziyade Pythagorasçı-Platoncu gelenek daha fazla etkili olmuştur."

Hermetik ilimlerin başında astroloji ve simya gelmektedir. Ancak özellikle İslâm kaynaklarının önemli bir bölümü, Kındî'yle başlayan "çeviri" ve "şerh" silsilesi içinde ve Neoplatonist ve Pisagorcu metinlerden edinilen bilgiler ışığında müziği astronomi (*ilm-i heyet*), astroloji (*ilm-i nücum*), felsefe (*ilm-i hikmet*) ve tıpla (*ilm-i tıb*) ilişkili bir model içinde kavramış ve ele almışlardır. Bu nedenle sayısal sembolizm ve müziğin kozmo-krono-naturalistik unsurlarla ilişkilendirilmesinin açık bir örneği, yine Kırşehirli'deki şu cümlelerde ifadesini bulur:

> ... eger bu ilm hikmete ve hey'ete ve nücuma ve tıbba ta'alluk olmayaydı oniki buruca ve yidi yılduza ve dört unsura ve yigirmi dört saate terkib itmeyelerdi ol dört ilme tealluk oldugı içün oniki makam ve yidi avazeyi ve dört şubeyi ve yigirmi dört saati ana terkib eylediler ... (Sezikli 2000: 47; Doğrusöz, 2001: 176).

Hermetik toplulukların en önemli özellikleri, "dışa kapalı" bir yapıya sahip olmalarıdır. Bu nedenle bu tür topluluklar içinde verilen eğitim "herkese açık" nitelikte bir bilgi olmayıp, "ezoterik/batınî" ve "gizli" bir bilgidir. Sırlar, semboller ve amblemler, bu bilgi türünün en önemli araçlarıdır. Sembol ancak onu yorumlayabilen açısından bir "anlam" taşıyabilir. Bu nedenle yorumlayanı olmadığında sembolün de bir "anlamı" yoktur. Hermetik topluluklara "yeni" bir üyenin kabulü uzun ve çileli bir süreç gerektirir. Yeni üyelerin topluluğa kabulü belirli ritüeller eşliğinde

gerçekleştirilir. "Çırak"lar, süreç içinde "inisiye"ler tarafından "hiyerarşik" ve "tam bir bağlılık" gerektiren, özel bir eğitime tabi tutulurlar. Bu çerçeveden bakıldığında Osmanlı 15. yüzyılına damga vuran Hızır bin Abdullah ve emsali yazarların, temelde "sırlı" bir eğitimden geçtikleri; üstadlarına "sadakat" ve "liyakat"la bağlandıkları ve onların öğüt, tavsiye ve yönlendirmeleriyle bu sanatta bilgi ve hüner sahibi olabildikleri; bu yönleriyle de Hermetik bir eğitim sürecine tâbi tutuldukları anlaşılmaktadır. Konunun bu yönüyle tamamen ayrı bir araştırmaya malzeme olması gerektiği açıktır. Ancak burada vurgulanması gereken, Hızır bin Abdullah ve emsallerinin, Osmanlı dünyasındaki 15. yüzyıl müzik kültürünün aydınlatılmasında başat rolleri olabilecek son derece önemli metinler ortaya koymuş oldukları ve bunların çok farklı açılardan ele alınarak, derinlemesine incelenmeleri gerekliliğidir.

Joselyn Godwin (1993), *Harmony of the Spheres* (Kürelerin Uyumu veya Müziği) adlı kitabında, Pisagorcu ve Neoplatonist geleneğin "göstergeleri" üzerinden, özellikle Eski Yunan, Roma, Yahudi, Hıristiyan, İslâm ve Avrupa kaynakları arasında yaptığı kapsamlı araştırmayla, bu ezoterik geleneklerin yüzyıllar içindeki seyrini ve önemli temsilcilerini doğrudan onlara ait metinler ve söylemleri üzerinden ayrıntılı şekilde ortaya koymuştur.[2] Avrupa müzik teorisi kaynakları bakımından çok iyi belgelenmiş durumda olan bu köklü akımın İslâm ve özellikle de Osmanlı kaynakları arasındaki yaygınlığı henüz kapsamlı bir çalışmaya konu olmamıştır. Oysa Osmanlı dönemi kaynakları arasında yapılacak yüzeysel bir "okuma" bile, bu kaynakların neredeyse tamamına yakınının Pisagorcu, Neoplatonist ve Hermetik geleneklerin uzantıları ve uyarlamalarından oluştuğunu açıkça ortaya koyabilecektir. Bu çerçeveden bakıldığında müzik, matematik, astronomi ve geometri arasında Eski Yunan'dan başlayarak gelişen temel karşılıklı ilişkililik anlayışının kaynağında yine Pisagorculuk'un yatmakta olduğu görülecektir. Müzik teorisi alanında Pisagorculuk ve Neoplatonizmi temsil eden başlıca göstergeleri bu makalede tartışılan konular bakımından aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

i) Tüm yaratılmışların "bir"den meydana geldiğine inanılması;

ii) Doğayı meydana getiren "dört unsur"un tüm var oluş için temel alınması;

iii) Eski Yunan'daki dört telli lir ile İslâm kültüründeki dört telli udda, tellerin ve "tetrakord"un, dört unsurla ilişkilendirilmesi;

iv) "Bir"in nokta, "iki"nin çizgi, "üç"ün yüzey ve "dört"ün de cisim (hacim) olarak alınması ve bunun üçgen şeklindeki gösterimi;

[2] Joselyn Godwin, *Harmony of the Spheres*, Inner Traditions Int., Vermont, 1993.

v) Müzikteki aralıkların, *tetractys* olarak adlandırılan ve 1:2:3:4 şeklinde gösterilen [sekizli (2:1), dörtlü (4:3) ve beşli (3:2)] "uyumlu aralıkları" verecek oranlar olarak görülmesi; bu anlayışın, Hıristiyan ve İslâm kültürlerinde de kozmostaki "uyum"u simgelemesi;

vi) Özellikle Batlamyus'tan itibaren müzik-astronomi arasındaki ilişkilerin, Arap, Bizans ve Avrupa Ortaçağı'nda temel bilgi olarak alınması ve hâkim paradigmayı oluşturması;

ix) Gezegenler, yıldızlar, zaman ve doğa unsurları ile müziğe ait unsurların sembolik mânâda ilişkilendirilmesi;

xi) Günler, haftalar, ay evreleri, mevsimler, yönler, insan ırkları, beden salgıları, ömür çağları, iklim özellikleri, tıp vb ile müziğe ait unsurlar arasında bağlantılar kurulması (örn. İslâm kültürü içinde; 4 unsur-4 şube, 7 seyyare-7 avaze, 12 burç (ay)-12 makam, 24 saat-24 terkib, 9 felek-9 usul, 18 perde-18 bin âlem).

Gene matematiksel bakımdan Pisagorculuğun önemli göstergelerini oluşturan (i) Evrenin sayı olarak algılanması, ii) Müzikteki seslerin tümünün sayısal oran olarak formüle edilmesi ve müzik-matematik ilişkisine önem verilmesi ve (iii) Tüm aralık hesaplamalarının "monokord" aracılığıyla yapılması gibi göstergelerin, Pisagorculuğun "pozitif" anlamdaki ayırımlarını oluşturdukları bilinmektedir. Ancak bu özellikler, Pisagorculuğun "gizem" boyutuna kimi kaynaklarda yansıtılmamış görünürler. Başka bir ifadeyle ezoterik gelenek, inanç ve anlatı boyutuyla örneğin Osmanlı 15. yüzyılında daha etkili olmuş görünür.

Pisagorculuk'un mistisizm ve büyüyle ilgili yönleri, bu anlayıştaki kimi teorisyenlerin zaman içinde değişik kültürler arasında farklı sembolizmler geliştirmelerine; bazılarının da matematiksel hesaplamalardan uzaklaşarak tümüyle bir sayı sembolizmi ve sayılar arasındaki ilişkilere dönük bir ilgi içinde olmalarına yol açmıştır. Bu bağlamda Boethius'un *musica mundana* (kürelerin müziği), *musica humana* (insan bedeni ve ruhunun müziği) ve *musica instrumentalis* (vokal ve çalgısal müzik) şeklinde yaptığı ayırımda *musica humana* alanının, daha çok, müzik, mistisizm ve büyüyle ilişkili olduğu görülür (Godwin, 1993: 86).

Sonuç

Hızır bin Abdullah'a ait *Kitabü'l Edvar* başta olmak üzere 15. yüzyıl Osmanlı edvar yazarlarından Kırşehirli Yusuf, Bedr-i Dilşad ve Seydî'ye ait metinlerde benzer tarzda kullanıldığı görülen "şube" kavramını anlamaya ve yorumlamaya dönük bu çalışma, Osmanlı/Türk müzik kültürü içinde Sistemci Okul'dan farklı ve daha çok da İhvan-ı Safa anlayışına

bağlı ezoterik bir geleneğin varlığını ortaya çıkarmıştır. Bu metinlerde dört-unsurla ilişkilendirilmiş durumdaki şubeler, müzikte kullanılan perdeler arasındaki kimi ilişkilerin açıklanması anlamında son derece özgün ve teknik bir sınıflandırma yöntemine işaret etmektedirler. Hızır'da son derece ısrarlı bir kullanıma sahip olduğu görülen bu yöntemin, aynı zamanda sembolik bir kavrayış ve ifade biçimi olarak, Avrupa müzik teorisinde temel bir konuma sahip dört-perde esaslı *Enchriadis* geleneğindekiyle önemli benzerlikler taşıdığı tespit edilmiştir. Buradaki inceleme, söylem ve içerik bakımından Hızır'da ve adları zikredilen diğer kaynaklarda dört-unsurcu bir kozmos kavrayışı ve simgeciliğinin tetkrakordal bir sınıflandırma yöntemiyle ifadelendirildiğini ortaya çıkarmıştır. Çalışmada ele alınan yazarların Sistemci Okul'dan farklı bir geleneğe bağlılık taşıdıkları ve şubelerin "sadece" ikincil makamlar olarak anlaşılmalarının mümkün olmadığına yönelik belirlemeler, Osmanlı müzik teorisi tarihi açısından özgün birer katkı mahiyetindedir. Kozmolojik ve astrolojik bağlamları gereği Hızır ve emsallerinin ortaya koydukları model, Hermetik, Neoplatonik ve Pisagorcu bir geleneğe mensubiyet taşımaktadır ki bu geleneklerin İslâm kültürü içindeki en önemli temsilcisi İhvan-ı Safa topluluğu ve ünlü Risaleleri olmuştur.

Bu inceleme, Osmanlı/Türk teori kaynakları üzerinde hermenötik perspektifle yapılacak kapsamlı ve derinlikli okuma, anlama ve yorumlama çalışmalarının değer ve önemine vurgu yapmayı gerekli görmektedir. Bir "yorumlama sanatı" olarak hermenötik, bilgi alanına çok değerli katkılar yapılabilmesine olanak sağlayacak felsefi bir derinliğe sahiptir. Gadamer'in "ufuk kaynaşması" olarak nitelendirdiği süreç, özellikle tarihsel bir metin ile onu yorumlayan arasında dinamik bir ilişki gelişmesini gerektirmektedir. Gadamer'in "başkasına ait bir ufkun, kendimize ait bir ufuk olmadan kavranamayacağı" yönündeki düşüncesi, buradaki incelemenin temel esin kaynaklarından biri olduğu gibi, metni anlama ve yorumlamaya dönük süreç boyunca da bizzat tecrübe edilmiştir. Öyle ki bugüne dek Hızır'a ait metin ile "komşu metinler" içinde "gizemli", "belirsiz" ve "kapalı" şekillerde "duran" pek çok ifade, metne nüfuz etme ve metin üzerinden genişlemeye yol açan farklı bilgi alanlarıyla irtibat kurma sürecinde giderek açıklık kazanmaya başlamış; bu sayede irdelenen şube kavramı da giderek berraklaşırken, "satır aralarına gizlenmiş" tarihsel ve özgün bir yöntemin müzikoloji bağlamında keşfi mümkün olabilmiştir.

KAYNAKÇA

Arısoy, Mithat (1988), *Seydî'nin El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, Marmara Üniversitesi SBE, (YYLT), İstanbul.

Arslan, Hüsamettin (ed.) (2002), *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler*, Paradigma Yayınları, İstanbul.

Arslan, Fazlı (2007), *Safiyüddin-i Urmevî ve Şerefiyye Risalesi*, AKM Yayınları, Ankara.

Bardakçı, Murat (2008), *The Treatise of Ahmed Oglı Şükrullah and Theory of Oriental Music in The 15th Century*, (Ed. Ş ve G. A. Tekin), Harvard University Press.

Bardakçı, Murad (2011), *Ahmed Oğlu Şükrullah*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Bayladı, Derman (2008), *Pythagoras: Bir Gizem Peygamberi*, Say Yayınları, İstanbul.

Bower, Calvin M. (2006), "The Transmission of Ancient Music Theory into the Middle Ages", "Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages", *The Cambridge History of Western Music Theory*, (Ed. Thomas Christensen), Cambridge University Press, Cambridge: 136–167.

Boynton, Susan (1999), "The Sources and Significance of the Orpheus Myth in 'Musica Enchiriadis' and Regino of Prüm's 'Epistola de harmonica institutione'", *Early Music History*, V. 18: 47–74.

Can, M. Cihat (2002), *Eski Grek Dört Unsur Nazariyesi ve Türkçe Müzik Yazmalarında Etkisi*, GEFAD 22, 2: 133–143.

Ceyhan, Âdem (1997), *Bedr-i Dilşad'ın Murad-Namesi I-II*, MEB Yayınları, İstanbul.

Cohen, David (2006), "Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages", *The Cambridge History of Western Music Theory*, (Ed. Thomas Christensen), Cambridge University Press, Cambridge: 307–365.

Çelik, Binnaz B. (2001), *Hızır Bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvar'ı ve Makamların İncelenmesi*, Marmara Üniversitesi SBE, (YDT), İstanbul.

Çetinkaya, Bayram Ali (2003), *İhvan-ı Safa'nın Dini ve İdeolojik Söylemi*, Elis Yayınları, Ankara.

Çetinkaya, Bayram Ali (2005), "İhvan-ı Safa Düşüncesinde Temel Tasavvufi Kavramlar ve Meseleler", *CÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. IX/2 (Aralık): 205–261.

Çetinkaya, Bayram Ali (2008), *Sayıların Gizemi ve Tasavvufun Dinamikleri*, İnsan Yayınları, İstanbul.

Çetinkaya, Yalçın (1995), *İhvan-ı Safa'da Müzik Düşüncesi*, İnsan Yayınları, İstanbul.

Devellioğlu, Ferit, (2004), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi, Ankara.

Dilthey, Wilhelm (2011), *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, (Çev. Doğan Özlem), Notos Kitap Yayınevi, İstanbul.

Doğrusöz, Nilgün (2007), *Hariri Bin Muhammed'in Kırşehri Edvarı Üzerine Bir İnceleme*, İTÜ SBE, (YDT), İstanbul.

Erickson, Raymond ve C. Palisca (1995), *Musica Enchiriadis and Scolica Enchiriadis*, Yale University Press, London.

Farmer, Henry G. (1986), *Studies in Oriental Music I*, IGAIW, J.W. Goethe Universitat, Frankfurt am Main.

Gener, Cihangir (2007), Ezoterik-Batıni Doktrinler Tarihi, Yurt Kitap-Yaym, Ankara.

Godwin, Joscelyn (1993), *The Harmony of the Spheres*, Inner Traditions Int., Vermont.

Green, Tamara (1992), *The City of Moon God*, E.J. Brill Publication, Leiden.

Guthrie, William K.C (2011), *Yunan Felsefe Tarihi*, (Çev. Ergün Akça), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Hançerlioğlu, Orhan (2006), *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hekman, Susan (1999), *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik*, (Çev. Hüsamettin Arslan ve B. Balkız), Paradigma Yayınları, İstanbul.

Heninger, S. K., Jr. (1961), "Some Renaissance Versions of The Pythagorean Tetrad", *Studies in The Renaissance*, Vol. 8: 7-35.

Hiley, David (2009), *Gregorian Chant*, Cambridge University Press, Cambridge.

Holladay, Richard Le (1977), *The Musica Enchiriadis and Scholia Enchiriadis: A Translation and Commentary*, Ohio State University, (YDT), Ohio.

İnalcık, Halil (2005), "Hermenötik, Oryantalizm, Türkoloji", *Doğu Batı Makaleler 1*, Doğu Batı Yayınları, Ankara: 34-63.

James, Jamie (1993), *The Music of The Spheres*, Grove Press, New York.

Kamiloğlu, Ramazan (1998), *Şehri Kırşehri el-Mevlevi Yusuf İbn Nizamedin İbn Yusuf Rumi'nin Risale-i Musiki'sinin Transkribi ve Değerlendirilmesi*, İnönü Üniversitesi SBE, YYLT, Malatya.

Kamiloğlu, Ramazan (2007), *Ahmedoğlu Şükrullah ve 'Edvar-ı Musiki' Adlı Eseri*, AÜSBF, YDT, Ankara.

Kavlak, Ahmet (2007), *Felsefi Hermeneutik ile Dini Hermeneutiğin Karşılaştırılması*, Hacettepe Üniversitesi SBE (YDT), Ankara.

Kerman, Joseph (1985), *Contemplating Musicology: Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge.

Kılıç, Mahmud E. (2010), *Hermesler Hermesi*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Kılıç, Mahmud E. (2011), *Şeyh-i Ekber: İbn Arabi Düşüncesine Giriş*, Sufi Kitap, İstanbul.

Kimmey, John A. Jr., (1988), *A Critique of Musicology, Clarifying the Scope, Limits, and Purposes of Musicology*, The Edwin Mellen Press, Queenston.

Kutluğ, Fikret Y. (2000), *Türk Musikisinde Makamlar*, YKY, İstanbul.

Mathiesen, Thomas J. (1999), *Apollo's Lyre*, University of Nebraska Press, Nebraska.

Mathiesen, Thomas J. (2002), "Greek Music Theory", *The Cambridge History of Western Music Theory* (Ed. T. Christensen), Cambridge University Press, Cambridge: 109-135.

Nattiez, Jean-Jacques (1989), "Reflections on the Development of Semiology in Music", (İngilizceye Çeviri: K. Ellis), *Music Analysis*, C. 8, S. 1–2: 21–75.

Özbudun, Sibel (2004), *Hermes'ten İdris'e*, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Öztuna, Yılmaz (1974), *Türk Musikisi Ansiklopedisi I-II*, MEB Yayınları, Ankara.

Öztürk, Okan Murat (2011), "Osmanlı Musikisinde Teorinin Temsili Niteliği", *Porte Akademik*, 1 (2): 283–292.

Pacholczyk, Jozef (1996), "Music and Astronomy in The Muslim World", *Leonardo*, 29, 2: 145–150.

Phillips, Nancy C. (1984), "Musica" and "Scolica Enchriadis": *The Literary, Theoretical and Musical Sources*, New York University, (YDT), New York.

Pingree, David (1973), "The Greek Influence on Early Islamic Mathematical Astronomy", *JAOS*, 93, 1: 32–43.

Popescu-Judetz, Eugenia (2004), *Seydî's Book on Music*, IGAIW Publication, Frankfurt am Main.

Popescu-Judetz, Eugenia (2007), *A Summary Catalogue of The Turkish Makams*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Ricoeur, Paul (2009), *Yorumların Çatışması*, (Çev. Hüsamettin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul.

Russo, Mariamichela (1997), *Hexachordal Theory in The Late Thirteenth Century*, Michigan State University, (YDT), Michigan.

Sezikli, Ubeydullah (2000), *Kırşehirli Nizameddin İbn Yusuf'un Risale-i Musiki Adlı Eseri*, Marmara Üniversitesi SBE (YYLT), İstanbul.

Sezikli, Ubeydullah (2007), *Abdülkadir Meragi ve Camiu'l-Elhan Adlı Eseri*, Marmara Üniversitesi SBE (YDT), İstanbul.

Shehadi, Fadlou (1995), *Philosophies of Music in Medieval Islam*, E.J. Brill Pub., Leiden.

Shiloah, Amnon (1993), *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*, Variorum Publication, Norfolk.

Stone, Ruth M. (2008), *Theory for Ethnomusicology*, Pearson Inc., New Jersey.

Tanrıbağı, M. İlyas (2010), *Hermetik Bilge Pitagoras*, Hermes Yayınları, İstanbul.

Tekin, Hakkı (1999), *Lâdikli Mehmed Çelebi ve Er-Risaletü'l-Fethiyye'si*, Niğde Üniversitesi SBE, (YDT), Niğde.

Uygun, M. Nuri (1999), *Safiyüddin Abdülmümin Urmevi ve Kitabü'l-Edvarı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.

Wellesz, Egon (1957), *Ancient and Oriental Music*, Oxford University Press, Oxford.

Wright, Owen (2010), *Epistles of The Brethren of Purity: On Music*, Oxford University Press, New York.

İTRİ'NİN *NEVA KÂR*'INDAN MÜLHEM İZLENİMCİ BİR YAZI

Süleyman Seyfi Öğün

İşte başlıyor. İşi sıkı tutmaya kararlıyım. Kulağım Merâl Uğurlu'nun o buğulu okuyuşunda, gözlerim notalarda. "Bilinçli dinleme" dediğin böyle olur. Müzikten anlayan adamın ayrıcalığıdır bu. Bu önce, önüne konan her şeyi alkışlamaya âmâde sıradan dinleyiciler gibi olmamak içindir. Eğer ortada Merâl Hanım'ınki gibi çok özel bir icrâ varsa, bu icrânın inceliklerini anlamak için aynı şey yapılmalıdır. Zâten seneler öncesinde tanık olduğum bir olayda, gençler de aynısını yapmamışlar mıydı?

Bir konserdeyim... Adını hatırlamadığım bir piyanist, orkestranın eşliğinde Tchaikovsky'nin ünlü piyano konçertosunu yorumluyordu. Ne kadar güzel bir müziktir o.! Tchaikovsky bu bestesine o dillere destan duygusallığını nasıl da cömertçe vermiş..! Öyle melodileri var ki, her düzeyden ve meşrepten dinleyiciyi anında sarar, etkisi altına alır, kendisinden geçiriverir. Dinleyiciler halinden memnun. Ben de kendimden geçiyorum. Bir ara öndeki sıralarda dört-beş kişilik genç bir grup gözüme takılıyor. Sahneye; solist ya da orkestraya değil, ellerindeki notalara bakıyorlar. Konseri ellerindeki notalardan takip ettikleri belli. Eser bitiyor. Dinleyiciler mest. Bir alkış tufanı.. Ara veriliyor. Salona çıkıyoruz. İnsanların yüzlerine bakıyorum. Herkes mest. Kulağıma *"Ne müthişti, azizim, değil mi? Zaten ben Tchaikovsky'ye, özellikle de bu eserine bayılırım"* gibi yavan konuşmalar çarpıyor.. Sonra, gene o öğrenci grubu.. Ellerinde partisyonlar, aralarında hararetli bir konuşma geçtiği besbelli. Suratları asık..

Merak ediyorum. Yaklaşıyorum. *"Allahım"* diyor bir tanesi; *"Bu ne kepazelik! Gördünüz mü yaptığını? Hele ikinci muvmanda tam bir rezâlet?"*. Bu kez iyice kulak kesiliyorum: Şu an hatırlamadığım daha pek çok teknik müzik terimi birbiri ardına dökülüyor ağzından. Diğerleri de katılıyor bu eleştirel sohbete. Şaşırıyorum. Sonra yavaş yavaş o gençlere saygı duymaya başlıyorum: *" İşte bilinçli dinleyici böyle olur"* diyorum kendi kendime: *"Gördün mü adamlar hiç yutmadılar. Ellerinde notalar, bütün hataları ortaya çıkarıverdiler"...*

Gelin görün ki, Neva Kâr'da bu işlemiyor. Kulağıma gelenler gözlerimin gördükleriyle uyuşmuyor. Merâl Hanım'ın o derin okuyuşunun karşılığı elimdeki notalarda karşılığını bulmuyor. Okuyuş notaları o kadar aşıyor ki. Elimde sanki bir iskelet tutuyorum. Müzik orada değil ki. Oysa çeyrek yüzyıl önce izlediğim konservatuar öğrencileri müziği ellerinde tutabiliyor, gözleriyle takip edebiliyor ve sağlam hükümler ortaya koyabiliyordu. Çünkü o çok farklı; nasıl icrâ edileceğinin hassas bir şekilde kayıtlandırılmış olan bir müzikti.. Ya sadâkat ya da ihânet ... Sahihliğe yaklaşmak ya da onu yakalamak başarı; ondan uzaklaşmak ise başarısızlık. Oysa şimdi durum ne kadar farklı.. Ne kadar tuhaf bir müzik bu; nota kâğıdında durduğu gibi durmuyor; kayıp gidiyor.

Tam o esnada, zihnimde Kutb'ül Nâyî'nin sûreti beliriyor. Bembeyaz kaşlarının altından muzipçe bakıp usulca sesleniyor: *"Bu mûsıkiyi doğru yerde aramak iktiza eder. Daha evvel arzetmiştim ya; mûsıki iki ses arasındaki mânevî münâsebettir."* Ona cevap veriyorum: *"Hatırladım Hocam, demek ki yegân yegân seslere değil, o seslerin birbirine nasıl nasıl bağlandığına bakacağım."* Cevap yok.. Muhtemelen bu kadar konuşmak bile Hoca'ya fazla geldi. Melâmî meşrebi kabardı ve çekildi.

Galiba ortada nota yok. Aslında her nota bir monaddır. Do öyle bir do ki, kendisinden başka hiçbir ses onun arâzisine giremiyor. Zâten eslâf da buna nota dememiş ki... Bu mûsıkide perdeler var. Perde ise, adı üzerinde, kâh açılır, kâh kapanır. Bu müziğin hareketi bağımsız seslerin yan yana gelmesinden oluşmuyor. Perdeler var ve her perde açılarak ve kapanarak başka perdelere dönüşüyor. Yani aslında nevâ (sözüm ona re) asla nevâ değil. Tek başına varolmuyor. Onun varoluşu meselâ dügâh (sözüm ona lâ) perdesine dönüşmesiyle alâkalı. Görülüyor ki bu müziğin hareketi, bir perdenin başka bir perdeye dönüşmesinden ibaret. Nevâ perdesi dügâh perdesi olurken şahsiyetini buluyor. Kutb'ül Nâyi, yine bir yerlerden konuşuyor: *"Efendim,bizim mûsıkimiz rüzgâra tutulmuş ekinlere benzer, sürekli sallanır."*

Acaba "nevâ" ile "re" sohbet etse, birbirlerine ne söylerlerdi? Aklıma, İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* romanında, daha ilk okuduğum

anda beni çarpan bir bölüm; mezarından kalkan babasının Bünyamin'e söyledikleri geliyor: *"Sizler, hepiniz, içinde yaşadığınız dünyâ, Konstantiniye, her şey, sadece benim düşüncemde varsınız... Rendekâr (Rene Descartes) yanılıyor: Düşünüyorum, ama sadece ben var değilim. Düşündüğüm için asıl sizler varsınız; sizler ve içinde yaşadığınız dünyâ"....* Zihnimde küçük bir tiyatro sahnesi kuruyor, neva'yı re'ye konuşturuyorum: *"Şüphen seni teslim almış. Diğer seslerden o kadar şüphe etmişsin ki, ağır bir mahkûmiyetle kendi içine kapanmışsın. Kendinden şüphe etmeyeceğin en son noktaya kadar kendini arındırmışsın. O kadar kendin olmuşsun ki, artık başka hiçbir şey olamazsın. Bu ne yoksulluktur böyle! Serde ses kardeşliğimiz var. Senin için çok üzülüyorum kardeşim"...*

Yine bir çağrışım zihnimi alıp başka yerlere götürüyor. Bu kez "Bilge Mîmâr ile birlikteyim. Erken dönem bir Osmanlı Selâtin câmiinin karşısındayız. Bilge Mîmâr Tebriz'den gelenlerle, Anadolulu ustaların hünerli ellerinden çıkma bu câmiyi bana hikâye ediyor. Gözleri ışıl, ışıl, sesi alabildiğine coşkulu. İleri yaşma rağmen ne kadar genç. "*Bakınız*" diyor; "*Bu câminin hiçbir unsuru sâdece kendisi olmak üzere tasarlanmamış. Meselâ kapıya bakın, pencereler için bir kapı o. Bakınız; duvarlar nasıl kemerlere, kemerler nasıl sütunlara ve minber nasıl mihrâba ve cümlesi nasıl kubbeye kavuşuyor..*". Bilge Mîmâr'm anlattıklarına bırakıyorum kendimi. O lâhza, yapının bütün unsurlarının nasıl da birbirine dönüşerek kubbeye yükseldiğini ve onun dâirevî yapısına nasıl da aktığını ve ya da yerkürenin nasıl da gökkubbeye kanatlandığını görüyorum. O suskun statiğin içinde yatan coşkulu dinamiği keşfediyorum. Demek ki bu yapı durmuyor, insanı da içine alarak zârif kıvrımların birbirine eklemlenmesiyle varoluşa, yaradılışa saygılı dâirevi bir hareket hâlinde sonsuza doğru kanatlanmış halde ve kimbilir kaçıncı devr-i dâimini idrak ediyor? Şöyle diyor Bilge Mîmâr: "*Bu âsûdelik içindeki hareket aslında ne kadar da neş'eli.. Şu çiniler ne kadar müzikli. Sır burada; sükûnet içinde neş'eyi mümkün kılan gerilimli düz satıhlar.*"

Yaratana, yaratılışa ve yaratılana saygılı, abartısız, kıvama ermiş bir hareket içinde parçalar açık uçlu, her an başka bir parçaya dönüşmeye ve bütünün birliğine erişmeye hazır. Parçayı kendisine mahkûm eden ve kendi içinde azdıran çerçeveler yok. Minyatürün resimden çok farklı olarak bir türlü çerçeveye girmemesi gibi; bu müzikte de kabına sığmayan ve her şeyin sâdece bir başka şeye dönüşerek neşv-ü nemâ bulduğu bir hareket var. Bilge Mîmâr açıklıyor: "*Parçaların şahsiyetine halel getirmeyen bir bütünlük fikridir bu.*"

İşte nevâ perdesi bu. Açığa çıkarken kendi pes'ine düşen bütün perdeleri içine alarak kanatlanıyor ve dügâha erişiyor. Bir kez daha Kutb'ül

Nâyi'nin söylediklerini hatırlıyorum. "*Bir "neva"da binlerce "nevâ" olmalı. O zaman nevâ gerçekten de nevâ olur*" diyor. Nevâ, bu zenginliğin derin iç coşkusunu taşımalı. Kendi pes'indeki mevcut bütün sesleri içine alarak çıkan nevâ kendini emniyetle başka perdelere aktarabilmeli. Bu mânevî rabıtalar kurulduğu zaman "ses", ses olmaktan çıkıyor ve artık "sadâ" kıvamına erişiyor. Sadâ'da seslerin firavunluğu sona eriyor. Sadâ' nın iç titreşimleri, parlayıp sönüşleri, ancak hassas kulaklara hitâp eden, incelikli ve batınî bir polifoni doğuruyor. Ancak Merâl Hanım'ın okuyuşu gibi özel okuyuşlarda dile gelen bu iç hareketlilik kelebeklerin arza temasını andırıyor. Sesler yere basmıyor, sanki bütün geçiciliğiyle, nâzikçe konuyor ve akabinde yeniden havalanıyor.

Biz modernler Osmanlı mûsıkisinin birikimi üzerine düşünmeye başladığı noktada "sadâ"da dile gelen ilişkileri ve bütünlüğü kurmakta ne kadar da sorunluyuz. Ne kadar da parça tesirli düşünüyor ve bu inceliklerle kurulan derinliği anlamayıp, "tek sesli gelişmemiş bir müzik işte" deyip geçiveriyoruz.

Düşünceleri kafamdan kovup müziği yeniden başa alıyorum. Başladığı ana bakıyorum. Genellikle müzikler başlarken başladığını ne kadar da hissettirir. Oysa bu müzikte yine bu kurala girmeyen bir aykırılık var. Sanki bu müzik başlamıyor. Yok, yok bu başlamak olamaz. Sanki bir yerlerden gelip bir yerlere, gecikerek de olsa yetişmek gibi bir şey bu.. Başlamak, bitmiş şeylerin üzerinde gelişir. Oysa ilk nağmeler, öylesine seçilmiş ki, perdelerin arasına konan o zarif "es"lerde, zâten yoluna kıyam etmiş olan büyük bir kervana bir yerinden katılan bir seyyahın tatlı telâşı, hattâ hafif tertip mahcûbiyeti ve kervanı nâzik bir şekilde selâmlayışı hissediliyor. Merâl Hanım'ın esere girişinde soluklanışı bunu ne kadar da güzel yansıtıyor... Sanki, esere başlamak için değil, bir yerlerden geliyor da biraz dinlenmek üzere soluklanıyor gibi...

Nevâ Kâr, başlangıcı iyiden iyiye silikleştirerek bize, ezici olmayan ama ezelî bir eksiklik duygusunu yüklüyor. "Mükemmelliği ancak bu eksiklik içinde anlayabiliriz" demeye getiriyor. Eser kelimesi bununla ne kadar da uyumlu. Modern sanatçı eserleriyle iftihar eder. Oysa eser kelimesi, meselâ "eser miktarda" deyiminde olduğu üzere; bir azlığı da ifâde eder. Bu, bestekârın, ortaya çıkardığı mûsıki ile kişisel bir ilişki kurmaktan ne kadar da kaçındığını anlatır. Acaba Itrî, "eserine", Nevâ Kâr'a nasıl bakıyor, eserle nasıl bir ilişki kuruyordu? Bunu elbette ki tam olarak asla bilemeyeceğiz. Ama modern bir bestekârın tersine, eserini abartmayacağını, hattâ sahiplenmeyeceğini söyleyebiliriz. Bu konuda söyleyebilecekleri, muhtemelen, arkadaşı Sai Mustafa Çelebi'ye merâmını anlatan Mîmâr Sinan'ın söylemiş olduklarından farklı olmayacaktır. Mülkün

Allah'a âit olduğuna, modern insandan daha katıksız inanan, ilhâmını ilâhî kaynaklara bağlayan ve sâdece aracılık etmekle yetinen; karşılığında ise kusurları yüzünden af dileyen, eserlerine bakanların kendisinden râzı olmasını niyâz etmekle yetinen mütevâzı bir bakıştır bu. Eser, ilâhî güzelliği açığa çıkaran, onun cüz'i bir kısmıdır. Onun için "eser"dir. Bestekâr ise onun sahibi değil, aracısıdır. Dolayısıyla beklentisi telif değil, eser nesillerden nesillere aktarılırken, aracılık rolü îtibârıyla kendisine rahmet okunmasından başka bir şey olmayacaktır. Yaratıcısı, yarattıkları arasında en yüksek mertebeye koyarak şereflendirdiği insana ruhundan üflediğini bildirir. Dolayısıyla, bu müzikte anlatılmak istenen; bu nefesin hayrete düşürücü, hayranlık verici etkileridir. Bestedeki güzelliklerin sahibi O'dur. Bestekârın ruhuna bu güzellikleri sadâ olarak üflemiştir. Bestekâr bu sadâyı açığa çıkararak insanlara malûm etmektedir.

Osmanlı mûsıkisinin çeşitli formlarında, "terennüm", "teslim" gibi başka başka isimlerle anılan çok hassas ve özel bölümlerin varlığı dikkat çekicidir. Bunu Batı müziğinde "leitmotiv" terimi ile karşılamak çok yetersiz olacaktır. Eserin en etkileyici ve melodik inceliklerinin en yüksek derecede kıvam bulduğu bu bölümler, âdeta bu güzelliklerin gerçek sahibini hürmetle selâmlayan bir edayla ortaya konur. Yaradan bu güzellikleri bestekâra malûm etmiş; bestekâr onları açığa çıkarıp bir kenara çekilmiştir.

Nevâ Kâr bir terennümler hazinesidir. Itrî eserinde, kâr formunun geleneğinde sık rastlandığı üzere doğrudan terennüm ile girmiyor. Güfteye sadâkatle başlıyor. Güfteye sadık giriş kısımlarında önce makâmın sağlam bir şekilde işlendiği görülüyor. Ama bu sadece bir hazırlık. Amaç makâmı ortaya koymak değil. Eğer perdeler başka perdelere dönüşüyorsa, bu daha büyük dâirevi hareketleri hazırlayan daha küçük hareketlerdir aslında. Daha büyük hareketler, makamların ya da ses aralıklarının birbirine dönüşmesiyle alâkalı. Eser nevâ makamında. Ama bu sâdece bestenin yol veren nirengi noktası. Eser, nim sakil ik'aında, ama bu da sâdece usûl itibarıyla bir nirengi noktası. Değilse eser bundan çok daha fazlası. Yani bir bakıma eser nevâ makamında, ama bütünü itibarıyla nevâ'dan başka pek çok ve tam da bu yüzden nevâ. Nevâ Kâr'da, nevâ, şehnaz, hicaz, sabâ, hüseyni makamlarına zârif geçişler var. Bunu bir süsleme ya da komşu ses dizilerinde konaklamalar olarak görmüyorum. Müziğin hareketi düz çizgi üzerinden bir kalkış; bir yol üzerinde çeşitli duraklara uğradıktan sonra geri dönüş ve hitâma eriş değil. Tam tersine Zümrüd-ü Ankâ Kuşu'nun kanat çırpışları misâli, dâirevî bir hareket içinde nevâ'yı idrak ediş; nevâ'yı açarak nevâ olmayan başka sesler ve aralıklar dünyasında olgunlaştırmak. Fâni dünyada hiçbir şey kalıcı değil. Her makam geçici.

Bunu bilenler hiçbir makamda ısrar etmez ve onu başka makamlara katarak elden çıkarmayı bilir. Zenginliği, aktarmakta ya da vermekte bulur. Bilir ki biriktirdikleriyle dağlanacaktır. Bilir ki kenz ateştir. Nevâ makamı, şehnaz ya da sabâ olduğu zaman kıvamına eriyor; işte o zaman gerçekten de nevâ oluyor. Geçiş bile yok, bir vazgeçiş, bir havale ediş var. Usullerdeki zarif değişmeler, nim sakil'in devr-i revân'a, remel'e, yürük semaii'ye dönüşmesi de hep bu dâirede gerçekleşiyor. Mûsıki bütün çeşitliliği içinde melodiyi, güfteyi ve usulü içeriyor. Ama hiçbirisinin cilvesine kapılmıyor. Terennüm işte tam da bu kıvam hali...

Müzik akıyor. Gerek makam, gerekse usullerdeki geçişler bu musıkinin aleniyet ve mahremiyet dünyasını düşündürüyor bana. Perdelerin hareketi, yani, açılması ve kapanmasıyla ilişkili bir husus bu. Aleniyet kazanmamış bir mahremiyet nasıl kütleşiyorsa; mahremiyet kazanmamış bir aleniyet de o kadar meydan okuyucu hale gelebiliyor. Sadâ musıkisi, aleniyet ve mahremiyet arasında kurulan bir nâzik dengenin ürünü. Perdeler birbirlerine dönüşerek açığa çıkıyor; alenileşiyor. Ama bunu her defasında bir kapanma ve mahremileştirme izliyor. Her alenileşme eğer bir mahremileşmeyle dengelenmezse eserin dengelerinin alt-üst olacağı muhakkak. O zaman sadâ bozulacak ve seslerin kaba gösterişi kalacak. Nevâ Kâr'da sesler mûsıkinin bütününü bozacak şekilde açılmaya yüz tuttuğu anda hemen söndürülüyor. Merâl hanım bunu ustalıklı hançere oyunlarıyla yapıyor.

Başlamadan başlayabilen, perdelerin çeşitli nağme hareketleri üzerinden birbirine dönüştüğü "şaşırtıcı, sırlarla dolu " bu müzik kendisini bir anda ele vermiyor. Nevâ Kâr'ı, onu hayâtında ilk kez duyan bir üniversite öğrencisine dinletmiştim. Alabildiğine sıkılmıştı. Müzik susunca neler hissettiğini sormuştum. "*Çok ağır, sanki hep aynı şeyleri tekrar ediyor; ne dediği anlaşılmıyor*" dediğini hatırlıyorum. "*Öyledir zâhir*" deyip uğurlamıştım onu...

Bu kez aklıma Nevâ Kâr'ı birlikte dinlediğimiz, artık 80'lerine merdiven dayamış, 60'h yılların ilk kuşak hippilerden J.'in söyledikleri geliyor. Bir gece misâfir olduğumuz bir müzisyen dostumuzun evinde bu müziği bazı kayıtlardan huşû içinde dinlemiştik. Batı müziği terbiyesi almış sesiyle mırıldanarak esere eşlik edişini şaşkınlıkla izliyordum. "*Biliyor musun, bu eseri her dinleyişimde, başka bir derinlik keşfediyorum*" deyip eklemişti: "*Ama aslında sizin dünyanızın özelliği*". Sorularım bastırınca bu "dünya" ile nasıl tanıştığını anlatmaya koyuldu. Hikâyesi 60'h yılarda kocası ile bisikletlerine atlayarak "Doğu"ya yaptıkları seyahatle başlıyordu: "*Kafamızda hep bir Hindistan ya da Nepal vardı. İstanbul'a vardığımızda Şark'ın başladığını bize hissettiren manzaralar gördük. Ama İstan-*

bul bizim için sâdece bir kapıydı. Onun için fazla oyalanmadık. Anadolu'yu hızla kat'edip İran'a ulaştık. Gördüklerimizle büyülendik. Renkler, süslemeler, ihtişam. Ama ne tuhaftır ki, bir süre sonra bütün o renkler sönmeye, süslemeler gözlerimizi yormaya, ihtişam sıkmaya başladı bizi. Rotamızı Hindistan'a çevirdik. Yine başımız döndü. Renkler, kokular canlı, coşkulu müzik, danslar.. Tamam dedik işte aradığımız bu.. Ama sonuç İran'dakinden daha da kötü oldu. Zaman geçtikçe Hindistan, İran'da yaşamış olduğumuzdan daha da boğucu bir tecrübeye dönüştü. Hayâl kırıklığı içinde Nepal'i de gezerek dönmeye karar verdik. İran'dan Türkiye'ye giriş yaptık. Bir süre pedal çevirdik. Bir yerde mola vermiştik. Kocam birden bana döndü- Bütün bu inişli çıkışlı, hayâl kırıklığı içindeki maceramızda, bizi hayal kırıklığına uğratmayan tek yerin burası olduğunu görüyor musun? Aradığımız sakın burada olmasın? deyiverdi. Önce Konya'da, daha sonra da İstanbul'da kaldık. Türkiye'den ayrılırken aklımızdaki tek düşünce, bir sonraki gelişimizi nasıl organize edeceğimizle alâkalıydı. Gördüğümüz her şeye dikkâtle baktık; işittiğimiz her şeye kulak kabarttık. Meselâ Câmileriniz. İran'dakilere hiç benzemiyordu. İhtişam, gösteriş, abartıdan eser yoktu. Bu topraklarda her şey sâdelikle sırlanmıştı. İçerdiği güzellikleri, derinlikleri azar azar sunuyordu. Her keşif, keşfe muhtaç yeni şeyleri müjdeliyordu. Müziğinizi ilk dinlediğimizde de aynı durumu yaşadık. Canlı ritmleriyle, parlak sesleriyle Hint müziği gibi çarpmamıştı bizi. Sitarla büyülenen kulaklarımıza tanbûr tuhaf geliyordu. Neden sonra akıl sır erdirebildik tanbûrun derinliğine. Ama hepsi bir yana Nevâ Kâr bambaşka... Hikâyemin sonucu mu? Kocam göçeli çok oldu. Bana gelince İşte görüyorsun bu ihtiyar hâlimle senenin altı ayını Türkiye'de geçirmezsem sanki hayatım eksiliyor... "

Merâl Hanım, sadânın, terennümlerin ve usul geçkilerinin yegân yegân hakkını vererek, perdeleri o muhteşem hançeresinin galerilerinde inceden inceye işleyerek ruhuma üflüyor. Coşkulu bir müzik bu. Ama coşkusunu taşkınlığa dönüştürmüyor. Yer yer sanki çok ihtişamlı. Ama bundan emin olamıyorsunuz. Bu da bir sır...

Bu kez 12 Eylül kasırgasından kaçarak Paris'e kapağı atan "Birikimci" ve birikimli bir sosyalist yazarla, uzak bir memlekette, bir Pub'da sohbet hâlindeyiz. Bir sosyalistten Osmanlı mûsıkisi hakkından övgü dolu sözler işitmek şaşırtıcı. *"Hepsi başka güzel, ama Neva Kâr bir başka tür etkiliyordu"* diyor ve anlatmaya koyuluyor: *"Paris'de zaman zor geçiyordu. Memleket hasreti bastırmıştı. Gidip gelenlerden bir bankanın ürettiği Osmanlı mûsikisinin seçkin eserlerini ihtivâ eden bir takım kaset edinmiştim. Bir süre sonra Nevâ Kâr hepsini bastırdı. Dinlemeye doyamıyordum. Özellikle de bir yazıyı bitirdiğim zaman Nevâ Kar'ı dinlemek benim ödü-*

lüm oluyordu. Bir gece yine kasedi koydum. Zevkten dört köşe dinliyordum. Sesi biraz fazla açtığımın farkında değildim. Döndürüp döndürüp dinliyordum. Birden kapının zili çaldı. 'Eyvah' dedim. Paris'te gece saat 10'dan sonra sifon çekmek bile risklidir. Anlayışsız bir komşu seni polise ihbar ederse canına okurlar. Hele benim gibi eğreti yaşayan bir göçmen için daha beteri bile olabilirdi. Telâşla sesi kapattım. Kapıyı açtım ve hemen bin bir özür dilemeye giriştim. Karşımda üzerlerinde eşofmanlarıyla, biri kız, diğeri iki genç duruyordu. Üzerlerinde eşofmanları vardı. Her halleriyle benim tarafımdan uykularından edildikleri belliydi. Ben özür üzerine özür diliyordum. Bir tânesi gülümseyerek beni susturdu. – Hayır Mösyö buna gerek yok.. Tamam uyuyorduk. Müziği duyup uyandık. Tuhaf bir müzikti. Yatakta oturup bir süre dinledik. Sonra merâk ettik. Acaba bize bu müziği daha yakından dinletir misiniz diye sormaya geldik, dedi. Rahatladım. Hemen buyur ettim. Kaseti başa aldık. Eseri sonuna kadar dikkatle ve saygıyla dinlediler. Kahve içerken dayanamayıp neler hissettiklerini sordum. Mösyö, dedi erkek olanı; bu Türk müziği. Bir Fransız olarak bizim onu lâyıkıyla anlamamıza imkân yok. Ama emin olduğumuz bir şey var. Bu müziği her kim bestelemişse, sanatta en zor olan bir şeyi; sâdelikten asla ayrılmadan muhteşem şeyleri anlatabilmeyi mükemmel olarak başarmış"...

Aklıma Chopin'in bir arkadaşına yazdığı mektubunda dile getirdikleri geliyor: "*Müzikte sâdelik, ancak büyük zorluklar aşıldıktan sonra başarılabilecek en yüce amaçtır*"....

Eser akıyor. Sözler melodinin içinde alabildiğine esniyor, açılıyor ve "sadâ"ya kavuşuyor. Bir ara aklım güfteye takılıyor. Çok tuhaf: Güfte hem var, hem de yok. Onu anlamak mümkün değil. Güfte ve beste öylesine iç içe girmiş ki, güfteyi, ya da eserin lâfzını çözmek mümkün değil. Bu, onun Farsça olmasından kaynaklanmıyor. Buhûrîzâde'nin kurduğu yapı, parçaların bütün içinde aşırılaşmasına öne geçmesine asla izin vermiyor. Bu en başta güfte için böyle. Müziğin ne anlattığı en çetrefil entelektüel meselelerden birisidir. Kabul edilmelidir ki, müzik çok çeşitli sanatlar arasında en ezoterik olanıdır. Hoş ezgilerle süslü hikmetli deyişleri aşan bir durum bu. Elime nota kâğıtlarını alıyorum. Eserin altında güfte verilmiş. Birkaç dizeden oluşan bir güfte bu. Hâfız-ı Şirazi'nin iki gazelinden derlenmiş. Güfte ile beste arasında nasıl bir ilişki var acaba? Böyle bir ilişkiyi kurmak lâfzdan yola çıkmayı gerektiriyor. Genellikle güftenin anlamının bestede nasıl dile getirildiğini merak eden modern dinleyicinin önde gelen alışkanlıklarından birisidir bu. Acaba Itrî, önce Hâfız'ın bu gazellerini okuyup, buradan mı ilham aldı? Bunu bilmiyoruz. Ama bazı tahminlerde bulunmak yine de mümkün. Dikkatimi çeken, bu

eserde bestekârın hiçbir şekilde bir "prozodi"; yani güfteyi çağrıştıran, tasvirî ezgilere başvurulmuş olmaması. Modernler nasıl da bayılır tasvirlere...Güftenin Hâfız gibi büyük bir şairden seçilmesinin özel bir anlamı olduğunu düşündüren hiçbir şey hissettirmiyor bize. Eserin lâfzı, büyük dâireler halinde şekillenen ezginin içinde massediliyor ve söndürülerek boşluğa salınıyor. Hâsılı, lâfzın ne dediği çok fazla anlaşılmıyor. Kanâatimce anlaşılması da pek istenmiyor. Lâfzın buradaki rolü bestenin işlenmesine, inceliklerinin açığa çıkarılmasında ona hizmet etmesiyle sınırlandırılmış gözüküyor. Bu mûsıkinin elbette anlattığı bir şeyler var. Ama bu lâfzî sınırların aşılmasıyla alâkalı bir durum. Mûsıkiyi olgunlaştıran, onu ezgi destekli deyişlere oturan geleneklerden ayıran da bu.

Nihâyet eserin "bitişine" kulak kabartıyorum. Eser bittiği zaman bile aslında bitmiyor. Sadece zarif bir geri çekilme hissediliyor. Meselâ nühüft makamını asla anlayamamış ve sevildiği asırlarda dinleyenlerin kulağını nasıl etkilediğini hep merak etmişimdir. Nevâ Kâr bestekârının tertip ettiği "tuhaf" bir makam bu. Sâdece makamı tertip etmekle kalmamış, mutaddır; bir takım da vücûda getirmiş. Bu takım hemen hiç icrâ edilmiyor. Çünkü "bitmemişlik" hissi burada eşi memendi görülmemiş derecede kuvvetli. Bu takımı geçen usta sâzendeler bile, icrânın sonunda bir durur-lar. *"Allah Allah, nasıl bir eser bu? Sanki bitmiyor"* derler. Ne de olsa moderndir onlar. Bir modernin ise bitmemişlik hissini bu kadar kesin anlatan bir makama kulak erdirmesi kolay olmasa gerekir. Modern müziklerde bitiş ne kadar mutandan, kesin, kendisinden emin bir bitiştir. Oysa Itrî'nin dünyası "nokta" koymayan, koymayı sevmeyen bir dünyadır. Noktaya ilâhi işaret, bir kıymet yükler ve onu bir şeyi hitâma erdiren değil; zengin açılımlara gebe bir oluş dünyası, sonsuzluğa açılan bir kutlu işâret olarak selâmlar. Buhûrizâde, Mevlevi neşvesiyle müziğini bitirmez, sırlar. Bunu yaparken de âdeta, *"Ben başlatmadım ki, bitireyim"* demektedir bizlere. Eser "bittiği" zaman o kadar bitmemiştir ki, hâlâ söylenecek çok şey var demektir bu. Ne kadar mütevazı, zarif ve varlığa hürmetkâr bir geri çekiliştir bu?

Bütün bu izlenimler Nevâ Kâr'ın "nasıl" anlattığına dairdir. İyi ama Nevâ Kâr nihâi tahlilde "neyi" anlatıyor acaba? Aklıma Aldous Huxley'in müzik üzerine yazdığı bir deneme geliyor. Huxley müziğin "anlatılamayanı anlatmak" olduğunu ve esas amacının sesler marifetiyle sessizliği başarmak olduğunu yazıyordu. Nevâ Kâr tam da bunu, yani sessizliği anlatıyor. Hâsılı, Buhûrîzâde, şairin; *"Bir yer var biliyorum, her şeyi söylemek mümkün; epeyce yaklaşmışım, duyuyorum; anlatamıyorum...."* deyip geri çekildiği yerlere açılıyor ve oralarda yerlerde söylüyor söyleyeceğini...



"Folk müzik dansı: *Halling*",

İlüstrasyon: August Schneider, 1869.

Müzik Sosyolojisi



Desen: Paul Revere, 1770.

Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?

Ali Esgin*

"Söylenceyi yeniden doğurabilsin diye, yerinde bir davranışla, müziğe güç verdik. Böylece, bilim anlayışını bile bu yolda, müziğin söylenceler yaratan gücü karşısına düşmanca bir tutumla çıktığı yerde arayacağız."

F. Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, s.109.

"Bir müzik sosyolojisi var mıdır?" sorusu, yalnızca sosyolojinin belli bir disiplininin varlığının ya da sınırlarının sorgulanmasını değil, aynı zamanda müziğin sosyolojik çözümlemeler için ne derece gerekli bir tanımlayıcı olduğunun ortaya konulmasını da amaçlamaktadır. Soru bu yönüyle Nietzsche'nin söylediği gibi, müziğe güç vererek, aslında ihmal edilen bir bakışı canlandırmayı, böylece, müziksel dilin sosyolojik dayanaklarını yeniden hatırlamayı olanaklı hale getirecektir. Müziği tanımlayıcı bir sosyolojik unsur olarak görmek, onu kendi içine kapanıklığından kurtararak, notaların dış dünyadaki etkilerini, müzik ile toplum etkileşiminin kodlarını açığa çıkarmak demektir. Sosyolojik boyutuyla, müziğin sosyal gücünü, tınıların toplumsal etkilerini çözümlemek, değişimin dinamiklerini farklı ve sanıldığından çok daha güçlü bir boyutta aramaktır. Bu yaklaşım, bir yandan Adorno ve Horkheimer'ın dediği gibi, müziğin, kolektif

* Yrd. Doç. Dr. Ali Esgin, İnönü Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü.

ilişkileri, toplumsal dinamikleri derin bir şekilde etkilediğini fark etmek anlamına gelirken,[1] diğer yandan, müziği yalnızca onu icra edenlerin bir etkinliği ya da dinleyicilerin bireysel duygulanım aracı olarak görmekten daha öteye taşımaktadır. Müziğin bu yönü her ne kadar icracılar ve dinleyiciler tarafından görmezden gelinse de, nihayetinde müzik toplumsal ilişkiler ve koşullar bütününün belirlediği bir temsil alanıdır.[2] Müziğe sosyolojik boyuttan bakmak, insanın yarattığı müzik aracılığıyla, insanı tanımlamaya çalışmaktır.

Müzik, hangi yönden bakılırsa bakılsın, sosyolojik bir olgudur. Onun sosyolojik bir olgu olmasındaki en belirleyici etken, müziğin insan yaşamındaki yeridir. Müzik, insan yaşamının bir parçasıdır. Çok klişe gibi görünen bu cümle, aslında müziğin taşıdığı toplumsal anlamı kapsayıcı bir biçimde dile getirmektedir. Zira müziği seven herhangi biri için müzikal deneyim zaten merkezî bir konum işgal etmektedir. Koşullar izin verdiği ölçüde o yaşamı boyunca müzikle olmayı sürdürecektir. Öte yandan müzik ona kayıtsız kalanların deneyimlerinde de sanıldığı gibi silik değildir. Komşunun radyosu, televizyon, mağaza müzikleri, sokak çalgıcıları; dışarısı duyarsız olunamayacak nağmelerle doludur. Duyulsun ya da duyulmasın müziksel tını her yerdedir.[3] Dolayısıyla, sevsin ya da sevmesin müzik herkes için kayıtsız kalınamayacak bir gerçekliktir. Söz konusu gerçeklik, bir yandan insanı kuşatırken, diğer yandan toplumsal alanı tanımlayıcı bir olgu olarak belirmektedir.

Müziğin sosyolojik bir olgu olmasının gerisindeki diğer bir etken, onun, yaşamın temel özellik ve koşullarını paylaşmasıdır. Sözgelimi, müzik baştan sona tarihsel bir nitelik göstermektedir. Toplum değişirken, müzikal nağmeler ve müzikal roller de değişmektedir. Fakat en önemlisi, müzikalitedeki değişim, toplumun değişimini imlemektedir. Müziğin tarihselliği, toplumun tarihselliği yansıtmaktadır.[4] Toplumun tarihselliğini yansıttığı ölçüde, müzik, sosyolojik bir olgu haline gelmektedir.

Müziğin yapısı ve özündeki değişimlere bakarak toplumsal değişme hakkında bir düşünce sahibi olabiliriz. Başlangıçta Max Weber'in de çıkış noktası olan bu varsayım, esasen müziğin toplumsal değişimin bir göstergesi olarak kabul edilebileceği görüşüne dayanmaktadır. Weber'in Batı müziğindeki dönüşümlerle toplumsal dönüşümler arasında kurduğu

---

[1] Adorno, T. ve Horkheimer, M., *Sosyolojik Açılımlar*, Çeviren: M. S. Durgun ve A. Gümüş, Ankara: Bilgesu Yayınları, s. 125.

[2] Ergur, A.. *Müzikli Aklın Defteri: Sosyolojik İzdüşümler*, İstanbul: Pan Yayınları, s. 9.

[3] Ridley, A., *Müzik Felsefesi: Tema ve Varyasyonlar*, Çeviren: B. Aydın, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s.11-12.

[4] Tanyol, T., Müziğin Toplumsal Temelleri, *Yazko-Felsefe Yazıları* 2. Kitap, Yayma Hazırlayan: Selahattin Hilav, İstanbul, Ağaoğlu Yayınevi, s. 59.

bağlantılar, müziğin sosyolojik açılımlar yapmak için ne derece önemli bir kaynak olduğunu ortaya koymuştur.[5] Nitekim Batıda, Barok çağdan Klasik ve Romantik çağa geçişte müzik öz ve biçim olarak büyük değişimlere uğrarken, aynı dönemde büyük toplumsal dönüşümler de meydana gelmiştir. Bu koşutluk elbette rastlantısal değildir. Dolayısıyla, müziğin kendi iç gelişme süreci bile, bize onun toplumsal ve düşünsel bağları hakkında ipuçları vermektedir. Müziğin geçirdiği dönüşümler, toplumsal yapının geçirdiği dönüşümlerle büyük bir paralellik göstermektedir. Belli bir tarihsel dönemi yansıtan belli bir toplum yapısıyla müzik arasında önemli yapısal benzerlikler vardır. Bu yönüyle müzik belirli bir dönemin başat ideolojisini, değerlerini, inançlarını yansıtan sosyolojik bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.[6]

Tarihsellik ve değişim yanında müziği sosyolojik kılan bir başka belirleyici unsur, müziğin ideolojik boyutudur. Her sanat alanı gibi bir gerçeklik görünüşü olan müzik, görünüş değil de gerçekliğin kendisi olunca ideoloji haline gelmektedir.[7] Müzik ile ideoloji arasındaki ilişki, ideolojinin amacı, işlevi ve değişimi açılarından anlam kazanmaktadır. Bu anlayış çerçevesinde müzik bir üstyapı unsurudur. Üstyapı ise ideolojik bir nitelik taşımaktadır. Dolayısıyla toplumdaki üst yapısal değişmeler ideolojinin bir yansıması olan müziğin değişimini de koşullamaktadır. Diğer bir deyişle, yeni ideolojik oluşumlar kendi amaç ve işlevleri açısından gerekli olan yeni müzik biçimlerini ve beğenilerini oluşturmaktadır. Bunun diğer anlamı, hâlihazırda, toplumda kitlesel olarak kabul gören müziksel beğenilerin toplumu yönlendiren ve biçimlendiren ideolojiyi açığa çıkarmasıdır. Müzikle ideoloji arasında kurulan bu türden bir bağlantı sosyolojik analizlerde önemli bir yer tutmaktadır. İdeolojik bir işlevi bulunan müzik örneğin, Louis Althusser için ideolojik bir aygıt iken,[8] Pierre Bourdieu için kültürel sermayeyi tanımlayıcı bir alan,[9] Frankfurt Okulu teorisyenleri için ise kültür endüstrisinin[10] güçlü araçlarından biri olarak anılmaktadır.

Müziğin ideolojik yönü, onun toplumsal alandaki gücüyle doğrudan ilişkilidir. Örneğin Arnold Schering'in ifadesiyle müzik, toplum kurucu

---

[5] Weber, M., *The Rational and Social Foundations of Music*, Translated and Edited: D. Martindale, J.Riedell and G. Neuwirth, Southern Illinois University Press.

[6] Tanyol, a.g.m., s. 58.

[7] Yıldırım, V. ve Koç, T. *Müzik Felsefesine Giriş*, İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 82.

[8] Althusser, L., *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çeviren: Y. Alp ve M. Özışık, İstanbul: İletişim Yayınları.

[9] Bourdieu, P., "Symbolic Power", *Critique of Anthropology*, Vol. 4, No.77, s. 77-85.

[10] Adorno, T., *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çeviren: N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

güce ulaşması bakımından bütün sanatlardan üstündür. Bunun öncelikli nedeni, müziğin daha yerine getirilirken bile, benzer tarzda zihniyet ve amaçlar taşıyan çok sayıda kişiyi gerektirmesidir. Müzik, böylece müzik yapan cemaatler yaratmaktadır. Diğer neden ise, müziğin her zaman ruhlara egemen olmak için çok kullanılan bir araç olmasıdır. Müzik, bütün bir kitleyi birbirine bağlayan daha yüksek bir zihnî hareket şansını daha fazla sunan bir sanat alanıdır.[11] Dolayısıyla toplumsal alandaki gücüyle müziği sosyolojik çözümlemelerde ihmal etmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Üstelik müziği üretiliş koşullarından, onu doğuran üretim ilişkilerinden ayrı, neredeyse özerk bir alanmış gibi değerlendirmek de oldukça eksik ve yanlış çözümlemelere yol açabilecektir. Bu çerçevede müzik, toplumsal problemlerin anlaşılmaya çalışılmasında, günümüz toplumsal gerçekliğini oluşturan kentleşme, göç, cinsiyet rollerindeki değişme, üretimin değişen koşulları ve teknolojik gelişmeler gibi diğer başka oluşumlarla birlikte, oldukça önemli bir konuma sahiptir.[12]

Müziğin taşıdığı bu türden sosyolojik anlamlar, onun tanımlayıcı bir sosyolojik kategori olarak görülmesinin ana nedenlerini oluşturmaktadır. Müziğin taşıdığı sosyolojik anlamlar ayrıca, bir müzik sosyolojisinin varlığını ve gerekliliğini de koşullamaktadır. Bu anlayış açısından müzik yalnızca insanın duygu ve düşüncelerini seslerle anlatma olanağı veren bir dil ya da soyut anlatım biçimi[13] değil, aynı zamanda toplumsallığı temsil eden, tarihsel, ideolojik ve kültürel içeriği bulunan sosyolojik bir olgudur. Müziğin dile getirilen bu yönleri, müzik sosyolojisi açısından müzikle toplumun karşılıklı ilişkisinin incelenmesi kapsamında değerlendirilmektedir.[14] Müzikle toplumun karşılıklı ilişkisinin incelenmesine yönelen müzik sosyolojisi, sosyal yaşama dair pek çok konuyu müziğin etkilerinin ve müziksel açılımların analizi yoluyla betimlemeye çalışmaktadır.[15] Müzik sosyolojisi açısından, müzikle ilgili olan her şeyin sosyolojik bir yönü olduğu gibi, sosyolojik olan her şeyin de müzikle bir bağı mutlaka vardır. Üstelik bu bağ, çoğu zaman görülmeyen ya da ihmal edilen bir bağdır.

---

[11] Arnold Schering'den akt. Adorno ve Horkheimer, *a.g.e.*, s. 124-125.

[12] Ergur, A., *Portredeki Hayalet: Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 14-15.

[13] Turley, A. C., "Max Weber and the Sociology of Music", *Sociological Forum*, Vol. 16. No. 4. s, 648.

[14] Blomster, W.V., "Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi", *Frankfurt Okulu*, Editör: H. Emre Bağce, Ankara, Doğu Batı Yayınları, s. 487.

[15] Turley, A. C., "Max Weber and the Sociology of Music", *Sociological Forum*, Vol. 16. No. 4. s. 648.

Müzik başlangıçtan beri, sosyolojinin temel araştırma konularından biri olmuştur. Sözgelimi sosyolojinin kurucu isimlerinden Max Weber rasyonalizasyon sürecini açıklamak için bir ilk örnek olarak müzikal notasyon sisteminin gelişimini kullanmıştır. Sonraki dönemlerde Weber gibi pek çok isim için müzik, önemli sosyolojik sorulara cevap bulmanın anahtarı olarak görülmüştür. Ancak, müziğin sosyolojide yakın zamana kadar kültür, sapma ya da örgüt gibi temel açıklama alanlarından biri halini aldığı söylenemez. Diğer bir deyişle, müzik yıllar içinde sosyolojide merkezî problemleri ifade etmek adına önemli bir başvuru kaynağı olmakla birlikte, müzik sosyolojisi etkin bir disiplin olarak varlık gösteremiştir.[16] Bunun en önemli nedeni, sosyolojik teoride, özellikle klasik sosyoloji geleneği içinde, müziğin genellikle ayırıcı ya da belirleyici bir tanımlama birimi olarak değil, kültürel unsurlardan yalnızca biri olarak görülmesidir. Müzik sosyolojinin önemli bir gelişim gösterdiği günümüzde bile bu anlayışın etkileri sürmektedir. Sosyolojinin ilgilerini ve kavramsal açılımlarını betimleyen ve temel kaynak olarak görülen büyük sosyoloji sözlüklerinde dahi müzik ya da müzik sosyolojisi başlıklarının bulunmaması bunun kanıtıdır. Nitekim, Bryan S. Turner'ın editörlüğünü üstlendiği *The Cambridge Dictionary of Sociology*'de[17], Steve Bruce ve Steven Yearley'in kaleme aldığı *The Sage Dictionary of Sociology*'de[18] müzik sosyolojisi başlığına yer verilmemiş, müzik konusuna ancak kültür, popüler kültür gibi başlıklar altında ikincil bir örnek olarak değinilmiştir. Yine altı ciltlik *Encyclopedia of Sociology*'de müzik başlığı kısa bir özetle geçiştirilmiştir.

Böyle bir anlayışa rağmen yine de müzik sosyolojisinin, özellikle Kıta Avrupa'sında etkin bir söylem oluşturma ve teorik temeller inşa etme şansı bulduğu söylenebilir. Zaten bugün bir müzik sosyolojisinden bahsedebiliyorsak, bunun nedenini, daha çok Kıta Avrupası'nda, özellikle de Almanya'da etkili olan sosyolojik çalışmalar oluşturmaktadır. Dolayısıyla günümüzde belirgin bir canlanma yaşayan müzik sosyolojisi çalışmalarının teorik temelleri de yine Kıta Avrupası sosyolojisine dayanmaktadır. Ancak, bu durum, bir başka açıdan bakıldığında, müzik sosyolojisinin neden gelişmediği ya da ihmal edildiği sorusunu da açıklar niteliktedir. Nitekim sosyolojideki Ortodoks oydaşma ve Amerikan işlevselci sosyoloji geleneğinin baskınlığı, müzik sosyolojisinin bir bakıma Almanya ile

[16] Peterson, R.A., "Music", *Encyclopedia of Sociology*, Editor: Borgatta, E. F.ve Montgomery, R.J. V. Newyork, Macmillian Volume III, s. 1924.
[17] Turner, B. S.(Ed.), *The Cambridge Dictionary of Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press.
[18] Bruce, S. ve Yearley, S., *The Sage Dictionary of Sociology*, London: Sage Publications.

sınırlı kalmasına neden olmuştur. Dolayısıyla müziği sadece toplumsal sistemdeki kültürel ögelerden biri olarak gören egemen işlevselci sosyoloji anlayışı onu, toplumu tanımlayıcı temel kategorilerden biri olarak betimlememiş, geri planda bırakmıştır. Ayrıca diğer sosyoloji çalışmalarında olduğu gibi, Amerikan işlevselci sosyoloji anlayışının sosyoloji içindeki egemenliği, teorik düzeyde müziğin çözümlenmesine olanak vermemiştir. Bu nedenle müzik, sosyolojideki Ortodoks oydaşmanın tersine, daha çok bireye, onun eylemlerine, duygularına, bilincine yönelen hermeneutik geleneği öne çıkaran, teorik çözümlemelere ağırlık veren Alman düşün geleneği içinde ve Frankfurt Okulu gibi eleştirel tutum geliştiren düşünürlerin çalışmalarında incelenme olanağı bulmuştur.

Günümüzde, sosyolojik oydaşmaya ilişkin eleştiriler ve sosyolojinin sahip olduğu yeni yönelimler, diğer sosyolojik çalışmalarda olduğu gibi, müzik sosyolojisi alanında da egemen anlayışın sınırladığı bakış açısının kademeli bir biçimde terk edilmesine neden olmaktadır. Müzik sosyolojisi, bu gelişmelerden nasibini almaktadır. Sözgelimi, Amerika'da müzik sosyolojisiyle ilgilenmenin zamanı geldi diye yazan Blomster, sosyolojinin müzikle olan ilişkisinin kendi sınırlılıklarından kurtulup yeniden değerlendirilmesi gerektiğini dile getirmektedir.[19] Değişen anlayışlarla birlikte müzik sosyolojisinde ortaya çıkan yeni eğilimler, sosyal süreçlerle estetik tanımların birbirine geçmiş ve birbirini harekete geçiren daha kompleks yönlerini gündeme getirmektedir.[20] Daha önemlisi, müziği sosyolojik çözümlemeler için başat bir konuma taşıyan müzik sosyolojisi, artık yalnızca sosyolojinin bir uğraş alanı olarak tanımlanmamakta, aynı zamanda müziğin pratisyenleri, sanatçılar ve diğer sosyal bilimciler için de önemli bir disiplin olarak algılanmaktadır. Gelinen noktada özellikle Batı sosyolojisinde müziksel analizlerin arttığı, müzik sosyolojisine dönük çözümlerin odak haline geldiği bir süreç yaşanmaktadır. Bu süreçler sonucunda bugün, "bir müzik sosyolojisi var mıdır?" sorusuna olumlu ve net cevaplar vermemize olanak sağlayacak koşullar oluşmuştur.

Ancak "bir müzik sosyolojisi vardır" söylemi, bizi, hem müzik açısından hem de sosyoloji açısından farklı, bağımsız bir anlayışa, müziği ya da sosyolojiyi aykırılaştıran bir bakış açısına götürmemelidir. Müziğin sosyolojik açıdan incelenmesi, onun toplumsal alandaki karşılıklı etkilerinin çözümlenmesi aracılığıyla, toplumsal alana dair çıkarımlar yapması anlamına gelmektedir. Burada ne müziğin ne de sosyolojinin kendi niteliklerinden soyutlanması söz konusudur. Adorno'nun ifade ettiği gibi, müzik

[19] Blomster, "*Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi*", s. 489.

[20] Prior, N., Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond, *Cultural Sociology*, 5(1), s. 121-138.

sosyolojisinden çıkarılacak kazanımımız, onun anlamlı soruları sorup soramamasına, gerçekten müziğin ve onun toplumsal bütündeki anlamının teorisine yönelip yönelememesine bağlıdır.[21] Diğer bir deyişle, müzik sosyolojisinde "müzik-toplum bağıntısının nasıl oluştuğunu sormaktan çok, bu oluşumda toplumun müzikte nasıl göründüğünün, müziğin de toplumun dokusundan hangi anlamları çıkardığının araştırılması önemlidir."[22] Müzik sosyolojisi, toplumun ruhunu yansıtan müziğin, dili, taşıdığı anlamlar ve etkisi üzerine yoğunlaşarak, yine toplumsal olanın betimlemesini yapmayı amaçlamaktadır.

Bütün bu açıklamalarla birlikte, "bir müzik sosyolojisi vardır" söyleminin gerisinde elbette, müzik sosyolojisinin temellerini oluşturan teorik tartışmalar bulunmaktadır. Sosyolojik teoride Weber ile başlayan müzik-toplum ilişkisine dair çözümlemelerin, sonraki dönemlerde birçok sosyolog için dolaylı ya da dolaysız bir inceleme konusu olduğu söylenebilir. Ancak Weber ile birlikte, George Simmel, Alfred Schutz, Thedor Adorno ve Pierre Bourdieu gibi isimler hem müzik sosyolojisinin temellerini atma hem de alanın günümüzde bile temel referansları olmaları açısından daha çok öne çıkmaktadırlar. Müzik sosyolojisinin ortaya çıkış koşullarını, ana ilgilerini ve müzik-toplum ilişkisine dair farklı sosyolojik çıkarımları betimlemek, dolayısıyla alanın kapsamını belirlemek adına söz konusu düşünürlerin görüşlerine bakmakta fayda vardır.

Teorik Temeller: Müzik Sosyolojisinin Teorik Dayanakları

Müzik-toplum bağlantısı ile bu bağlantının sonuçlarına dair düşünsel çıkarımlar ilkçağ düşünürlerinin bile ilgi alanına girmiştir. Sözgelimi Çin tarihinin en büyük düşünürlerinden Konfüçyüs, üretilen müzikle toplumsal refah arasında bağ kurmuştur. Konfüçyüs müziği, bir kuş sürüsü gibi yükselen, ardından arınma, berraklaşma, süreklilik ve sonuç getiren bir icra olarak kavramsallaştırmıştır. Ona göre, müziğin işlevi, duyguları arıtıp bireyleri uyumlu kılmaktır. Bu işlev, Konfüçyüsçü düşüncede müziğin topluma karşı birincil sorumluluğudur. "Bir insan topluluğunun nasıl yönetildiğini anlamak isterseniz onun müziğine bakın" diyen Konfüçyüs, doğru müziğin devletin iyi yönetilmesinde belirleyici olduğunu dile ge-

[21] Adorno, T. ve Horkheimer, M., *Sosyolojik Açılımlar*, s. 131.
[22] Soykan, Ö. N. *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*, İstanbul: Bulut Yayınları, s. 76.

tirmiştir.[23] Yine İlkçağ Antik Yunan düşünürlerinden Pythagoras evreni müziksel armonideki uyum ve ahenk örneğinden hareketle açıklamaya girişmiştir. Fakat bu dönemde müzik üzerine en önemli açılımlar Platon ve Aristoteles'ten gelmiştir. Platon ve Aristoteles müziğin bir etkinlik olarak toplum içindeki yeri üzerinde durmuşlar ve toplumsal bir olgu olarak değerlendirilebilmesi için ölçütler koymaya çalışmışlardır.[24] Platon için müzik, onun ideal devlet görüşünün merkezî unsurlarından biridir. İdeal devlet için iyi yetişmiş bireylerin varlığını zorunlu kılan Platon, müziği bireysel gelişimin en önemli araçlarından biri olarak görmüştür. Spor bedeni eğitirken, müzik de ruhu eğitecektir. Platon ayrıca müzikte söz ve melodinin birlikteliğinin insanlar üzerindeki duygusal etkilerine göre belirlenmesi, insanları gevşekleştiren ve duyarsızlaştıran hüzünlü söz ve melodilerin devletin yapısına dâhil edilmemesi gerektiğini dile getirmiştir. Onun yerine, normal zamanlarda insana huzur veren, barış sağlayan, savaş zamanı ise insanlarda coşku uyandıran müzikler dinlenilmelidir.[25] Aristoteles'in müzikle ilgili belirlemeleri ise, daha çok onun arınma, temizlenme anlamına gelen *katharsis* kavramıyla ilişkilidir. Aristoteles'e göre müzik *katharsis*i sağlayacak en önemli araçlardan biridir. Dolayısıyla bireyin doğru ahlâka ulaşması, iyiye yönelmesi ve kendini eğitmesi için müzik önemli bir başvurudur. Ancak tıpkı Platon'da olduğu gibi Aristoteles için de dinleyicisinde duygusal değişikliklere yol açan müziğin ne türden bir müzik olduğu son derece önemlidir.[26]

İlkçağ düşünürlerinin bu türden belirlemeleri müziğin felsefi ve sosyolojik boyutlarına ilişkin belli temeller sağlasa da, müzik sosyolojisine dair asıl teorik açılımlar 19. yüzyıldan sonra geliştirilmiştir. Özellikle Batı'da Rönesans ve reform hareketleriyle birlikte Aydınlanma döneminin getirdiği büyük değişimlerin müziksel algı ve pratikler üzerine etkisi ve bunların toplumsal alandaki yansımaları 19. yüzyılda müzik-toplum ilişkisine odaklanan düşüncelerin katalizörü olmuştur. Bu dönemdeki toplumsal dönüşümlerin tanımlayıcısı olma amacıyla şekillenmiş olan sosyolojide, müziğin toplumsal boyutunun incelenmesi görevini, sosyolojinin kurucu isimlerinden Weber üstlenmiştir.

---

[23] Ülger, B., "Konfüçyüsçülüğün Sanata Bakış Açısı ve Bir Kültür Üretimi Olarak Popüler Müzik: Konfüçyüs'ün Mesajı Kırmızıgül ile Somutlaşıyor", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, s. 1-38

[24] Kurtişoğlu, B., "Max Weber'in Müzik Sosyolojisindeki Yeri ve Doğu Müziğine Bakışı", *Sanat Sosyolojisi* (İç.), Derleyen: Ö.N. Soykan, Dönence Yayınları, s. 62-63.

[25] Platon, *Devlet*, Çeviren: S. Eyüpoğlu ve M.A. Cimcoz, İstanbul: Remzi Kitabevi.

[26] Aristoteles, *Politika*, Çeviren: İ. Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

MAX WEBER: RASYONELLEŞME ARACI OLARAK MÜZİK

Weber, hem müzik-toplum ilişkisi üzerine ilk teorik analizleri yapan sosyolog olması hem de kendisinden sonraki düşünürleri bu yönde etkilemesi anlamında, müzik sosyolojisinin öncülü olarak görülebilir. Weber'in müzikle ilgisi, müziğin onun rasyonalizasyon teorisi için önemli bir ilk örnek olmasından ileri gelmektedir. Rasyonelleştirilmiş müziğin hikâyesi Weber'in sosyal eylem teorisinin ana unsurlarından biridir. Weber'in 1911 yılında yazdığı fakat on yıl sonra yayımlanan *The Rational and Social Foundations of Music*[27] adlı çalışması, müzik sosyolojisinin temel başvuru yapıtlarından olmayı sürdürmektedir.

Weber, Batı'da kapitalizmin yükselişini temellendirirken kullandığı rasyonalizasyon teorisinde, tanımlayıcı örneklerden biri olarak Batı müziğinin gelişim ve standardizasyonunu ele almıştır. Weber için rasyonalizasyon süreci kapitalizmin yükselişine neden olan benzersiz bir unsurdur.[28] Rasyonalizasyon sürecinin önemli bir bölümünü eğitim ve hükümet gibi giderek kapitalistleşen geleneksel örgütlerin bürokratikleşmesi oluşturmaktadır. Weber'e göre bu durum Roma Katolik Kilisesi'nde daha belirgindir. Ancak kilisenin bürokratikleşmesinin en bariz sonuçlarından biri, kilise yapımı müziğin rasyonelleşmesidir. Bu çerçevede müziğin rasyonelleşmesinin iki önemli yönü vardır. Bunlardan birincisi, modern müzik notasyonunun gelişmesi, ikincisi ise, modern enstrümanların gelişmesi ve standartlaşmasıdır. Weber'e göre yazılmış notaların ve müzik aletlerinin standartlaşması, örgütlenmiş bir toplumun ürünüdür ve rasyonelleşmenin sonucudur.[29] Örgütlenmiş toplumda müziğin biçimi ve anlamı değişmiştir. Müziğin rasyonelleşmesi yeni bir pazar oluşturmuş, müzisyenler ve besteciler daha iyi ve daha kompleks müzik üretme çabasına girmişlerdir. Orkestralardaki artış bu süreci hızlandırmıştır.[30]

Weber'e göre müzikte notasyon sisteminin gelişmesi, geleneksel bir kurum olan kilisenin rasyonelleşmesiyle mümkün olmuştur. Ortaçağlar boyunca müziği tekelinde tutan kilisede hâkim müzik anlayışı teksesli bir özellik gösterirken, rasyonelleşme süreciyle birlikte, ilahi armonide çoksesli müziği olanaklı kılacak modern müzik notasyon sistemi geliştiril-

[27] Weber, M., *The Rational and Social Foundations of Music*, Translated and Edited: D. Martindale, J.Riedell and G. Neuwirth, Southern Illinois University Press.
[28] Weber, M., *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*, Çeviren: Z. Auroba, İstanbul: Hil Yayınları.
[29] Turley, A. C., "Max Weber and the Sociology of Music", *Sociological Forum*, Vol. 16. No. 4. s. 638.
[30] A.g.m., s. 639.

miştir. Weber, *The Rational and Social Foundations of Music* adlı çalışmasında notasyon sisteminin gelişimini uzun teknik açıklamalara yer vererek açıklamaktadır. Ancak onun asıl vurgusu, notasyon sistemindeki bu değişimin, toplumsal değişimin rasyonel bir sonucu olduğu yönündedir.[31] Weber, benzer bir vurguyu müzik aletlerindeki gelişim ve standardizasyonu açıklamak için de kullanmıştır. Ona göre, sosyolojik boyutuyla müzik enstrümanlarındaki çeşitlenme, gelişim ve standardize olma süreci, toplumsal yapıdaki ekonomik, teknolojik ve kültürel değişmelerle yakından bağlantılıdır. Batı müzik tarihinin çoksesli müzik pratiğini viyola ve çello gibi enstrümanların sosyal yaşamla bağlantılı gelişimi üzerinden özetlemeye çalışan Weber, özellikle piyanonun icadının ve gelişmesinin bu süreci örneklendirdiğini dile getirmiştir. Weber, piyanonun kullanılması ve yayılmasının rasyonelleşme sürecinden bağımsız olmadığını iddia etmektedir. Rasyonelleşme ve toplumsal gelişmelerin müziğe yansıması, kilise müziğini temsil eden orgun tonaliter kısırlığının aşılması çabasını hızlandırmış, piyanonun icadı bu çabaların bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Weber'e göre piyanonun kullanımı ve yaygınlaşması da aynı sürecin sonuçlarını yansıtmaktadır. Nitekim piyano kullanımının toplumsal tabakalaşma ve iklim yapısıyla doğrudan bağlantısı vardır. Güney Avrupa'da icat edilen piyano başlangıçta Kuzey Avrupa'da Güney Avrupa'ya oranla daha hızlı yayılmıştır. Çünkü iklim nedeniyle kuzeydeki İskandinav ülkelerinde insanlar daha çok ev merkezli ve eve bağımlı bir yaşam sürdürmek zorundadırlar. Piyano hızla orta sınıf ailelerin kültürel bir figürü ve evlerinin önemli bir aksesuarı halini almıştır.[32]

Weber'in bir başka vurgusu, müziğin ideal tipler olmaksızın toplumsal bir olgu olarak incelenemeyeceği üzerinedir. Ona göre, sözgelimi performans müziği veya sonat formları ideal tipleri oluştururlar ve deneye dayalı araştırmaların sonuçlarını açıklamaya yönelik çalışmaları temsil ederler. Ses aralıkları, akorlar ve notasyon sistemi üzerine incelemeler yapan Weber, ses aralıklarının her yerde bilindiğini, fakat armonik müziğin rasyonelleşmesiyle hem kontrpuan ve armoninin, hem de armonik üçlüyle üç üçlü akor temeline dayanan ses türlerinin oluşumunun Batı'ya özgü olduğunu ifade etmiştir. Modern müzik eserlerinin bestelenmesine imkân sağlayan notasyon da aynı şekilde rasyonelleşme süreciyle ilgili olarak sadece Batı'ya özgüdür. Weber'in çözümlemesinde rasyonelleşmeyle ilişkili akor armonisi ve kontrpuan gibi kavramlar müzik davranışlarının bazı yönlerinin yapısını açıklamaya temel oluştururlar. Dolayı-

[31] Weber, *The Rational and Social Foundations of Music*, s. 32-96.
[32] *A.g.e.*, s. 118., Turley, "Max Weber and the Sociology of Music", s, 637-638.

sıyla Weber'e göre ideal tip kategorileri oluşturan bu kavramları analiz etmek, müzik sosyolojisinin görevlerinden biridir.[33]

Adorno ve Horkheimer'a göre, Weber'in müziğe ilişkin bu açılımı, müzik sosyolojisine esas anlamını kazandıran bir yaklaşım olarak nitelenmelidir. Çünkü Weber oluşturduğu teorisiyle müziğin sadece estetik yönü ve bunun toplumsal bağlamları arasındaki etkileşimi ortaya koymakla kalmamış, aynı zamanda, müziğin gökten indiği ya da onun rasyonel ve eleştirel çağrışımlardan bağımsız olduğu şeklindeki yaygın yanlış inanış ve görüşlerin de bilimsel olarak önünü kesmiştir. Weber ayrıca, dışavurum aracı yani içselliğin sesi olan müziği ve müzik yoluyla biçimlenen her tür etkinliği, mantığa büründürmüş ve akılla belirlenen insani yaşam ilişkileri üzerinden açıklığa kavuşturmuştur.[34] Weber'in teorisi bu nedenle bir ilk örnek olarak görülmelidir. İlk örnek olan Weber'in müzik teorisi daha sonra Thedor Adorno, Ernst Bloch gibi isimler yanında, müzik sosyolojisi adına düşünceler üreten birçok düşünürün müziğe ilişkin açılımlarının katalizörü olmuştur.[35]

GEORG SIMMEL: FORM OLARAK MÜZİK

Georg Simmel, yakın dönemde çağdaşı Weber'e ve sosyolojinin kurucu isimleri sayılan Marx ve Durkheim'a göre geri planda kalmış olsa da, günümüzde Comte ve Spencer gibi klasik düşünürlerden çok daha etkilidir.[36] Simmel'i bu konuma taşıyan, onu klasik gelenekten ayrılan sosyoloji yapma tarzıdır.

Simmel, makro açıklamalara yönelen işlevselcilik ve Marksizm'de olduğu gibi, geniş çapta toplumsal düzen ve değişme teorileri geliştirmeye çalışan geleneksel sosyolojinin aksine, duyguları, ruhu, gündelik hayat ve ilişkilerin ayrıntılarını önceleyen bir sosyoloji anlayışına sahip olmuştur. Simmel'e göre sosyolojinin rolü, yaygın toplumsal etkileşim biçimlerini anlamak ve toplumsal hayat ve düzenin biçim ve içeriğini derinlemesine analiz etmektir.[37] Duygular, insan ruhunun incelikleri ve gündelik yaşamın ayrıntıları gibi alışılmadık çözümlemelere yönelen Simmel'in sosyo-

---

[33] Kurtişoğlu, B. "Max Weber'in Müzik Sosyolojisindeki Yeri ve Doğu Müziğine Bakışı", *Sanat Sosyolojisi* (İç.), Derleyen: Ö.N. Soykan, Dönence Yayınları, s. 69-70., 2009

[34] Adorno ve Horkheimer, *Sosyolojik Açılımlar*, s. 126-127.

[35] Feher, F., "Weber and the Rationalization of Music", *The International Journal of Politics*, Culture and Society, 1(2), s. 147-162.

[36] Ritzer, G., "Georg Simmel", *Sociological Theory*, Çeviren: Ü. Tatlıcan, McGraw-Hill, Inc, http://www.umittatlican.com/files/GeorgeSimmel(GeorgeRitzer-1991).pdf

[37] Slattery, M., *Sosyolojide Temel Fikirler*, Çeviren: Ü. Tatlıcan, G. Demiriz, İstanbul: Sentez Yayıncılık, s. 52.

lojisinde, sanat, özellikle de toplumsal yansımaları açısından etkili bir form olarak nitelediği müzik önemli bir çözümleme birimidir. Simmel esasen düşünsel yaşamı boyunca estetiğin yanıt bekleyen soruları ve problemleriyle uğraşmış, büyük sanatçıları incelemiş ve eser analizleri yapmıştır. Örneğin onun doktora tezinden sonra basılan ilk çalışması, *Müzik Üzerine Psikolojik ve Etnolojik İncelemeler*'dir.[38]

Simmel müzik ve sosyal yapı arasındaki ilişkilere özel anlamlar atfetmiştir. Diğer bir ifadeyle, Simmel yalnızca sosyal yaşamda müziğin rolüne ve basit müzik sınıflandırmasına dair açıklamalar yapmakla yetinmemiş, aynı zamanda müziğin sosyal içeriğinin sosyolojik açıdan değerlendirilmesinin gerekliliklerini de ortaya koymuştur. Ona göre müzik üzerine yapılan sosyolojik analizler, hem müzikal sanatın teknik yönlerini anlamayı hem de onu çevreleyen sosyal süreçlerin anlaşılmasını sağlamaktadır.[39] Müzik, sosyal yaşamdaki etkileşim ya da iletişim biçimlerinden olan belirleyici bir formdur.

Simmel, sanat ve müzik üzerine görüşlerini, onun sosyolojisinin iskeleti olan yaşam ve form düalizminden hareketle geliştirmiştir. Bu anlamda Simmel sosyal yaşamın *formu* ve *içeriği* arasında bir ayırım yapmaktadır. Onun form ve yaşam düalizmi ayırımında sosyal etkileşim *formları* toplumsal hayatın, oldukça farklı durumlarda gözlenebilen sabit, kalıplaşmış yanlarını anlatırken, *içeriği* sosyal etkileşimin, belirli bir durumla ilgili bireylerin çıkarlar ve istekleri gibi farklı yanlarını ifade etmektedir.[40] Yaşam Simmel'de sürekli bir oluş ve dur durak bilmeyen bir akış olarak kavranırken, buna karşılık formlar, adeta durağan kutuplar gibidirler. Formlar, bizzat yaşam akışından çıkan nesnelleşmelerdir. Yaşam yoksa form da yoktur. Fakat formlar bir kez ortaya çıktıktan sonra süreklilik kazanırlar ve yaşam denen süreçten bağımsızlaşıp kendi özgül yaşamlarını sürmeye başlarlar.[41] Simmel'in tanımladığı şekliyle formel sosyolojinin amacı, sosyal etkileşim biçimlerini toplumsal bağlamlarından soyutlayarak çözümlemek ve böylece bağlamdaki önemli değişikliklere rağmen, farklı toplumsal organizasyon biçimlerinde ortaya çıkan düzenlilikleri betimleyebilecek sosyolojik yasalara ulaşmaktır.[42]

Simmel''in yaşam ve form düalizminde, sanat ve özellikle de müzik başat bir yere sahiptir. Simmel'e göre özel bir form olarak sanat "yaşam-

---

[38] Jung, W. *Georg Simmel: Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi*, Çeviren: D. Özlem, Ankara: Ark Yayıncılık, s. 121.
[39] Etzkorn, "Georg Simmel and the Sociology of Music", s. 104.
[40] Slattery, *Sosyolojide Temel Fikirler*, s. 53.
[41] Jung, *Georg Simmel: Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi*, s.121.
[42] Slattery, *Sosyolojide Temel Fikirler*, s. 53.

dan 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 reddederler. Fakat varlık ve fantezi 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 var olabilirlerken, sanat eseri hep kendisi içindir. Gerçek dünyaya ait her şey, 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 her şey yerine kendisi olmakla, bizim için başka her şeyden daha fazla bir şey olur."[43]

Simmel'in önemli bir form olarak nitelediği müziğe ilişkin analizlerinde, müzikal ifadenin bütün türleri sosyal yaşamdaki iletişim fonksiyonu bağlamında ele alınmıştır. Ona göre bir müzik parçası hem doğrudan hem de dolaylı anlamlarla iletişim kurabilme niteliğine sahiptir. Söz konusu anlamlar bir şekilde, içerinde besteci ve müzisyenler ile onların dinleyicilerinin yaşadığı müzik dışı dünyanın kavramlarını, eylemlerini ve duygularını tanımlar niteliktedir. Simmel bunun dışında, müzikal bestenin kendi içeriğinde sağlanan doğrudan anlamlarla da ilgili olmuş ve sıklıkla, bestelerin yapısını oluşturan müzikal elementler arasındaki düzenli bağlantıları incelemeye yönelmiştir.[44]

Simmel'e göre müzik analizinde incelenmesi gereken, müziğin formsal yönünü açığa çıkaran en temel konu, müziğin iletişimsel içeriğidir. Müziğin iletişimsel içeriği, müziğin türüne, müzikal temalara ve dinleyicilerin duygusal konumlarına göre çeşitlilik gösterebilir. Sözgelimi, enstrümantal müzikte iletişimsel içerik vokal müzikteki kadar net değildir. Ancak, iletişimsel netliğin derecesi iletişim aracına verilen sosyal yanıtın çeşitliliğine bağlıdır. Bu yanıtlar elbette ki, dinleyiciler tarafından öğrenilmiş yanıtlardır ve öğrenme ortamındaki değişimler tarafından oluşan değişkenliklere maruz kalırlar. Müzikal temalar, bu nedenle uygun bir şekilde hazır bulunan dinleyiciler arasında spesifik duygusal yanıtlara sebep olurlar. Örneğin, film müziği bestecileri sıkça yumuşak keman sesleriyle aşk sahnelerine eşlik ettiklerinde bu fenomeni örneklendirirler. Sistematik olarak seçilmiş müzikal klişelere başvurarak, film müziği bestecileri seyircileri sahnelerde belirli beklentiler oluşturmada ve olanlara dair uygun

[43] Simmel'den akt. Jung, W., *Georg Simmel: Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi*, s.126.
[44] Etzkorn, K. P., "Georg Simmel and the Sociology of Music", *Social Forces*, Vol. 43, No. 1, s. 105.

duygusal durumlar yaratmada başarılı olmaktadırlar. Bu durumda dinleyici soyut müzikal ton dizisini sosyal açıdan beklentilerini karşılayan duygusal kodlara dönüştürmeyi öğrendikçe, daha net yönlendirmeler içeren vokal müziğine başvurmaya gerek kalmayacaktır. Buradan çıkan sonuç Simmel için öğrenilmiş duygusal içeriği taşıyormuş gibi algılansalar da ses kalıplarının kendiliğinden anlamdan yoksun olduğudur. Simmel öğrenilmiş duygusal içerik ve ifade biçiminin değişkenlik gösterdiğini dile getirirken, bu tanımlayıcı materyal incelemesinden müziğin insan karakterleri için belirleyici olduğu sonucuna ulaşmıştır.[45]

Simmel'in müzik sosyolojisi için önemi, onun, klasik sosyoloji geleneğinin aksine, duygulara yönelen sosyolojisi aracılığıyla müziksel etkileşimlerin anlamlarını çözümlemeye girişmesidir. Yaşam-form düalizmi çerçevesinde betimlediği ve bir form olarak tanımladığı müzik, Simmel için sosyal yaşamı etkileyen ve tanımlayan ölçütlerden biridir.

ALFRED SCHUTZ: MÜZİKAL DENEYİMİN FENOMENOLOJİSİ

Fenomenolojik felsefenin kurucusu Edmund Husserl'in öğrencisi olan Alfred Schutz, sosyolojik teoride birey-eylem merkezli sosyolojik teorilerin güçlü bir örneği olan fenomenolojik sosyolojinin temsilcisidir. Schutz'un müzik-toplum ilişkisine dair çıkarımları doğal olarak fenomenolojik çözümleme tarzındadır. Öte yandan Schutz için müziksel çözümlemeler, fenomenolojik indirgeme durumunu en iyi yansıtan örneklerdendir. Bu noktada Schutz'un müziksel çıkarımlarını betimlemek adına onun teorisinden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Schutz, fenomenolojik sosyolojide, işlevselci-pozitivist sosyolojinin aksine, toplumsal yapı ve kurumların niteliğine değil, insanların bilinçleri ile onların algı ve deneyimlerinin betimlenmesine odaklanır. Schutz için önemli olan insanların bilinçleri aracılığıyla kendi dünyalarını nasıl algıladıklarıdır. *The Phenomenology of the Social World* adlı eserinde[46] Schutz, gündelik yaşam deneyimlerinden, yani onu anlamaya çalışan farklı bireylerin deneyimlerinden ortaya çıkan anlamlar üzerine yoğunlaşmıştır. Ona göre özneler arası olan yaşam dünyası, sosyal yaşamda etkileşim halinde olan aktörlerin ve onların etkileşimde bulunduğu nesnelerin bir toplamıdır. Birey sosyal yaşama anlam vermek için, diğer aktörün

[45] Etzkorn, K. P., "Georg Simmel and the Sociology of Music", *Social Forces*, Vol. 43, No. 1, s. 105.

[46] Schutz, A., *The Phenomenology of the Social World*, Translated: G. Walsh and F. Lehnert, Evanston: Northwestern University Press.

eylemlerini anlamlı kılan sosyal yaşamı tipleştirmektedir. Tipleştirme, insan bilincinin temel eylemidir. İnsanlar tipleştirmeler sayesinde paylaşılan bir dünya oluşturmaktadır. Tipleştirmeler, insanların sahip olduğu deneyimler ve sağduyu bilgisiyle, yani bilgi stokları aracılığıyla kurulmaktadır. O halde fenomenolojik sosyolojinin amacı, bireylerin tipleştirme sürecini anlamakla mümkündür. Tipleştirme sürecini anlamak, aktörlerin sosyal yaşama, sözgelimi, herhangi bir eyleme, duruma karşı hangi anlamlar yüklediklerini açığa çıkarmak demektir. Fenomenolojik sosyoloji için önemli olan, tipleştirmeleri, bilgi stoklarını, yani özneler arası dünyayı kuran anlamları ortaya çıkarmaktır. Schutz bu noktada tıpkı Husserl gibi, fenomenolojik indirgeme ya da paranteze alma (epoche) yönteminin kullanılması gerektiğini dile getirmektedir. Çünkü, bu dünyanın gerçekliğine ulaşmak bireylerin saf bilincine ulaşmayı zorunlu kılmaktadır.

Schutz fenomenolojik sosyolojide müziği önemli bir uygulama örneği olarak görmektedir. Onun *"Making Music Together: A Study on Social Relationship"*[47] ve *"Fragments of Phenomenology of Music"*[48] adlı eserleri bu anlayışın bir ürünüdür. Nitekim Schutz, müzik icrası ve onu dinleme eylemi şeklinde gerçekleşen bir ilişkinin incelenmesinin, bireylerin etkileşimlerinin temelinde bulunan anlamları daha açık bir şekilde ortaya çıkaracağını belirtmiştir. Schutz, bu amaçla icra ile dinleme arasındaki ilişkiyi ortaya koymak için öznel ve nesnel bilincin toplumsal oluşumunu anlamaya yönelmiştir.[49] Ona göre müzik, kavramsal bir düzene gereksinim duymayan anlamlı bir bağlamdır. Ancak bu anlamlı bağlam, iletilebilir niteliktedir. Besteci ve dinleyici arasındaki iletim sürecinde genellikle bir aracıya yani, icracıya gereksinim duyulmaktadır. Müziğin oluşumunda tüm bu katılımcılar arasındaki etkileşimler, aslında son derece karmaşık bir yapıda hâkim olan sosyal ilişkilerin niteliğini yansıtmaktadır.[50] Onun bu çıkarımı, müziği salt bir sanatsal etkinlik olmaktan çıkarıp, müziksel etkileşimleri, içinde gizli fenomenolojik anlamların araştırılması gereken bir sosyolojik konu haline getirmektedir. Müziksel etkileşimin tarafları olan icracı ve dinleyiciyi, söz konusu etkileşim içinde fenomenolojik bir değerlendirmeye tabi tutmak bize, bu etkileşimin gerçek anlamlarını bulma şansı verecektir. Sonuçta hem icracı hem de dinleyen belli bilgi stoklarına, deneyimlere, kültürel özelliklere sahip olan ve müziksel

[47] Schutz, A., "Making Music Together: A Study in Social Relationship", *Social Research*, Vol. 18, No. 1, s. 76-97.
[48] Schutz, A., "Fragments of Phenomenology of Music", *Music and Man*, Vol. 2, No.1-2, s. 23-71.
[49] Kurtişoğlu, B., "Max Weber'in Müzik Sosyolojisindeki Yeri ve Doğu Müziğine Bakışı", *Sanat Sosyolojisi* (İç.), Derleyen: Ö.N. Soykan, Dönence Yayınları, s. 63.
[50] Schutz, A. "Making Music Together: A Study in Social Relationship", s. 76.

etkinlik esnasında etkileşime giren aktörlerdir. Dolayısıyla, icracının yüklediği anlamlarla, dinleyicinin bilincine yansıyan anlamların farklılık arz etmesi açıklanabilir bir durumdur. Ayrıca etkileşim ve anlamlandırma aracı olan müziğin bireyde bıraktığı duygusal izler, fenomenolojik indirgeme aracılığıyla belirlenerek, sosyal yaşam alanının ya da sosyal gerçekliğin inşacısı olan bireysel bilinçlerin yaşamı anlamlandırış biçimleri betimlenebilir. O halde, tıpkı bireylerin herhangi bir durum karşısında ne yapacaklarına dair ellerinde bulunan reçeteleri çözümler gibi, müziksel etkileşim biçimleri de fenomenolojik yönden çözümlenmelidir.

Schutz'un amacı müzik sosyolojisindeki bilinen tartışmaların ötesine geçip, müziksel süreçlerdeki katılımcılar arasındaki sosyal ilişkilerin incelenmesine yönelmektir. Bu amaç, onun için müzikal deneyimin fenomenolojisi anlamına gelmektedir. Müzikal deneyimin fenomenolojisi, müzikal deneyimlerle ilgili tüm sosyal etkileşimlerin incelenmesini içermektedir. Müzikal deneyimi anlamlı kılan sosyal etkileşimler, Schutz'a göre sosyal etkileşimlerin diğer pek çok versiyonu için geçerli olan çıkarımlardan bağımsız değildir.[51] Schutz'un fenomenolojik sosyoloji aracılığıyla yaptığı çözümlemeler, müzik sosyolojisinde özellikle müziğin taraflarının etkileşimine odaklanan bir bakışı öne çıkarmaktadır. Bu türden bir bakış, hem müziğin bireysel ve toplumsal anlamlarını hem de onun toplumsal düzeyde ne türden etkilere sahip olabileceğini gösterir niteliktedir.

THEDOR ADORNO: KÜLTÜREL META OLARAK MÜZİK

Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisyenlerinin en etkili düşünürlerinden olan Thedor Adorno, okulun Herbert Marcuse, Max Horkheimer ve Walter Benjamin gibi diğer temsilcilerine nazaran sanat ve estetik yanında müzik konusuyla doğrudan ilgilenmiş, hattâ müzik-toplum ilişkisine dair analizleriyle müzik sosyolojisinin ana simalarından biri haline gelmiştir. Nitekim Adorno'nun ilk çalışmalarından biri 1932'de Toplumsal Araştırmalar Dergisi'nin ilk cildinde yayımlanan "Müziğin Toplumsal Konumu" başlıklı makaledir.[52] Ayrıca onun 1962'de yayımlanan "Müzik Sosyolojisine Giriş" adlı çalışması, bugün halâ müzik sosyolojisinin önemli yapıtaşlarından biridir.

Adorno'ya göre, müziksel olanla toplumsal olan arasındaki karşılıklı ilişkileri değerlendirmek, toplumun hâlihazırdaki durumu hakkında derin eleştirel analizler yapmak anlamına gelmektedir. Bu çerçevede, müzik

[51] A.g.m., s. 77.
[52] Blomster, "Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi", s. 505.

sosyolojisi her zaman bir toplumsal eleştiri aracıdır.[53] Müzik ne kadar az özerklik isteğinde bulunur ve ne kadar çok toplumsal tüketim malı yaratırsa, o kadar dolayımsızca sosyolojik kategoriler içinde düşünülmek zorundadır.[54] Müziğin niteliği ve toplum kapsamında yansıması, bu anlamda hem toplumu tanımlaması hem de problemlerin odağına inilmesi açısından incelenmeye değerdir.

Adorno'nun müzik analizi, Frankfurt Okulu'nun düşünürlerinin ortak kavramsal yönelimi olan "kültür endüstrisi" açılımıyla şekillenmiştir. Adorno'ya göre, modern totaliterliğin temelini oluşturan kültür endüstrisi, kapitalist tahakkümünün kültürel boyutunu oluşturmaktadır. Kültür endüstrisi kapitalist hegemonyanın geliştirdiği sanat, eğlence ve yaşam tarzı algısıyla kitlelerin bilinçlerini dönüştürerek onları manipüle etmektedir. Özellikle sanat ve eğlence, kültür endüstrisinin yöneldiği alanlardır. Kültür endüstrisi, sanatı ve eğlenceyi birleştirerek, onları metalaştıran, böylelikle toplumda bireyleri tüketici ve yaşamından hoşnut bireyler haline getiren bir eğlence işletmesidir.[55]

Müzik, kültürel bir fenomen olarak kültür endüstrisinin en önemli metalarından/araçlarından biridir. Adorno'ya göre, kültürel fenomenler, her alanda olduğu gibi, müzikte de ne tam olarak ayrı/bağımsızdır ne de sadece bir yansıtmadır. Çağımızda müziğin sosyal gerçeklikten bağımsız olabilmesi ise, sürekli olarak artan bir tehditle karşılaşmaktadır. Aslında kapitalizm çağında müzik bir meta karakteri taşır. Müzik, kullanım değerinden çok, değişim değeri tarafından yönlendirilir. Gerçek ikilem, "hafif"/"popüler" müzik ile "ciddi" müzik arasında olmayıp, "pazar-yönelimli müzik" ile "pazar-yönelimli olmayan müzik" arasındadır.[56] Ancak, Adorno'ya göre kuram gibi, müzik de kitlelerin var olan bilinç düzeylerinin ilerisini erek edinebilmelidir.[57] Nihayetinde pazar yönelimli ya da popüler müziğin böyle bir ereğe sahip olmadığı aşikârdır.

Müziğin metalaşması, Adorno'ya göre onun bir ideoloji halini almasıyla ilişkilidir. İdeoloji olarak müzik, toplumsal yanlış bilincin kaynağı olunca işlevsel müzik halini almaktadır. Bu durum müziğin kendisini toplumda kullandırması durumudur. O zaman müzik toplumsal olmayacak-

[53] A.g.m., s. 505.
[54] Adorno, ve Horkheimer, *Sosyolojik Açılımlar*, s. 129.
[55] Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çeviren: N. Ünler ve E. Öztarhan Karadoğan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Adorno, T. (2009). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çeviren: N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
[56] Kızılçelik, S. (2008). *Frankfurt Okulu*, Ankara: Anı Yayıncılık, s. 332.
[57] Jay, M. *A.g.e.*, s.264.

tır. Oysa müziğin toplumsal olmasının koşulu, toplumsal eğilimin müzikte yankılanmasıdır.[58]

Adorno'ya göre, müzik özellikle 18. yüzyıldan itibaren dolaysız kullanım olanağını yitirmiştir. Dolayısıyla onun dolaysız pratiği de sona ermiştir. Müzik bu aşamadan sonra bir meta halini almıştır. Onun değerini belirleyen ise pazardır. Pre-kapitalist nitelikteki müzik yapma adacıkları, yüzyılımızın kültür yaşamında silinip gitmiştir. Örneğin, radyo ve film teknikleriyle total kapitalist propaganda mekanizmasının sınırsız kontrolü, müziksel pratiğin en içsel modeli olan aile-içi müzik yapımını bile kendi hükmü altına almıştır. 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. Bu, müziğin "şeyleşmesi" anlamına gelmektedir. Adorno için müziği meta haline getiren ve şeyleştiren süreç, müziksel bir yansıma olarak toplumun içinde bulunduğu durumu da tanımlamaktadır.[59]

Adorno'ya göre müziğin kapitalist Ethos'un istilasına uğraması, onun şeyleşmesinin nedeni olmuştur. Şeyleşme müziği algılama ve dinleme biçimindeki dönüşümlerle, daha çok onu tüketenlerin bilinciyle ilişkilidir. Şeyleşme, müziği dinleyenlerin duyabilme yeteneklerinin yozlaşmasının sonucudur. Dinleyicilerin duyma yetenekleri fiziksel olarak değil, psikolojik olarak yozlaşmıştır. beslenme gereksinimi gelişebilmiş çocuk yaştaki insanlar gibi, müziğin bugünkü dinleyicisi olan kişiler, müziği duyabilme yeteneklerinin gerilemesi sonucunda, yalnızca daha önce duymuş olduklarının bir tekrarına tepki verebilmektedirler. Diğer bir deyişle, yalnızca yaşanmış bir geçmişin içinde yaşayabilmektedirler. Tıpkı çocukların sadece parlak ve göz alıcı renkleri fark edişlerinde olduğu gibi, müziğin bugünkü dinleyicisi olan bu kişiler de, renklendirme oyunlarına hayranlıkla kapılabilmekte, bu oyunların heyecanlandırıcı izlenimlerinin ve müzikteki bireyselleşmesi gibi görünen parlaklıkların asılsızlığını anlayamamaktadırlar.[60] Bu durum, müzik adına bir kayıp olsa da, kapitalist propagandayla gelişmiş, kültür endüstrisinin bir başarısıdır. Kültür endüstrisi metalaşmış popüler müzik aracılığıyla toplumu manipüle etmektedir. Adorno'ya göre popüler/hafif/pazar yönelimli bir müzik olan caz müziğinin, 1940'lı yıllardan beri müzikte bir tekel olma iddiasına ılımlı bakılan bugünkü Amerika'da yerine getirdiği işleve bakılırsa, iddianın

[58] Soykan, Ö. N. (2000). *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*, İstanbul: Bulut Yayınları, s. 76.
[59] Oskay, Ü. (2001). *Müzik ve Yabancılaşma*, İstanbul, Der Yayınları, s. 35-42.
[60] Jay, M. (2005). *Diyalektik İmgelem*, Çeviren: Ü. Oskay, İstanbul: Belge Yayınları, s. 275.

geçerliliği açıklıkla görülecektir. Caz devrin nesnel tinine kök salmış, müzikal endüstrisinin çok gelişmiş kontrol araçlarının her tür tekelini ve farklı düşünmeyi ortadan kaldıran planlı tekrarları temsil etmiştir. Caz, âsi atalarına yabancılaşıp, kültür endüstrisinin büyük organizasyonlarınca üstlenilerek pekiştirildikçe ve milyonlarcasının başka bir müzik dinleme olanağı bulamadığı insanların kâr çıkarının hizmetine sokuldukça, zamanımızın dışavurumu olmaktan kaçamayacaktır.[61]

Adorno'nun popüler müzik üzerine eleştirel görüşleri, "popüler" müzikle "ciddi" müzik arasında yaptığı karşılaştırmada daha belirgin bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.[62] Adorno, ciddi müzikle popüler müziği kompozisyonu ve prodüksiyon yapısı ile dinleyicilerin teşvik ve talep edici cevapları bağlamında karşılaştırmıştır. Bu anlamda kompozisyon ve prodüksiyon bakımından ciddi müzik, her parçası ve ayrıntısı, müzikal planın uygulanmasına dayanmayan ve kendi müziksel anlamıyla, somut bütünlüğe bağlı olan bir müziktir. Dikkatlice geliştirilen temalar ve ayrıntılar, bütünle oldukça yüksek derecede iç içe örülmüştür. Formel yapı ve temalar arasında tutarlılık bulunmaktadır. Kompozisyon ve prodüksiyon bakımından popüler müzik ise, bilindik kalıpları ve yapıları izleyen müziktir. Bunlar stilize edilmiştir. Popüler müzikte özgünlük oldukça azdır. Bütünün yapısı ayrıntılara bağlı değildir. Melodik yapı ise oldukça yüksek düzeyde katıdır ve sık sık kendini yinelemektedir. En ilkel harmonik olgular vurgulandığı yapı bir dizi planı içinde barındırır. Komplikasyonlar eserin yapısı üzerinde etkili değildir. Daha önemlisi onlar, temalar geliştiremezler. Dinleyicilerin teşvik/talep edici cevapları (tepki mekanizmaları) bağlamında ciddi müzikle popüler müzik karşılaştırıldığında, Adorno ciddi müziğin bir parçasını anlamak için o müziğin bütününü tecrübe etmek ve bilmek gerektiğini vurgulamıştır. Ciddi müzikte bütün, ayrıntılar üzerinde güçlü etkilere sahiptir. Temalar ve ayrıntılar yalnızca bütünün bağlamı içinde anlaşılabilir. Müziğin anlamı sadece bir farkında olma yoluyla idrak edilemez. Müziği izlemek ve dinlemek, büyük bir çaba ve yoğunlaşma gerektirir. Ciddi müziğin estetiği gündelik hayatın devamlılığına engel olur ve anımsamayı teşvik eder. Oysa popüler müzikte bütünün kavrama üzerine etkisi ve bölümlere tepkisi azdır. Bütünden ziyade parçalara daha kuvvetli tepkiler vardır. Müzik, kolayca tanınabilir tipler içinde standardize edilmiştir. Müziği izlemek ve dinlemek, az bir çaba gerektirir. Müziksel deneyimlerin altında toplandığı modellere dinleyiciler önceden sahiptir. Müzikal olay olarak bütün üzerine oldukça az

[61] Adorno, ve Horkheimer, *Sosyolojik Açılımlar*, s. 130.
[62] Kızılçelik,. *Frankfurt Okulu*, s. 334.

vurgu yapılır. Önemli olan şey stil ve ritimdir. Popüler müzik dinleyiciyi bilindik deneyimlere geri götürür. Müziğin anlamı, kabullenmeye yol açan bir tanıma tarafından idrak edilir. Dinleme sayesinde kazanılan eğlence ve zevk müzikal objeye transfer edilir. Bu obje, özdeşleştirme mekanizmasından kaynaklanan niteliklerle donatılır. En başarılı, en iyi müzik sürekli tekrar edilenle bir tutulur. Popüler müzik, sosyal bilinç üzerinde uyutucu etkiye sahiptir. Müzik, gündelik yaşamda devamlılığın anlamını güçlendirir. Onun nesnelleşmiş yapısı insanları unutkanlığa sevk eder. Düşünme sürecini gereksiz kılar.[63] Kısacası popüler müzik metalaşmış, şeyleşmiş ve sanatsal olmaktan uzaklaşmış müziktir; insanı yabancılaştırmaktadır. Geçerli ve sanatsal olan ise, ciddi müziktir. Ciddi müzik, bilinç kazanımına katkı sunan müziktir. Çünkü müzik kendi toplumsal gerçeklik içeriğini, muhalefet yoluyla ve kendisinin toplumsal sözleşmesini ilga etmekle kazanmaktadır. Ciddi müzik, içinde duyulduğu dünyada yanlış olan şeylere karşı konuşan müziktir.[64]

Böylece Adorno, kendi müzik sosyolojisi kavrayışının da betimlemesini ortaya koymuş olmaktadır. Müzik sosyolojisi Adorno'nun görüşünde müziği toplumun estetik kopyalanması, onun bir yansıması, ortaya çıktığı dünyanın bir yankısı veya yüz seksen derece tersine dönmüş olarak onun bir yadsınması veya yaşayan çelişkisi şeklinde görmek durumundadır.[65] Çünkü, müziği incelemek, toplumsal bilinci çözümlemek anlamına gelmektedir.

Pierre Bourdieu: Kültürel Sermaye Olarak Müzik

Fransız sosyolog Pierre Bourdieu, özellikle edebiyat, fotoğrafçılık ve müzik gibi sanat alanlarına ilişkin yaptığı çözümlemeler ve sanatın toplumsal boyutuna dair çıkarımlarıyla kültür sosyolojisi alanının en önemli figürlerinden biri olarak görülmektedir. Bourdieu'nun post-marxist analizler için gündem belirleyici görüşleri ve eleştiri odaklı bakış açısı onu müzik sosyolojisi adına ayrıcalıklı konuma taşımaktadır. Bourdieu esintili müzik sosyolojisi çalışmalarının, günümüzde alanın önemli bir kısmını işgal ettiğini söylemek abartılı olmayacaktır.[66]

---

[63] *A.g.e.*, s. 334-337.
[64] Blomster, "Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi", s. 504.
[65] A.g.m., s. 504.
[66] Prior, N., Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond, *Cultural Sociology*, 5(1), s. 122.

Ancak hemen belirtilmelidir ki, Bourdieu aslında çağdaş edebiyat ve görsel sanatlar ile meşguliyetinin aksine, müzikle doğrudan ya da ayrıntılı bir biçimle nadiren ilgilenmiştir. Müzikal formlar, pratikler ve uygulayıcılar diğer düşünürlerde olduğu gibi, Bourdieu için açıklayıcı unsurlar değildir. Onun müzikle ilgisi, sanata yönelik teorik temellendirmelerindeki çıkarımlarında ve özellikle de sosyolojik teorisinin odağını oluşturan kültürel sermaye kavramlaştırmasına ait örneklendirmelerde öne çıkmaktadır. Dolayısıyla müzik sosyolojisi adına 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. Nitekim Bourdieu, 1970'li yıllardan sonra pek çok sosyal bilimci için özellikle eleştirel bakışın kaynağını oluşturmuş, hattâ "*Bourdieu Etkisi*" şeklinde ifade edilen bir bakış açısı müzik sosyolojisi incelemelerinin yönünü belirlemiştir. Günümüzde bile Bourdieu' nun görüşlerinden esinlenmeyen ya da ona atıfta bulunmayan müzik sosyolojisi çalışmalarından nadiren bahsedilebilir.[67] Onun *Distinction*[68] ve *The Field of Cultural Production*[69] adlı çalışmaları hâlâ müzik ve toplumsal yapı etkileşimine dair en önemli başvuru kaynaklarındandır.

Bourdieu'nun müzik sosyolojisine etkisi onun, sembolik güç, kültürel sermaye ve habitus gibi kavramlaştırmalarındaki müzikal örneklerden ileri gelmektedir. Sosyolojisinde genellikle güç ilişkilerinin tanımlanmasını amaç edinen Bourdieu, müzik konusuna daha çok kültürel sermaye tanımlamasıyla yaklaşmıştır. Bourdieu teorisinde gücün, kültürel olarak üretimini, yeniden üretimini ve çıkarlar doğrultusunda kullanımını analiz etmiştir. Böylece Bourdieu, sembolik güç teorisini geliştirmiş ve ekonomik güç ile politik güç arasındaki ilişkileri, sembolik çıkar, ekonomik ve kültürel sermaye olgularıyla birleştirmiştir. Bourdieu açısından, insanlar kültürel sermayelerine göre sosyal stratejiler geliştirirler. İnsanların dilsel yetenekleri, dış görünümleri, düşünüm biçimleri ve estetik yargıları kişiliklerinin olduğu kadar kültürel sermayelerinin de yansımalarıdır. Toplumda kültürel sermayeler eşitsizce dağılmıştır. Kültürel güç, ekonomik ve siyasal sermayeyle aynı derecede etkilidir. Ayrıca, kültürel sermaye modern toplumun sınıf yapılarının yeniden üretimine yardım etmektedir. *Distinction*'da estetik beğeniye dayalı sınıf modeli geliştiren Bourdieu, bireyin estetik eğilimlerinin onun kültürel sermayesiyle doğrudan bağlan-

[67] A.g.m., s. 125-126.
[68] Bourdieu, P., *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Translated: R. Nice, London: Routledge.
[69] Bourdieu, P., *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Litetature*, Edited: Randal Jobnson, Columbia University Press.

tılı olduğunu dile getirmektedir. Sınıf, ekonomik sermaye yanında kültürel sermaye farklılıklarının doğurduğu bir olgudur. Müzik beğenisi gibi estetik yargılar, büyük ölçüde zamanla biriken kültürel sermayenin ürünüdürler.[70] Eğitim kültürel sermayenin aktarılması ile sınıfların ve sınıflara ait kültürel sermayenin sınırlarının yeniden üretilmesinde belirleyicidir. Nitekim Bourdieu'nun odaklandığı nokta, eğitim kurumlarında bilginin farklı düzeylerde yayılmasıyla, iktidarı elinde tutanların çıkarlarını kollayan çağdaş kültürün yeniden üretimidir. Örneğin orta sınıf ailelerin çocukları, çeşitli dilsel ve kültürel becerilerden oluşan bir kültürel sermayeyle (içeriği zenginlerin denetiminde olan) donatılmışlardır. Okullarda başarılı olmak için bu becerilere sahip olmak gereklidir. Oysa işçi sınıfından gelen çocuklar bu becerileri okulda öğrenemezler. Böylece, tarafsızmış gibi görünen okullardaki değerlendirmelerin, sosyo-kültürel becerileri, doğal yeteneğe bağlı eşitsizliklerin bir sonucuymuş gibi gösteren statü kazanma hiyerarşilerine dönüştürerek aslında ekonomik eşitsizliği meşru kıldığı ortaya çıkmaktadır. Bourdieu, tüm sosyal yaşamın öznel ve nesnel boyutlarının birbirinden kopmaz bir biçim sergilendiğini dile getirmektedir. Onun *habitus* kavramlaştırması böyle bir çıkarımın ürünü olarak görülebilir. Habitus, Bourdieu'nun sosyal yapılar ile sosyal pratik (ya da sosyal eylemler) arasındaki bağı oluşturduğunu düşündüğü bir dizi edinilmiş düşünce, davranış ve beğeni kalıpları için kullandığı bir kavramdır. Bu bakımdan habitus, aktörlerin sonsuz değişkenlikteki durumlara uyarlanabilecek sonsuz sayıda uygulamalar üretmelerine elveren şemalardır.[71] Dolayısıyla habitus, sahip olunan kültürel sermeyenin kapsamından bağımsız değildir.

Bourdieu müziği, kültürel sermaye kavramlaştırması içinde değerlendirmekte, hattâ sınıfsal farklılaşmaların mantığının temel bir göstergesi olarak irdelemektedir. Bourdieu, 1217 kişiyle yaptığı bir alan araştırmasından elde edilen verilerden yola çıkarak, katılımcıların beğenilerinden hareketle sınıf temelli müziksel beğenilerin ayırımlarını ortaya koymuştur. Müzik beğenisini, klasik Batı müziğinden Strauss'un 'Blue Danube' ve Bach'ın 'Well- Tempered Clavier' örneklerinden yola çıkarak ayırımlaştıran Bourdieu, Strauss'un 'Blue Danube' valsinin daha popüler olduğunu ve genellikle işçi sınıfının beğenilerini yansıttığını, Bach'ın 'Well-Tempered Clavier'ının ise, daha az popüler olduğunu ve üst sınıf beğenilerini örneklendirdiğini vurgulamıştır.[72] Tıpkı okul örneğinde olduğu gibi, müziksel beceri ve beğeniler de, kültürel sermayenin belirleyiciliği altın-

[70] Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, s. 66-68.
[71] Esgin, A. (2008). *Anthony Giddens Sosyolojisi*, Ankara: Anı Yayıncılık, s. 137-138.
[72] Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, s.12-18.

da bireylere miras olarak kalmaktadır. Dolayısıyla işçi sınıfının beğenileri ile üst sınıfın beğenileri kültürel sermayenin aktarımı yoluyla yeniden üretilme imkânı bulmaktadır.

Bourdieu'nun güç, mücadele ve dışlanma sorularını birleştirmede başarısız olan müziksel çalışmalara, Adorno da olduğu gibi, teorik temeller sağlayarak, müzik çalışmalarını modernize ettiği ve müzik sosyolojine yeni yönelimler sağlama anlamında etkili olduğu söylenebilir. Bourdieu' dan esinlenilmiş çalışmalar daha derin ve geniş kapsama sahip olmuşlardır. Araştırmacıların bazıları, Bourdieu'nun kategorilerini kullanarak vokal stilleri ve melodik-ritmik teknikler gibi özel müzik uygulamalarının edinimini incelerken, bazıları ise, bu tarz kategorilerden yola çıkarak popüler müziklerin formasyonunu belirleyen geniş ekonomik bağlamlar ve kültürel hiyerarşiler arasındaki haritaları tanımlamaya çalışmışlardır.[73] Bourdie'nun sosyolojik teorisi, özellikle günümüzde oldukça çeşitlenen müziksel pratiklerin toplumsal yansımasının keşfinde önemli bir referans olmaya devam etmektedir.

GÜNÜMÜZDE DURUM: MÜZİK SOSYOLOJİSİ NEREDE?

Müzik sosyolojisinin teorik kaynaklarını oluşturan ve öne çıkan bazı temel düşünürlerin görüşlerine yer verdikten sonra, günümüzde müzik sosyolojisinin durumuna kısaca bakmak yerinde olacaktır. Her şeyden önce konuyla ilgili literatür incelendiğinde, özellikle Batı sosyolojisinde müzik-toplum ilişkisine dair sosyolojik çalışmalarda son derece hızlı bir artış olduğu görülmektedir.[74] Söz konusu artış elbette, hızla değişen toplumsal süreçlerle birlikte müzik pratiklerindeki değişim ve farklılaşmaların yansıması olarak görülebilir. Fakat bunun uzun bir sürece yayıldığı ve geçmişteki ilgilerin bir sonucu olduğu düşünülmemelidir. Başında da söylendiği gibi, müzik sosyolojisi, sosyolojik gelenek içinde her zaman öne çıkan ve gelişen bir alan olmamıştır.

Müzik sosyolojisinin günümüzdeki temsilcilerinden Blomster müzik sosyolojisinin konumunu ele alırken, "müzik sosyolojisinin bugünkü durumu nedir? sorusunu sormaktadır. Ona göre bu sorunun yanıtı, yarım yüzyıldan daha fazla bir zaman önce Max Weber'in çalışmalarıyla tanımlayıcı bir başlangıç oluşturan disiplinin bugün nerede durduğuyla ilgidir.

---

[73] Prior, N. (2011). Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond, *Cultural Sociology*, 5(1), s. 125-126.

[74] Konuyla ilgili farklı örnekler için bkz. Peterson, R.A., "Music", *Encyclopedia of Sociology*, Editor: Borgatta, E. F.ve Montgomery, R.J. V. Newyork, Macmillian Volume III, s. 1924-1930.

Ayrıca müzik sosyolojisi başlangıçta kendisine yüklenen beklentileri ne ölçüde başardığı da incelenmesi gereken bir konudur. Blomster'e göre, bu anlamda dile getirilmesi zorunlu olan ilk faktör, sosyolojinin bu dalının yakın döneme kadar yeni ve bağımsız bir disiplin olarak görülmediğidir.[75] Blomster'in belirlemesi haklı nedenleri olan bir belirlemedir. Zira Weber ve Simmel gibi düşünürleri etkileri anlamında dışarıda bırakırsak, Adorno'ya kadar müzik sosyolojinin içeriğine ve amacına dair etkili olabilecek girişimlerden söz etmek olanaklı olmamıştır. Bu çerçevede 1970'li ve 1980'li yılların müzik sosyolojisinde dönüm noktaları olduğu söylenebilir.[76] Bu yıllar hızlı toplumsal değişmelerin sonuçlarının yaşandığı yıllar olmakla birlikte, söz konusu değişimleri açıklama noktasında başarısızlıkla eleştirilen sosyolojinin de kendisine döndüğü, teorik ve metodolojik düzeyde yeni yönelimlere girdiği bir dönemdir. Dolayısıyla söz konusu yılların bir başka ayırıcı konumu, sosyolojik teoride müzik sosyolojisini ihmal eden baskın yönelimlerin tartışmaya açıldığı, yeni teorik zeminler arandığı bir dönem olmasıdır. Eleştirel teorinin etkisi, birey-eylem merkezli teorilerin öne çıkması ve yeni oluşan toplum tezahürlerinin bu anlayışlar çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılması, müzik konusunu önemli bir sosyolojik malzeme haline getirmiştir. Ayrıca, toplumsal alandaki kültürel dalgalanmalar, alt kültürlerdeki çeşitlenmeler ve modernliğin doğurduğu geniş etkiler müziği insanların ruhunu dinlendiren duygusal bir etkinlik olmaktan öteye taşımıştır. Müzik bu aşamadan sonra sosyolojik teoride kademeli bir biçimde ilgi odağı haline gelen bir çözümleme unsuru halini almıştır. Ancak bu dönemde müziğin genellikle kendi doğallığından koptuğu, daha çok ideolojik bir nesne haline geldiği gözlemlenmektedir. Diğer bir deyişle, 1970'li ve 80'li yıllardan sonra müzik ve sosyal yapı arasındaki ilişki üzerinde duran düşünürler, bu ilişkiyi kendi doğallığı içinde gelişen bir ilişki olarak değil, kasıtlı olarak yapılandırılmış bir ilişki şeklinde görmüşlerdir. Dönem düşünürlerinin ana ilgisi daha çok müzik ile sosyal yapı arasındaki bu türden ilişkileri çözümlemek üzerinedir.

Toplum-müzik bağlantısını araştıran sonraki dönem düşünürlerinin yönelimi ise, müzik kültürünün küreselleşmesi üzerinedir. Bu bağlamda söz konusu düşünürlerin odaklandığı konular ve kullandıkları metotlar çok çeşitli olsa da, onların ortak vurgusu, medyanın küreselleşmesi bağlamında müzikal deneyimin lokal biçimlerinin direncini ortaya koymakta-

[75] Blomster, "Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi", s. 494-495.
[76] DeNora, T., "Historical Perspectives in Music Sociology", *Poetics* Volume: 32, s. 212

dır.[77] Batı'da müzik sosyolojisindeki son gelişmelere bakıldığında, müzik ile toplum arasındaki ilişkiye dair analizlerde önemli kaymalar olduğu görülmektedir. Teknolojik gelişmeler ve küreselleşmiş medya sisteminin etkisiyle birlikte gelişen günümüzdeki yeni sosyolojik süreçler ise hem müziği inşa edici bir forma taşıyan Ortodoks sosyolojinin sorgulanmasına hız kazandırmış[78] hem de hızla çeşitlenen yeni müzik biçimlerinin sosyolojik açılımlarını farklı bağlamlarda incelemeye yöneltmiştir. Müzik artık ne salt Weber'in tanımladığı gibi rasyonalizasyonun temsili ne de Adorno'nun kabul ettiği gibi bir yabancılaşma aracıdır. Müzik çok çeşitlidir ve yeni anlamlara sahiptir. Müzik sosyolojisinin görevi, bu çeşitlilik ve anlamlar dâhilinde toplum-müzik bağlantılarını çözümlemektir. Bugün, caz müziğinin standartlardaki değişim, yeni rap müziği kültürü, rock müziğinin temsil biçimi, kitlesel popülarite açısından müziğin gücü, popüler müziğin yeni yansımaları, tüketim ilişkilerinde müziğin rolü, internet, medyanın müzik kapsamındaki etkileri ve müzik beğenilerinin günümüzdeki dayanakları gibi konular müzik sosyolojisinin çözümlemeyi üstlendiği konulardan bazılarıdır.

Sonuç ya da Türkiye'de Müzik Sosyolojisi

Türkiye'de müzik sosyolojisinin serüveni, sosyolojinin Batı'ya bağımlı bilim yapma pratiğinden bağımsız olmamıştır. Dolayısıyla müzik-toplum ilişkisine dair sosyolojik çalışmaların gelişimi, Batı'dakiyle benzer bir seyir izlemiştir. Bunun nedeni başlangıçtan beri Batı sosyolojisini, özellikle işlevselci Amerikan sosyolojini referans alan sosyolojimizin, onun teorik ve metodolojik anlayışlarının dışına çıkmamasıdır. Batı'da egemen sosyolojik anlayışlar, müzik konusunu kültürün unsurlarından yalnızca biri olarak görüp, müzik-toplum ilişkisinin bütünsel bir analizine yönelmediğinden, Türkiye'deki sosyoloji çalışmalarında da müziğin sosyolojik boyutu genellikle geri planda bırakılmıştır. Müzik uzun bir dönem kültürel çözümlemelerde dile getirilen bir örnek olmaktan öteye geçememiştir. Bu çerçevede bir ilk örnek olarak Türkiye'de sosyolojinin kurucu isimlerinden Ziya Gökalp anılabilir. Gökalp, sosyolojinin Türkiye'deki kurucularından biri olmakla birlikte, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikalarının belirleyicisi olma unvanını da taşımaktadır. Gökalp'in söz konusu unvanla bağlantılı olarak, her ne kadar müziği kültürel gelişme için bir düzenleme aracı olarak görse de, Türkiye'de ilk müzik sosyolojisi yapan

[77] Peterson, R.A. (2000). "Music", *Encyclopedia of Sociology*, Editor: Borgatta, E. F.ve Montgomery, R.J. V. Newyork, Macmillian Volume III, s. 1924.
[78] Prior, Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond, s. 121–138.

isim olduğu da belirtilebilir. Gökalp'e göre, geleneksel Osmanlı müziği olarak nitelenen müzik, esas olarak Türk değildir. Bu müzik, Arap ve Acem kırmasıdır. Yani yabancı ve gayri millidir. Gerçekten Türk olan ise yalnızca halk türküleridir. Türk ruhunu sadece onlar içerir ve yansıtır. Ancak halk türkülerinin hiçbiri muasır değildir. Türk müziğini muasırlaştırmak, çağdaş hale getirmek doğuya değil Batı müziğinin armonisine ve tekniğine yönelmekle mümkündür.[79] Aslında bu türden bir çözümleme, Gökalp'in hars-medeniyet ayırımının bir sonucudur. Bu noktada Türkiye' de müziğin toplumsal boyutuyla ilgili değerlendirilebilecek bir başka isim Nurettin Topçu'dur. Topçu, en önemli sanat alanı olarak gördüğü müziği, Türk toplumunun ruh halini ve zevklerini yansıtabilecek bir niteliğe taşımak gerektiğini dile getirmiştir. Çünkü ona göre müziğimiz, ruh halimizin bütün ihtiyaçlarını karşılayabilecek güçte olmadığından Türkiye için yeterli değildir. Ayrıca müziğin yeterli hale getirilmesi, yalnızca Batıdan alınan müzikle de mümkün olmayacaktır. Zira müzik ruhun derinliklerinden ve içinde yaşanılan toplumsal koşullardan doğmaktadır. Yarının dehası, Doğulu ve Batılı unsurları alarak müziği yeni bir birlik içinde kaynaştıracaktır.[80] Gökalp'in ve Topçu'nun söylemleri her ne kadar sosyolojik yönüyle geliştirilememiş olsa da, onların Batı'ya yönelinmeli önerisi daha sonra müziğin bütünü için geçerli bir tercih halini almıştır. Cumhuriyet dönemi, Batı müziğinin teknik ve biçimlerinin kademeli olarak toplumsal alana taşındığı bir süreç olmuştur. Örneğin, Türkiye'de çoksesli müziğin yüzyıllık bir geçmişi bile yoktur. Çoksesli müziğe duyulan ilgi toplumun Batı ile olan ilişkilerinin bir sonucudur. Batının tüm üstyapı kurumlarının ithal edilmesiyle Batılılaşmanın sağlanacağına olan inanç, doğal olarak çoksesli müziği de ithal etmeyi gerektirmiştir.[81] Müziğin Batılı müzik anlamında hızla geliştiği ülkemizde, müziğe ilişkin incelemeler, uzun bir dönem sosyolojik araştırmalardan bağımsız olmuş, müziğin incelenmesi daha çok teknik ve yapısal düzeyde müzikçilerin tekelinde kalmıştır.

Türkiye'de müzik sosyolojisi, ancak 1970'li yılların sonuna doğru, 1976-1977 yılında o zaman Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı olarak kurulan Müzik Bölümü programlarında görülmektedir. Ders ancak müzik eğitimcilerin duayeni olarak görülen Edip Günay tarafından işlevsel hale getirilmiştir. Günay ayrıca, Türkiye'de yayımlanan ilk ve tek

[79] Behar, C., *Musikiden Müziğe*, İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları, s. 271.
[80] Kaçmazoğlu, H. B., "Nurettin Topçu", *Türkiye'de Sosyoloji*, Cilt 1, Derleyen: Ç. Özdemir, Ankara: Phoenix Yayınları, s. 814-815.
[81] Tanyol, T., "Müziğin Toplumsal Temelleri, s. 80.

"Müzik Sosyolojisi" kitabının yazarıdır.[82] Günümüzde hepsinde olmasa da üniversitelerimizin konuya duyarlı bazı Güzel Sanatlar Fakültelerinde müzik sosyolojisi dersleri, lisans ve lisansüstü düzeyde okutulmaktadır. Ancak burada başka bir sorun karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu sorun, bu derslerin isim olarak var olmasına karşın içerik olarak çoğunlukla kısır bırakılması ve dersleri alanda uzman olmayan kişilerin vermesi durumudur. Türkiye'de müziğin ve ona ilişkin değerlendirmelerin hâlâ müzikçilerin tekelinde olması bu durumu açıklar niteliktedir. Dolayısıyla müzikle ilgili incelemeler, teorik temellendirmelerden çok, pratik etkinliklerle sınırlı kalmaktadır. Güzel Sanatlar Fakültelerinde yapılan Yüksek Lisans ve Doktora tezlerinin içeriklerine bakıldığında konu daha net bir biçimde anlaşılacaktır. Buradan müziksel değerlendirmeler sosyologların görevidir gibi yanlış bir anlam çıkartılmamalıdır. Aksine, Günay'ın da ifade ettiği gibi, müzik sosyolojisi alanında çalışabilmek müzikte uzmanlaşmış bireyin, genel sosyoloji ile ilgili bilgi ve becerilerin, bilimsel araştırma yöntem ve tekniklerine ilişkin bilgi, beceri ve deneyimlerin yanında sosyoloji ile ilgilerinin köklü olmasını, yani bir anlamda, her iki alanın da uzmanlığını gerekli kılmaktadır.[83] İleri sürülen görüş, daha çok müziksel incelemelerde sosyolojik boyutun, özellikle müziğin pratisyenleri ve akademisyenleri tarafından geri planda bırakıldığıdır. Müzik, felsefi sorgulamalara, sosyolojik incelemelere tâbi tutulmadan içerdiği anlamların kavranabileceği bir alan değildir.

Türkiye'de sosyolojinin müzikle ilgilenmesi, hem sosyolojinin müziğe ilgisinin kısırlığı hem de müzikle ilgili incelemelerde müzik adamlarının tekelciliği nedeniyle, 1980'li yılların ortalarına kadar çok verimli olmamıştır. 1980'li yıllardan sonra müzik-toplum ilişkisine ilgi gösteren çalışmalar da yine daha çok, eleştirel teori gibi egemen sosyoloji anlayışının dışında geliştirilen düşüncelere yaslanmıştır. Ancak özellikle günümüzde müzik-toplum ilişkisine dair önemli çalışmalar yapıldığı, Batı'da olduğu gibi ülkemizde de müzik sosyolojisi çalışmalarının arttığı bir sürecin yaşandığını açıklıkla söyleyebiliriz. Bu konuda Türkiye'de çalışmalarıyla önemli katkılar yapan ve öne çıkan isimler olarak özellikle, Ali Ergur, Ali Akay, Ertan Eğribel, Ö. Naci Soykan, Ünsal Oskay, Tuğrul Tanyol, Ayten Kaplan, Ayhan Erol, Vural Yıldırım ve Tarkan Koç sayılabilir.[84]

---

[82] Günay, E., *Müzik Sosyolojisi*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

[83] *A.g.e.*, s. 19.

[84] Müzik sosyolojisine ilişkin önemli örnekler olarak, Ali Egur'un, *Portredeki Hayalet: Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler* (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002) ve yine *Müzikli Aklın Defteri: Sosyolojik İzdüşümler,* (İstanbul: Pan Yayınları, 2009) adlı eserleri ile Ali Akay'ın *İstanbul'da Rock Hayatı: Sosyolojik Bir Bakış* (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1995) ve Ertan Eğribel'in, *Niçin Arabesk Değil?* (İstanbul: Süreç Yayınları, 1984) zikredilmelidir. Bu eserlerden

Günümüzde akademik anlamda müzik sosyolojisi çalışmaları, gerek lisansüstü tezler gerekse deneme ve araştırma kitapları düzeyinde sürmektedir. Bu çalışmalarda toplumsal dönüşümlerin bir yansıması olarak müziğin çeşitli yönlerini değerlendirildiği gözlemlenmektedir. Müzik sosyolojisinin çalışma alanına girdiğini düşünebileceğimiz birçok yayın, son yıllarda yabancı literatürde de olduğu gibi, daha çok popüler müziği odak noktası olarak almış görünmektedir.[85] Popüler müzik yanında toplumsal alanda önemli yankıları olan arabesk müzik ve son dönemde etkili olmaya başlayan rap müziği formları gibi müzik türlerinin sosyolojik analizleri de yapılmaktadır. Bunun yanında müziğin çocuk üzerindeki etkileri, tüketim bilinci ve müzik gibi spesifik konular da alanın öne çıkan konuları halini almıştır. Ancak yine de müzik sosyolojisi açısından hâlâ cevaplanmayı bekleyen pek çok soru vardır. Örneğin, müziğin bir gücü var mıdır, varsa bu gücün toplumsal yansıması nasıl olacaktır? Müziksel türlerdeki değişim ve yeni türlerin ortaya çıkması rastlantısal mıdır? Halk müziği neden her geçen gün daha atıl bir duruma düşmektedir? Müziğin yazgısını belirleyen nedir ya da daha önemlisi müziğin toplumsal izdüşümü nasıl teorileştirilmelidir. "Bir müzik sosyoloji vardır" söylemi bu soruları çoğaltmakla kalmayıp, onlara çözüm arama gerekliliğini de belirlemektedir.

KAYNAKÇA

Adorno, T. (2009). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çeviren: N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çeviren: N. Ülner, E. Ö. Karadoğan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Adorno, T. ve Horkheimer, M. (2011). *Sosyolojik Açılımlar*, Çeviren: M. S. Durgun ve A. Gümüş, Ankara: Bilgesu Yayınları.

Behar, C. (2005). *Musıkiden Müziğe*, İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları

Blomster, W.V. (2010). "Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi", *Frankfurt Okulu* (İç.), Editör: H. Emre Bağce, Ankara, Doğu Batı Yayınları.

Bourdieu, P. (1979). "Symbolic Power", *Critique of Anthropology*, Vol.4, No.77, s. 77-85.

Bourdieu, P. (1982) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Translated: R. Nice, London: Routledge.

Ergur'un, *Portredeki Hayalet: Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler* metninin özellikle "Giriş" bölümü, müzik toplum ilişkisini incelenmeye yönelen araştırmacılar için adeta bir rehber niteliğindedir. Ayrıca, Eğribel'in, *Niçin Arabesk Değil?* çalışması, Türkiye'de müzik sosyolojisi adına önemli bir model olarak görülebilir.

[85] Kurtişoğlu, B (2009). "Max Weber'in Müzik Sosyolojisindeki Yeri ve Doğu Müziğine Bakışı", *Sanat Sosyolojisi* (İç.), Derleyen: Ö. N. Soykan, Dönence Yayınları, s. 63.

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Litetature*, Edited : Randal Jobnson, Columbia University Press.

Bruce, S. ve Yearley, S. (2006). *The Sage Dictionary of Sociology*, London: Sage Publications.

DeNora, T. (2004). "Historical Perspectives in Music Sociology", Poetics Volume: 32, s. 211-221.

Eğribel, E. (1984). *Niçin Arabesk Değil?*, İstanbul: Süreç Yayınları.

Ergur, A. (2002). *Portredeki Hayalet: Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Ergur, A. (2009). *Müzikli Aklın Defteri: Sosyolojik İzdüşümler*, İstanbul: Pan Yayınları.

Esgin, A. (2008). *Anthony Giddens Sosyolojisi*, Ankara: Anı Yayıncılık

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

Feher, F. (1987). "Weber and the Rationalization of Music", *The International Journal of Politics*, Culture and Society, 1(2), s. 147-162.

Günay, E. (2011). *Müzik Sosyolojisi*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Jay, M. (2005). *Diyalektik İmgelem*, Çeviren: Ü. Oskay, İstanbul: Belge Yayınları.

Jung, W. (1995). *Georg Simmel: Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi*, Çeviren: D. Özlem, Ankara: Ark Yayıncılık.

Kaçmazoğlu, H. B. (2008). "Nurettin Topçu", *Türkiye'de Sosyoloji*, Cilt 1, Derleyen: Ç. Özdemir, Ankara: Phoenix Yayınları, s. 783-820.

Kızılçelik, S. (2008). *Frankfurt Okulu*, Ankara: Anı Yayıncılık.

Kurtişoğlu, B (2009). "Max Weber'in Müzik Sosyolojisindeki Yeri ve Doğu Müziğine Bakışı", *Sanat Sosyolojisi* (İç.), Derleyen: Ö.N. Soykan, Dönence Yayınları, s. 59-76.

Nietzsche, F. (2005). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, Çeviren: İ. Z. Eyüpoğlu, İstanbul, Say Yayınları.

Oskay, Ü. (2001). *Müzik ve Yabancılaşma*, İstanbul, Der Yayınları.

Peterson, R.A. (2000). "Music", *Encyclopedia of Sociology*, Editor: Borgatta, E. F.ve Montgomery, R.J. V. Newyork, Macmillian Volume III, s. 1924-1930.

Platon (1995). *Devlet*, Çeviren: S. Eyüpoğlu ve M.A. Cimcoz, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Prior, N. (2011). Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond, *Cultural Sociology*, 5(1), s. 121–138.

Ridley, A. (2007). *Müzik Felsefesi: Tema ve Varyasyonlar*, Çeviren: B. Aydın, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.

Ritzer, G. (1992). "Georg Simmel", *Sociological Theory*, Çeviren: Ü. Tatlıcan, McGraw-Hill, Inc, http://www.umittatlican.com/files/GeorgeSimmel(GeorgeRitzer-1991).pdf

Say, A. (2007). *Müzik Yazıları*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schutz, A. (1951). "Making Music Together: A Study in Social Relationship", *Social Research*, Vol. 18, No. 1, s. 76-97.

Schutz, A. (1967). *The Phenomenology of the Social World*, Translated: G. Walsh and F. Lehnert, Evanston: Northwestern University Press.

Schutz, A. (1976). "Fragments of Phenomenology of Music", *Music and Man*, Vol.2,No.1-2, s. 23-71.

Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*, Çeviren: T. Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

Slattery, M. (2007). *Sosyolojide Temel Fikirler*, Çeviren: Ü. Tatlıcan, G. Demiriz, İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Soykan, Ö. N. (2000). *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*, İstanbul: Bulut Yayınları.

Tanyol, T. (1982). "Müziğin Toplumsal Temelleri, *Yazko-Felsefe Yazıları* 2. Kitap, Yayına Hazırlayan: Selahattin Hilav, İstanbul, Ağaoğlu Yayınevi.

Turley, A. C. (2001). "Max Weber and the Sociology of Music", *Sociological Forum*, Vol. 16. No. 4. s, 633-653.

Turner, B. S.(Ed.) (2006). *The Cambridge Dictionary of Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press.

Ülger, B. (2002). "Konfüçyüsçülüğün Sanata Bakış Açısı ve Bir Kültür Üretimi Olarak Popüler Müzik: Konfüçyüs'ün Mesajı Kırmızıgül ile Somutlaşıyor", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3, s. 1-38.

Weber, M. (1958). *The Rational and Social Foundations of Music*, Translated and Edited: D. Martindale, J.Riedell and G. Neuwirth, Southern Illinois University Press.

Weber, M. (1985). *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*, Çeviren: Z. Auroba, İstanbul: Hil Yayınları.

Yıldırım, V. ve Koç, T. (2004). *Müzik Felsefesine Giriş*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bir Güç Alanları Sistemi Olarak Müzik Toplum İlişkisi

Olgun Bilir*

Düşünce tarihi içinde müziğin toplum üzerindeki etkisi antik çağlara kadar uzanan bir düşünme biçimiyken, müzik toplum ilişkisini karşılıklı bir etkileşim süreci içerisinde kavrayan yaklaşımlar ancak modern dönemlerde ortaya çıkmıştır. Modern dönemin ayrı inceleme sahalarında uzmanlaşmaya dayalı bilimsel araştırma yöntemi, bu karşılıklılığın bütüncül bir şekilde ele alınmasına çoğu zaman engel olmuş, özellikle müzik uzun süre kendi içine kapalı bir faaliyet alanı olarak belirli bir kesimin uzmanlık alanı olarak kalmıştır. Bununla birlikte müzik toplum ilişkisi, güncel tartışmalarda giderek daha fazla disiplinler arası bir etkinlik sahasına dâhil olmaktadır. Bu durum bir anlamda müziğin çok biçimliliğinin/katmanlılığının ve çok anlamlılığının da kabul görmesi anlamına gelir.

Müzik, bu özel karakteri nedeniyle, düşünsel düzlemde bütünüyle ele geçirilmesi zor bir inceleme nesnesidir. Bu zorluk müzik toplum ilişkisi üzerine düşünme etkinliğinde de kendini ortaya koyar. Sanatsal bir faaliyet olarak müziğin soyutlama düzeyinin yüksekliği ile birlikte düşünüldüğünde bu durum, potansiyel olarak ucu açık bir gelişmeye olanak tanıyan sosyal bilimsel bir ele alış tarzını zorunlu kılar.

* Araş. Gör. Olgun Bilir, İstanbul Üniversitesi, Sosyoloji ABD Doktora Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Ünivesitesi, Sosyoloji Bölümü.

Bu çalışmada müzik toplum ilişkisi için böylesi bir yaklaşım biçiminin imkânlarını tartışarak, müziği, özerk bir varlık alanı olarak toplumsal ilişkiler ağı içerisine yerleştirecek düşünsel bir model kurmayı deneyeceğiz. Bu modeli, müziğin topluma olan önceliğine vurgu yaparak ve müzikal alanı, kategorik ayırımlar içerisinde farklılaşmış bir güç alanları sistemi şeklinde düşünerek açıklamaya çalışacağız.

Bu yazı, müzikal olan ve toplumsal olan arasındaki ilişkileri belirli kategorik ayrımlar temelinde incelemeyi önererek, müziğin tüm yönleri ile kuramsal bir açıklamanın konusu olması zorunluluğu bulunmadığını gösterme ve aynı zamanda müziğin bağlantısız ve kendi başına bir varlık sahası olmadığını da ortaya koyma amacındadır.

Müzikal alan öncelikle özdeş bir bütün olmaktan ziyade iki ayrı özerk alan olarak ele alınmaktadır/kurgulanmaktadır. Müzikal alanı ikili bir yapı şeklinde düşünebilmenin imkânını, Adorno'nun otonom müzik kavramlaştırması içerisinde müziğin dil karakterine (linguisticality) yapmış olduğu vurguda bulmak mümkündür. Adorno'ya göre, müziğin dil-karakteri, müziğin içsel anlamı ile toplumsal bağlam arasındaki gerilimli ilişki üzerinden kurulabilmektedir (Paddison, 1991). Adorno, otonom müziği Aydınlanma sonrası gelişen yüksek müzik kültürü içinde müziğin toplumsal olarak bir amaçsızlık/işlevsizlik içerisinde kendi başına/için üretilebilmesi yeteneği ile açıklarken, burjuva öncesi dünyanın tiyatro ya da kilise müziği şeklinde doğrudan toplumsal bir işlevi yerine getirmekte olan müziğine karşı yeni bir kavramlaştırma ihtiyacını ortaya koyuyordu. Ancak müziğin niteliksel olarak dil ile özdeşliğinin belirli bir tarihsel dönemin içinde geçerlilik kazanması düşüncesi yerine, yine Adorno'dan esinlenerek, müziğin yapısal ve işlevsel özellikleri nedeniyle zaten dile benzer bir karaktere sahip olduğunu söylemek mümkündür (Adorno, 1993). Müzikal yapı ile dil yapısı arasında bir benzerlik kurulduğunda, müziğin toplumsal alanla olan ilişkisinin, dilin toplumsal alan ile olan ilişkisine benzer şekilde, kısmî bir özerklik ilişkisi olduğu söylenebilecektir. Bu bağlamda, müziğin yapısal unsurlarının, müziğin kategorik olarak iki özerk alan içinde analiz edilebilmesinin imkânını yarattığı kabul edilebilir. Buradan yola çıkarak müzikal alanın, bahsi geçen iki özerk müzikal alan olan, sembolik ve imgesel alan şeklinde iki ayrık analitik düzlem içinde ele alınabilir bir varlık sahası olarak kurgulanması da mümkün olacaktır. Daha sonra üzerinde duracağımız bu ikili ayırımda imgesel alan, müziğin toplumsal bağlam içerisinde bilinçdışı duyusal bir işleyiş ve mimetik bir pratiğin sonucunda ortaya çıkan bütüncül bir varlık sahasına işaret ederken, sembolik alan imgesel alan üzerinden elde edilen müziğe dair ilk bilgilenmenin bilinçli bir eylem ile sembol ve işaretlere

dönüştürüldüğü, yeniden üretilebildiği bir sahaya tekabül etmektedir. Burada temel sorunlardan birisi, birbirinden ayrı iki düzlem arasında kurulacak ilişkilerin biçimidir.

Müzikal alanlar olarak kabul ettiğimiz bu iki düzlem arasındaki ilişki biçimlerini tartışmadan önce, müzikal alanın toplumsal bağlam ve fizik doğa karşısında bulunduğu pozisyonu belirlemek gerekir. Söz konusu iki müzikal alanın tarihsel ve toplumsal olarak içerildiğini düşünüyoruz. Yani her iki alan da tarihsel durum içerisinde şekillenmiş toplumsal bağlam içerisinden üretilebilen iki özerk yapı olarak kurgulanmaktadır. Bunu yaparken müziği salt tarihsel ve toplumsal koşulların bir ürünü olarak kabul etmek ve zorunlu olarak bu koşulların belirleyiciliği altında ortaya çıkan bir tezahür olarak düşünmek en başta bu yazının özerklik iddiası ile bağdaşmaz. Müzik ile toplum arasındaki doğrudan ilişki ancak müziği üreten ve tüketen faillerin toplumsal ile olan organik ilişkisi ve aletlerin zorunlu teknik içeriğinden kaynaklanır. Ancak bu temel unsurlar özerkliğini iddia ettiğimiz alanların dışında kalmaktadır. Müzik eserinin biçim ve içeriğinin simgesel ve imgesel tüm bileşenleri bu vasıtalar aracılığıyla sosyal bir kavrayışın içine çekilebilir ki, zaten ortaya çıkışları itibariyle de öyledirler. Bu noktada toplumsal olan ile müzikal olan arasında iki tür ilişkinin varlığından sözedilebilir: Toplum ve müzik arasındaki karşılıklı etkileşim ve özerk müzikal alanlar arasında kurulacak dolayım. Son olarak belirlenmesi gereken ise müzikal alanların özerk konumlarının meşruiyetinin kaynağıdır.

Sondan başlayalım. Müzikal alanların toplumsal bağlam içerisindeki yeri için iki durumdan söz ettik; içerilme ve içine çekilme. Birinci ifadenin kastı, müzikal alanların tarihsel durumların ve deneyimlerin içinde yerleşmiş olarak bulunan bütün eyleme kabiliyetlerinin bir sonucu olarak toplumsal bağlam tarafından içerilmeleridir. Bu açıklama müzikal alanları zorunluluk/belirlenme ilişkisine dâhil ederken, onların, toplumsal bağlamın üretildiği tarihsel geçmişin sınırları içinde, toplumsal olarak kodlanabilmiş düzeyini göz önünde bulundurmaktadır. Diğer taraftan kolektif kavrayış alanına çekilen müzikal alanlardan bahsetmek, aslında müzikal alanların bütünsel yapısının toplumsal kavrayışın ötesine geçmesi, varlık sahasının ondan daha fazla olması demektir. Bu şu anlama gelir; müzikal alanlar toplumsal bağlamdan daha kapsayıcı bir alanın, doğanın içinde bütünsel olarak yer alırlar. Toplumsal bağlam bu alanın tamamına hükmedemediği, özne nesneyi tamamen ele geçiremediği sürece müzikal alanların özerklik koşulları varlığını sürdürme imkânına sahip olacaktır.

Müziğin bu öncelik koşulu, Adorno'nun müzik üzerine getirdiği çeşitli görüşlerin destekleyicisi olarak işlev görebilecek ya da en azından onun

görüşlerini başka bir noktadan hareketle ifade edebilmenin olanağını yaratabilecektir. Ama hepsinden önce Adorno'nun estetik kuramının temeli olan özdeşsizlik ilkesi lehine çalışacaktır. İkinci olarak da yine bu ilke temelinde, Adorno'nun sanatı özne ile nesne arasındaki bir güç alanı olarak tarif etmesi ile uyumluluk sergileyecektir. Adorno, "Sanatçıların yaşayışları gibi çalışmaları da dışarıdan bakıldığı sürece özgür görünür. Sanat çalışması ne ruhun bir yansıması, ne de Platoncu ideanın vücut bulmuş halidir. Sanat çalışması salt Varlık (Sein) değil, daha çok özneyle nesne arasında bir güç alanıdır", demektedir (Adorno, Prisms; aktaran Ülger, 2009:93).

Bu güç alanının oluşmasının esas nedenlerinden birisi, müziğin içinde saklı olan hakikat içeriğinin (truth content) kendinde barındırdığı parçalanmamış yaşama ait olan gizil bilginin, sanatçı/özne tarafından ele geçirilme çabasıdır. Adorno, "Nihai olarak, sanat çalışmalarının gizemi kompozisyonlarında değil onların hakikat içeriklerinde saklıdır", der (1997: 127). Adorno'nun müzik ile muhafaza etmek istediği şey ya da muhafaza edildiğini düşündüğü şey, özellikle onun Aydınlanma eleştirisinde de sıkça ortaya koyduğu, öznenin nesneyi ele geçirmesine olanak tanıyan özdeşliğe karşı geliştirdiği tutuma paralel, parçalanmış yaşamdan bir kurtuluş yolu, bir ütopyadır. Burjuva toplumunun bozulmuş yapısının içinde sanatsal olanın kendisini toplumsal yozlaşmadan koruyabilmesinin ve kendini bir model olarak sunabilmesinin imkânını Adorno, *"sanat eserinin ütopyan başkalığı ve köklerine dayanarak"* yaratır. *"Toplumsal gerçeklik ve sanat yapıtı ontolojik bir karşıtlık içinde bulunurlar. Bu yüzden sanat yapıtı, burjuva toplumunun bir negasyonudur ve onun içinde barındırdığı yanlış bilinç durumuna katılmaz"* (Ülger, 2009:60).

Bu ütopik karakter (karakteristik yapı), kurguladığımız modelde, müziğin ontolojik bütünlüğünün toplumsal bağlam tarafından tamamiyle içerilememesi ya da içine çekilememesiyle ilişkilidir. Sanatın, buradaki tartışmada müziğin, toplumsal bağlamdan kökensel ayrılığı, toplumsal alanda mutlak bir içerilme halinden onu korumaktadır. Bu sayede yanlış bir istikamete yönelme ihtimali sürekli mevcut olan toplumsal ilerleyiş karşısında sanat sürekli bir uyanıklık hali içindedir. Adorno'nun Aydınlanmanın özne ve bilinç tasarımının içinde yer aldığını düşündüğü, hayata ve daha genel olarak doğaya karşı geliştirilen totaliter bakış karşısında, ki bu ona göre burjuva toplumunun yanlış bilinçliliğinin temelidir, nesnenin potansiyelini arttırmaya dönük özerk kategorilerle şekillendirilecek negatif bir düşünme tarzı, özgürleştirici bir eylem olacaktır. Buradan hareketle müzik üzerinden şu tespiti yapabiliriz: Müzik üzerinde tümel bir bilginin elde edilebilmesinin, bir sanat eseri olarak onun tüm yönleriyle bilinebilmesinin olanaksızlığını kategorik ayrılıklar aracılığıyla sergilemek, müzik

üzerinde bilişsel bir tahakkümün mutlak ilerleyişinin imkânsızlığını göstermek ile eş anlamlı olacağı gibi, nesnenin gizlediği hakikate ulaşma sanrıları ile yoğrulan Aydınlanmacı öznenin özgürleştirilmesi ile de aynı anlama gelecektir.

Adorno'nun özgürlük potansiyelini sürekli olanaklı kılma amacıyla da gündemde tuttuğu eleştirel yöntem, güç alanı içerisindeki diyalektik ilişkilerden kaynaklanmaktadır. Ancak Adorno kendi diyalektiğini sürekli olarak tezin antiteziyle çatışarak bir senteze ulaşan karşıtların ereksel tutarlılığını bozarak oluşturur. Ona göre tez ile antitez zorunlu olarak bir sentez oluşturma çabası içerisinde değildir, karşıtların çatışmasından bir sonuç mahiyetindeki sentez değil fakat çeşitli dinamiklerin, zorunluluk ya da olumsallık hallerinin içinde bulunduğu bir güç alanı ortaya çıkar. Bu çelişkili içerik Adorno'nun topluma ilişkin *negatif* tutumu göz önünde bulundurulduğunda bir anlam kazanır. Bu diyalektik birliktelik için Adorno şöyle demektedir: "Toplumun çelişkili ve belirlenebilir, rasyonel ve irrasyonel olması birliktedir" (Adorno'dan aktaran Soykan, 2000:59).

Şu an için temel sorun, Adorno'nun güç alanı ve negatif diyalektik kavramlarını kullanma biçiminin, müzik ve toplum ilişkisine kategorik bir çerçeve oluşturulmasına ne şekilde destek olacağıdır. Adorno'nun güç alanının koordinatları, özne ve nesne arasındaki ilişkilerin kurulduğu bölgeye işaret eder. Ve burada özne daha çok sanat çalışmasının alımlayıcısı, yorumlayıcısı, eleştirmeni ya da dinleyicisidir. Sanat eseri bir kez yaratıldıktan sonra, karşısına onunla ilgili değerlendirmelerde bulunacak failler çıkacaktır. Bu karşılaşmada öznenin sanat çalışmasıyla kuracağı ilişkinin niteliği önemlidir. Adorno, sanat yapıtı karşısında edilgen bir pozisyona gerileyen ya da geriletilen alımlayıcıyı bozuk düzenin bir kurbanı olarak görür. Çünkü sanat eserinin karşısında güzelliğin ya da estetiğin doğrudan büyülemesi altında kalan alımlayıcı, onun kurguladığı güç alanının oluşmasına katkıda bulunamayacak, aksine sistemin yeniden üretiminin aracı olacaktır. Adorno'nun müzik eseri karşısında tanımladığı uzman/organik (expert/structural) dinleyici tipi sanat eseri karşısında onunla etkileşim içine giren bir aktördür. Kendi müzik teorisinin somutlaşmış hali olan Schoenberg'in atonal ve oniki-ses tekniğine dayalı müziğine yönelik yapmış olduğu övgüde bu dinleyiciyi inşa etme anlamında sanat eserinin de sahip olduğu potansiyele işaret etmektedir:

"Schoenberg'in müziği en başından aktif ve konsantre bir katılım, eşzamanlı çokluğa yönelik keskin bir dikkat, her zaman neyle karşılaşacağını bilen bir dinlemenin geleneksel koltuk değneklerinden bir vazgeçiş talep eder... o, eserin içsel devinimini dinleyicinin kendince yeniden oluş-

turmasını ister ve pasif bir içe çekilme değil praxis talep eder." (Adorno' dan aktaran DeNora, 2003:158)

Görüldüğü üzere Adorno ne özneyi edilgen bir seyir içinde ne de nesneyi estetize edilmiş bir durağanlık hali olarak görmektedir. Özne ve nesne arasında tek taraflı olarak kurulacak her ilişkinin sonucunun otoriter bir alanın inşa edilmesine neden olacağını düşünür. Bu nedenle karşılıklı tahakküme sebep olabilecek baskılama ve edilgenlik konumlarını olumsuzlar. Aktif unsurların katılımıyla oluşacak ilişki alanını da güç alanı olarak tarif eder.

Diğer taraftan Adorno'nun bakış açısından sanatçı ile sanat arasında kurulan ilişki sahası da farklı seviyedeki karşılıkları nedeniyle gerilimli bir saha yaratmaktadır. Adorno'ya göre, "sanatçı konumundaki özne bir anlamda hem bireysel hem de toplumsal bir öznedir. Bu nedenle sanat çalışması onun yaratıcısının niyetinden bağımsız bir biçimde nesnel toplumsal eğilimleri ifade eder" (Adorno, Prisms, aktaran Ülger, 2009:56). Sanatçı öznenin nesnel koşullar karşısındaki bu zayıf pozisyonu ya da niyetini gerçekleştirme sürecinde karşılaştığı zorluk da, farklı düzlemsel ilişkiler arasında kurulacak bağların kaçınılmaz gerilimi nedeniyle güç alanı yaklaşımına katkı yapmaktadır.

Adorno'da özne ve nesne arasında kurulan güç alanı kavramı düşünsel modelimizde daha geniş bir ilişkiler ağına tekabül etmektedir. Burada birden fazla güç alanı bulunmaktadır. Söz konusu olan, yalnızca toplumsal bağlam içerisindeki özne ve özerk müzik yapıtı arasındaki bir ilişki biçimi olarak güç alanı değil, form ve içeriğin, sembol ve imgelerin, anlamın ve karşı anlamların dâhil olduğu, müzik eserinin kendi bünyesinin başlı başına bir güç alanı olarak konumlandırıldığı karmaşık bir güç alanları sistemidir. Bahsi geçtiği üzere toplumsal bağlam, simgesel alan ve imgesel alan olarak kurgulanan sistem içerisinde oluşacak ilişkilerin her türlüsü dinamik bir çatışma alanını, bir süreci belirleyecektir. Ve buradaki işlemsel yöntem, sürekli bir dinamizm içerisinde nicel ve nitel büyüme ve başkalaşmaların gerilimli ilişkisinin ifadesi olarak diyalektik işleyiş olmak durumundadır.

Diğer yandan buradaki gerilimli ilişkinin varlığı aynı zamanda sanat eserinin hakikat içeriği ile bağlantılandırılmalıdır. Adorno'ya göre hakikat güç alanına yerleşmiştir. Bu nedenle güç alanlarındaki gerilimi ortaya çıkaran esas neden burda kendini gizleyerek var olan hakikatin kendisidir. Hakikatın evrensel teklik olma vasfı, tüm yaşamsal alana ilişkin bütünün bilgisinin olanaklılığım kendinde taşımasından kaynaklanır. O, ütopik olandır. Ancak tam da bu nedenle, yani ele geçirilemezliği nedeniyle, güç alanının varlığını ebedileştirir.

Müzikal alanın toplumsal olana önceliği, toplumsal alandan müzikal alana doğru kurulacak ilişkinin niteliğini de belirler. Müzikal alanın algılanmasının ilk olarak imgesel düzeyde olması gerekir. Bu noktada Lacan'ın üçlü düzey kategorileştirmesini hatırlamak modelimizin inşasına analitik bir işleyiş kazandıracaktır. Lacan'a göre imgesel düzeyde, "Gerçek" imgelere hapsedilerek ele geçirilmeye çalışılır. Öznenin "Gerçek" ile kurduğu bu ilk ilişki biçimi, bizim ilişki modelimizde toplumsal failin müzikal nesne ile kurduğu ilk ilişki alanına denk düşmektedir. Bu düzeyde henüz imgeler adlandırılmamış, aralarında anlamsal ilişkiler kurulmamıştır. "İmgesel bu anlamda, dünyanın henüz kategoriler, ikili karşıtlıklar, "ya o/ya bu"lar şeklinde parçalanmadığı, bütünselliğini koruduğu bir evredir" (Žižek, 2004:247). Müzikal alanın toplum tarafından içerilme süreci imge düzleminde başlar. Bu girişimin ilk nedenini toplumsal aktörün bilme amacı ile fiziksel doğaya yönelmesi olarak düşünmek olanaklıdır. Sonradan ortaya çıkan ve insanın müziği toplumsal alan içerisinde yeniden üretmesine imkân veren simgesel düzlem ile karşılaştırıldığında, "imgesel alan"ı, müzikal ürün karşısında öznel konumlanmanın –tarihsel öznenin kendi anlam dünyasının ve ona özgü duygulanım ve bilme biçimlerinin– getirdiği, herhangi bir müzikal yetenek ya da bilgilenmenin öncesinde, insanın "bütünlük" dönemlerinden kalma bir geçmişte yaratılan çağrışımsal, rastlantısal ya da duyusal düzeylerde ortaya çıkan alımlama süreçleri olarak kavramak yerinde olacaktır. Bu nedenle imgesel alanın içeriği zihinsel kategorilerin ayrıştırmalarına maruz kalmadan varlığını sürdürebilmektedir. Zihinsel tasarıma önceliği anlamında bu alan ilkel bir özgürleşme bölgesidir. İmgeseli bu çerçevede olumsallık ve bilinçdışılık kavramları ile niteleyerek, onu zorunlu ilişkiler ağının ötesine yerleştirmek bu çerçevede anlam kazanır. Ancak bilinçdışılık ile aklın başka bir kategorisine ya da bu alanda var olan bir bilme biçimine işaret edilmemektedir. Aksine tam da aklın yetkinlik alanının dışında ya da öncesinde kalan "fazla" kast edilmektedir.

İmgesel olanın simgelere yerleştirilmesi ise toplumsal öznenin imgesel alana bilinçli müdahalesi ile gerçekleşir. Yani müzikal olanın toplumsal bağlam içine dâhil olduğu ilk moment olarak imgesel alanın adlandırılan bölgesi, içeriği ve anlamı olarak sembolik alanı kuruyoruz. Burası akli yetkenin etkinlik sahasıdır. İmgesel alan üzerinden elde edilen müzikal malzeme, akli süreçler içerisinden yepyeni bir işaretler ve kodlar sistemine dönüştürülmektedir. Müziğin toplumsal müdahale ile üretilen kısmı esas olarak burasıdır. İmgeler, sembollere dönüştürülerek bu alanda yeniden üretilir. Müzikal olan burada planlanır, tasarlanır, biçimlendirilir, yani form kazanır. Bu anlamda müzikal form, müzikal bütünlüğün içeri-

sinden elde edilen bir kısmın semboller içerisinde muhafaza edilebilmesidir. Sembolik alan buna benzer kısmî bölümlerin bir arada bulunduğu ya da yanyana geldiği bir bölgedir. Bu anlamda imgesel alanın aksi olan şeyin ifadesidir; bir parçalanmışlık, bir kısmî bilinç, bir kavram alanıdır.

Sembolik alan aynı zamanda tarihsel özne, sanatçı tarafından inşa edilmiş bir dil alanıdır. Adorno, bu durumu özellikle burjuva toplumuyla birlikte ortaya çıktığını düşündüğü otonom müzik ile ilişkilendirmiştir. Bu toplumsal bağlam içerisinde müzik, doğrudan sosyal bir işlevi yerine getirme misyonundan kurtulmuştur (Paddison, 1991:268).

Ancak tarihsel bir ana referans verilecekse, bu referans çok daha gerilere ait olmalıdır. Sesin parçalara ayırılarak, zamansal birimler ile bir araya getirilip, doğadan alınanın (müziğin önceliğini kastediyoruz), insan eliyle yeniden üretmenin coşkusu binlerce yıl öncesine dayanmaktadır. Bu anlamda bir semboller sistemi olarak kurulan müzikal yapının, rasyonel ve hipotetik bir bilgi üretme sahası olarak, kendi içinde bir mekanizma yaratmış olması, onun matematiksel karakterini açığa çıkarmaktadır; nesnesinden uzaklaşmış bir sembolik düzlem ve kendi içinde tutarlı bir yapı olarak. Bu seviyede, imgesel alan içerisinden bilinç marifetiyle kurulan ikincil bir düzey olarak sembolik düzlemin, kendi içsel dinamikleri ile ama onu kuran toplumsal rasyonelliğin unsurlarının belirleyiciliği altında, kendi içinde bir sistem kurduğunu iddia edebiliriz. Burası müziğin en çok kendi içinde müzik olduğu seviye, nesnesiz bir faaliyet alanı olduğu bölgedir.

O halde bu iki alan arasındaki etkileşimin karakteri ya da başka bir ifadeyle müzikal olanın bütünsel tasarımını olanaklı kılan nedir? Toplumsal olandan önce de doğa içerisinde müzik unsurunun var olduğu iddiası, kurguladığımız modelin başlangıç anıdır. Buradan hareketle, müziğin, aslında tarih boyunca doğanın da maruz kaldığı bir şekilde, toplumsal dinamiklerin işleyişi içerisinde, bu alan tarafından elde edilme çabasının arzu nesnesine dönüştüğünü düşünüyoruz. Bu çabanın sonucunda müzikal olan, iki düzlemde toplumsal alan tarafından işlenir bir malzemeye dönüşmüştür: İmgesel ve simgesel düzlemler. Yukarıdaki açıklamalardan yola çıkarak bu iki alan arasındaki ilişkisel düzlemin toplumsal bağlam olduğu görülür. Müziğin insan eliyle yeniden üretimine olanak tanıyan simgesel boyutun tesis edilmesi tarihsel öznenin marifetidir. Onu rasyonel bir varlık sahasına dönüştürmek de bilinçli bir müdahaledir.

Bu noktada, tarihsel özne ve toplumsal bağlamın niteliği ve müzikal alanın onlarla kurduğu etkileşimin karakteri tartışma konusudur. Öncelikle toplumsal bağlamı, tarihsel koşulların içerisinde şekillenmiş bütün toplumsal ilişkilerin belirli bir andaki toplamı olarak düşünmek gerekir. Bu-

rada belirlenmesi gereken, toplumsal bağlamın tarihsel ve toplumsal koşullara bağlı olarak sürekli bir dinamizm içerisinde değişen bir yapı olduğudur. Toplumsal yaşantının en üst düzeyi olarak düşündüğümüz bu yapı içerisinde var olan bütün unsurlar da ona bağlı olarak değişmektedir. Bu değişmenin üretici gücü ise tarihsel özne ve yapı arasındaki güç alanıdır; yani diyalektik bir birlikteliktir. Müzikal öznenin konumu açısından bu tespitler önemlidir. Müzikal özne aynı zamanda toplumsal bağlam içerisinde bir tarihsel öznedir. Tarihsel ve toplumsal koşullardan bağımsız değildir. Bu aynı zamanda onun ortaya koyacağı çalışmanın da belirleyicisi olur. Adorno sanat eserinin aşkın bir varlık sahası olmadığını açıklarken, onun var olma gerekçesinin de tarihsel ilişkiler içinden üretildiğini vurgular: "Sanatın maddesi ve nesnesi, tıpkı yönteminin olduğu gibi, tarihsel ve toplumsal olarak önceden belirlenmiştir" (1997:89). Adorno burada Marx'ın tarihsel materyalizmine yaklaşır; onun tarihin yapılmasına ilişkin öznenin insiyatifine yönelik yapmış olduğu belirlemeyi, Adorno sanat eserinin bağımsızlığına yöneltir. Marx, *18 Brumair*'de şöyle der: *"İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ama kendi keyiflerine göre değil; kendi seçtikleri koşullar içinde değil, doğrudan karşı karşıya kaldıkları, belirlenmiş olan ve geçmişten gelen koşullar içinde yaparlar."* (2002:13)

Sanatçının kısmî özerkliğinin yanında, toplumsal olarak belirlenmiş büyük bir dışarısı vardır. Her iki düzlem de doğrudan tek başlarına işleme yeteneğine sahip değildirler, böylece ikisi arasında bir güç alanı ortaya çıkacaktır. Sonuç olarak sanat eserinin yaratıcısı, üç ayrı güç alanının içerisinde yer alır. Böylece sanatsal bütünün bilgisine ulaşma adına en elverişli konumda bulunur. Sanatçı, hem imgesel alan ve simgesel alanla hem de toplumsal bağlamla, ayrı ayrı dinamiklerin biçimlendirdiği, diyalektik bir ilişki içerisindedir. Sanat eseri bu diyalektiğin en somut ifadesidir. Bu nedenle ne tamamen özerk müzikal alanlara içkin bir varlıktır ne de salt toplumsal bir ürün. Adorno sanat çalışmasının bu özelliğini, *"emeğin üstü bütünüyle örtülmeksizin, sanatın özerkliği tasavvur edilemez*", diyerek açıklamaktadır (Adorno, In Search of Wagner, aktaran Ülger, 2009:4). Sanatçının emeği toplumsal bir emektir ve toplumsal olan kendini bu üretici güç vasıtasıyla sanat çalışmasında ortaya koyar.

Diğer yandan sanat eseri, biçim ve içerik unsurlarının birleşmesiyle oluşur, bunların ikisini de simgesel alandan ya da onun aracılığıyla elde eder. Ancak sanat eserinin anlamı/ifadesi (Gehalt), imgesel alanda gizlidir. Bu yüzden yapıtın anlam içeriğini elde edebilmek ya da hakikat ile ilişkisini kurabilmek için her iki özerk müzikal alan ile diyalektik bir ilişki zorunludur. Adorno'ya göre bir sanat eserini ve anlamını yargılamak

için, sanat eserinin karmaşık içsel dinamiklerini ve içinde bulunduğu tarihsel bütünlüğün dinamiklerini aynı anda kavrayabilen eleştirel bir yönteme ihtiyaç vardır (*Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Adorno maddesi).

Yapıtın anlamına ilişkin bu karmaşık örüntü, karmaşık bir güç alanları sisteminin sonucudur. Yalnız burada anlam ile ifade edilmek istenen sanatçının ne anlatmak istediği değil, yapıta içkin ve çoğu zaman sanatçının anlatmak istediğinden daha fazlasına tekabül eden bir düzeydir. "Bu eserin anlamı nedir?", sorusuna sanatçının ve sanat eserinin verdiği yanıtın örtüşmeme hali, eserin özerkliğinin ve yüksekliğinin bir sonucu olduğu gibi salt bireysel bir ürün olmadığının da kanıtıdır. Burada özerklik ve toplumsallık bir aradadır. Bu nedenle yorumlayıcının da esere başka bir düzeyde katkı yaptığı, hattâ eserin dinamik bir süreç olarak yeniden üretildiği söylenebilir. Bu noktada Adorno, müzik eserinin en derin noktasını, sanatçıyı aşan bu fazlada bu bilinçdışı alanda bulur.

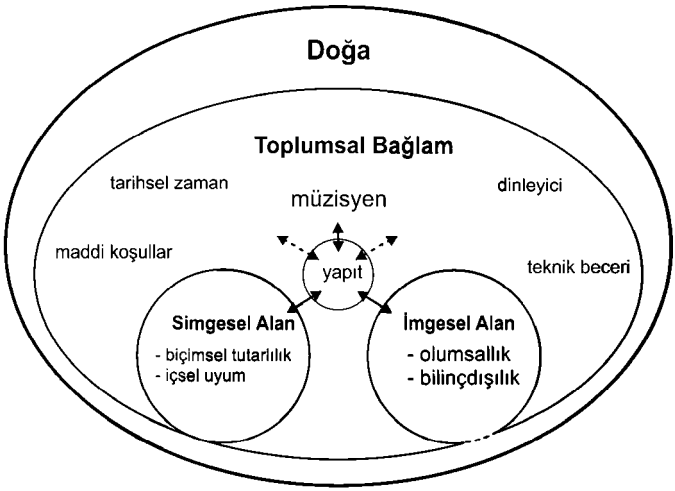
"Bilinçsizce üretilmiş kompozisyon sürecinin açığa çıkarılabilmesi genel bir kesinlikle en derin ilişkilerin analizleridir; ve burada nesnenin kendisi ile sanatçının bilinçlilik ya da bilinçsizlik hali içerisinde ortaya çıkmış olma şeklinin ayırt edilmesi gerekir." (Adorno, 1982:171)

Adorno bu şekilde, sanatsal üretimin iki farklı bilinç düzeyinde gerçekleştirildiğini imâ etmektedir: Bilinç ve bilinçdışı düzey. Ve bu ikili ayırım içerisinde bilinçdışı düzeyi daha derine yerleştirirken, muhtemelen sanatçıyı geçmiş bütün aidiyet deneyimlerinin içerisine yerleştiği toplumsal bağlamın bir ürünü olarak yaşamsal bütünlük arzusunun peşindeki insan olarak kurgulamaktadır. Onun hakikat söylemi böyle bir kurgunun olumlaması niteliğindedir.

Adorno, müziğin analizi üzerine düşünürken, yorumcunun konumunu, dinleyiciye benzer şekilde eserle diyalektik bir bağlantı ile kurar. Ondan sanat eserini derinlemesine tanımasını isterken, bu bilinçdışı düzeye, sanat eserinin yaratıcısından bağımsızlaştığı bölgeye ulaşmasını bekler. Bu şekilde bir eseri derinlemesine tanıma becerisini analiz ile eş kılar. Ona göre müzik eserinin analizinde iki temel unsur incelenmelidir; eserin içsel ilişkileri ve kompozisyonda esas olarak neyin yer aldığı (Adorno, 1982: 171): Eser ve anlamı.

Bu açıklamalar sonucunda, müzikal alan içerisine dâhil olan özne, yapı, form, içerik, anlam, yapıt vs. gibi bütün kavramsal ifadelerin geniş bir diyalektik sahanın yapıtaşlarını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu sahanın analitik bir süreç içerisinde ele alınabilmesi için farklı kategorik belirlemeler etrafında inşa edilen bir model geliştirme çabası içerisindeyiz. Bunu gerçekleştirebilmek için Adorno'nun müzik ve topluma yönelik

ortaya koymuş olduğu düşüncelerden faydanlandık. Yalnız bu faydalanma görüldüğü üzere bazen onun kavramlarının doğrudan işaret ettiği biçimde, bazen de o kavramları başkalaştırma ve yeni anlamlar ekleme biçiminde oldu. Yaptığımız tartışmanın sonucunda ortaya koyduğumuz müzik toplum ilişkisi modelinin şematik bir gösterimi için şekil 1'deki grafiği hazırladık.



Şekil 1

Doğa burada bütün var olma biçimlerini temsil etmektedir. Bu anlamda toplumsal olanı içerir ve zamansal olarak ondan öncedir. Müzikal varlığın kökensel aidiyeti bu bölgeye aittir. Toplumsal bağlam, tarihsel ve toplumsal koşulların içerisinde bulunulan anın karakterini ortaya koyan sosyal bir sahadır. İnsani olması nedeniyle öznel bir varolma biçimini yansıtmaktadır. Müzik, doğa içerisinde bütünsel olarak bulunur ve buradan imgesel alan içerisine yani toplumsal bağlam alanına çekilir; yani müzik doğaya öykünülerek keşfedilir.

Grafikte simgesel alanı, imgesel alan ile kesişimsiz olarak göstermemizin nedeni, simgesel alanın üretiminin toplumsal bağlamın dolayımından sonra gerçekleşmesidir. Alanların kapsamı konusunda herhangi bir büyüklük küçüklük ilişkisi belirleme çabasında olmadığımız için iki alanı da eşit büyüklükte yansıtmayı uygun bulduk. İmgesel alanın doğa ile temas noktasını kesikli çizgilerle göstererek bu alandaki geçişkenliği göstermek istedik.

Bu müzikal alanların yanısıra, toplumsal bağlamın kapsamı içerisinde, diğer tüm sosyal süreçlerle birlikte, müzik eseri, sanatçı ve yorumlayıcı/dinleyici de yer almaktadır. Sanat yapıtının, müzisyen aracılığıyla toplumsal bağlam, simgesel alan ve imgesel alan arasındaki güç alanının merkezinde konumlandırılmasıyla, yapıtın bu alanların her birinden ayrı ayrı özerkleşme potansiyeline işaret etmeyi amaçladık. Kategorik ayrımların buna imkân yarattığını düşünüyoruz. Bunun yanı sıra eserin imgesel alan üzerinden doğadaki bütünlüğe erişme, yani ütopik olanla temas imkânı ile hakikat içeriğini barındırma potansiyelini bir mütekabiliyet ilişkisi içine yerleştirmeyi anlamlı bulduk.

Sonuç olarak ortaya koymaya çalıştığımız model, müzik ve toplum ilişkisini sorun alanı olarak belirlerken, bu konu üzerine yeni bir takım yaklaşımların geliştirilebileceği düşünsel bir alanı kurma girişimi olarak görülmelidir. Bu tarz bir çerçevede müzik, farklı kategorik alanlar içerisinde farklı yönleriyle ayrı ayrı ele alınabilir bir araştırma konusu olarak incelenebileceği gibi, kategorik ilişkisellik üzerinden daha yüksek bir seviyede de ele alınabilecektir. Müziğe yönelik böyle bir yaklaşım modeli, estetik alana ilişkin soyut, özel ve tekil konumların genel bir açıklama ya da kategorizasyon içerisinde önemsiz birer ayrıntıya dönüşme olasılığını bertaraf etmeye dönük yöntemsel bir güvenlik şeridi oluşturması yanında, müziğin, diğer bütün toplumsal kurumların olduğu gibi, toplumsal ilişkiler ağı içerisinde şekillenen temel niteliklere sahip olduğunu da göz önünde bulunduracaktır. Müziğin her yönüyle ele alınabilmesinin zorluğu, müzik konusunda yapılacak tüm çalışmaların belirli bir ihtiyatlılık payını sürekli göz önünde bulundurmasını ve nesnesiyle geliştireceği ilişkiyi belirli bir özgürlük alanı içerisinde kurmasını gerekli kılmaktadır. Kurguladığımız modelin amacı da bu özgürlük alanın koşullarını aramaktan fazlası değildir.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W., (1982), "On The Problem of Musical Analysis", *Music Analysis*, Vol. 1, No.2. (Jul., 1982), İng. Çev. Max Paddison, s. 169-187

Adorno, Theodor W., (1993), "Music, Language and Composition", *The Musical Quarterly*, İng. Çev. Susan Gillespie, Vol.77, No.3, Sonbahar, s. 401-414

Adorno, Theodor W., (1997), *Aesthetic Theory*, İng. Çev. Robert Hullot-Kentor, Continuum, London

DeNora, Tia, (2003), *After Adorno Rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press, Cambridge

Jay, Martin, (1976), *The Dialectical Imagination*, Heinemann Educational Books, London

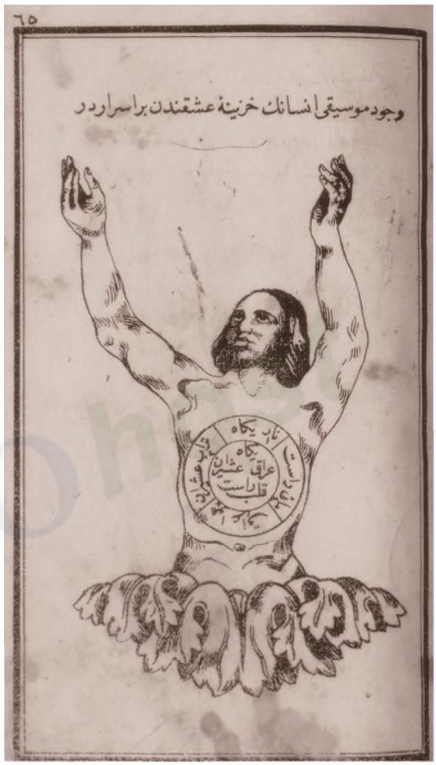
Marx, Karl, (2002), *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, Çev. Sevim Belli, 3. Baskı, Sol Yayınları, Ankara

Paddison, Max, (1991), "The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno", *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 116, No. 2 (1991), s. 267-279

Soykan, Ömer Naci, (2000), *Müziksel Dünya Ütopyasına Adorno ile Bir Yolculuk*, Bulut Yayınevi, İstanbul

Ülger, Emir H., (2009), *Bir Müzik Felsefesi Olanağı Olarak Adorno'nun Estetik Kuramı*, AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi





Sol: "İşbu şekl-i insanda olan menfezlere on iki makam taksim olunmuş olmağla her bir menfezin mahalline makamlar dahi işaret olunmuşdur. Ancak bunun sırr u hikmeti âlem-i melekûte ruhun münasebeti cihetiyle evvel-be-evvel ruh mütelezziz olduğundan musıkî insanın hazîne-i aşkından bir esrardır. Hakikati esrar-ı nâyde tafsil olunur. M."

Sağ: "Vücud-ı musıkî insanın hazîne-i aşkından bir esrardır."

(Gönül Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak [Neşriyât-ı Musıkî]*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010)

Türk Müziği, Yenilikler:
österüp Ağyâre Lûtfun Bizlere Bigâne


Musiki
Mecmuası
The Music Magazine
İSTANBUL
1935
İÇİNDEKİLER
MART 1936
VII. 83 — Sa. : 356
5 YL.


Müzik
ve
Sanat Hareketleri
DİLEĞİMİZ





Cumhuriyet dönemi müzik dergileri

TÜRK MÜZİK DEVRİMİ'NDEN POPÜLER KÜLTÜR MÜZİĞİ'NE ÇOK SESLİLİK GÜNDÜŞLERİ: TÜRK MÜZİK İNKILÂBINDA 'GARBİYATÇI' ENDİŞELER VE 'FANTEZİLER'

Poyraz Kolluoğlu*

"Milliyetçilik" der ki Partha Chatterjee "tamamı ile Avrupa siyasi tarihinin bir ürünüdür." Ve o ünlü sorusunu yöneltir: Batılı olmayan milliyetçilikler eğer kendi 'hayâlî cemiyetlerini' Avrupa tarafından dayatılan belirli modüler formlardan seçmek zorundalar ise geriye hayâl edecek ne kaldı?[1] Chatterjee için Batı tahayyülünün üretken söylem rolü her ne kadar postkolonyal ve koloni karşıtı milliyetçiliklerde mevcut ise de, buralardaki milliyetçilik devinimleri ve dinamikleri hiçbir zaman "yaltaklanma" halini almamıştır. Başka bir deyişle, üçüncü dünya milliyetçilikleri tamamıyla batılı milliyetçilik tahayyülleri tarafından tahakküm edilmemiştir. Zaten hayatın her alanında Batı'nın bir "kopyası" mevcut olsaydı, Batı-Doğu arasındaki farklar görünmez hale gelir ve milli kültürün şahsına münhasır kimliği tehdit altına girerdi.[2]

---

* Poyraz Kolluoğlu, Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk Enstitüsü, Doktora ve İstanbul Şehir Üniversitesi, Şehir Araştırmaları Merkezi, Proje Araştırma Asistanı.

[1] Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories,* (New Jersey: Princeton University Press, 1993), s.3.

[2] Partha Chatterjee, *The Nationalist Resolution of the Women's Question,* in *Recasting Women Essays in Colonial History*, Ed. K.Sanghari and S.Vaid (New Delphi: Rutgers University Press,1990),s.237.

Batılı modüler formlar Doğulu toplumları Batı standartlarında modernleştirmedi. Başka bir deyişle, Doğu Dünyası Batı'nın "hayâl" ettiği cemiyetlerin aynısını ya da en azından benzerlerini hayâl etmedi. Tam aksine, Şarkın modernleşme hamleleri Batı-Doğu arasındaki çatlakları perçinledi. Bu hamle, bu kırılma ise Şark'ın geçmiş ile kurduğu ilişkilerin tekrar icat edilmesine yol açtı. Fakat bu yeniden icatlar geçmişte, toprak altında kalmış belli milliyetlerin uyuyan kültürel değerlerinin yeniden dirilişinden çok Doğu'nun Batı'ya karşı farklılıklarının ayırt edilmesi için yeniden dizayn edilmiş güncel kültürel oluşumlardı. Bu şekilde, Şark dünyası toplumlarında bu güncel kültürel oluşumlar üçüncü dünya özgü olan o kırılgan bütünlüğü, birlikteliği yarattı. Fakat Batı'ya karşı vücut bulmuş bu kırılgan bütünlük üçüncü dünyada yaşayan insanları kendi kaderlerini aramak için de aynı yola doğru hareketlendirdi. Ya da Otto Bauer'in deyimi ile bir "kader cemaati" ortaya çıkardı.

Her ne kadar Türkiye Şark'ın diğer ülkeleri gibi tamamen kolonize edilmemişse de ya da üzerinde tamamen bir kolonyal yönetim tahsis edilmemişse de, ulus inşa sürecindeki dinamikleri ve sürece verilen cevaplar bu ülkelere benzerdir. Chatterjee'nin üçüncü dünyaya milliyetçilikleri ile ilgili savı ışığında Türk milliyetçiliğinin basit bir göz kapayıp açma olarak tasvir edilebilecek "hayâl etme" sürecinden daha çok gündüşü olarak adlandırabileceğim daha karmaşık, çetrefilli, sancılı bir süreç olarak isimlendiriyorum.

Az gelişmiş Şarklı bir mekân ve zamansallıkta kendi kültürel haritasını oluşturmaya çalışan Türk milliyetçiliğinin "hayâl etme" sürecini gündüşü görme olarak tanımlıyorum. Gündüşü gündüz zamansallığında yaratıcı bir pratik yapmayı engeller. Türk ulus inşa süreci tam anlamıyla bir "hayâl etme" değil çünkü gündüz kurulan bu düş bir kafa karışıklığı, bir körlük, şimdiki zamansallıkta bir boşluk ve eşgüdümlü olarak şimdiselliğin muğlâklığını beraberinde getirdi. Bu muğlâklık girdabı yeni bir zamansallık yarattı. Bu yeni zaman diliminde otantik bir modernliği arama yolunda yeni bir yolculuk başladı. Bu öyle bir modernlik yolcuğu oldu ki Batı fantezi/illüzyonu hem cezp edici hem de zorlayıcıydı. Meltem Ahıska'nın "garbiyatçı fantezi" diye adlandırdığı bu süreç Kemalistlerin ulusal projeleri içinde yer almayan beklenmedik taşmalara, çakışık dinamiklere ve sonuçlara yol açtı. Bu zorlayıcı girdabın içinde olan Kemalist yönetici elitlerden, bürokratlara, organik entelektüellere ve sıradan insanlara kadar herkes gündüşü kurmaya başladırlar. Basitçe söylersek, gündüşü Kemalist elitlerin tahayyül, hayâl ettiği ulus formülasyonunu ortaya çıkarmadı. Ahıska, Türk milliyetçilik formülünün başarılması ve gerçekleştirilmesi çok zor olan bir yapıya sahip olduğunu ileri sürer. Bir yandan

Türk etnisitesinin özgüllüğünü korumaya çalışan ama aynı zamanda Batı medeniyetinin bir parçası olma ön kabulü ile şarklı bir kimliği daha başından kabul eden çapraşık, zor ve çelişkili bir projeydi.[3]

Kemalist milliyetçilik, 1930 ve 1940'lı yıllar içerisinde Alman *Völkisch* milliyetçiliğinin elementlerini kozmopolitan Fransız laikliği ile buluştururken Avrupa kültür haritasında kendi alanını açma eğilimindeydi ve bu çerçevede "Batı" ulaşılması zor ya da geçilmemesi, uzak durulması gereken bir sınır tahayyülü içinde vücut buldu. Ahıska bize bu tahayyülü Türk milli marşı üstünden somutlaştırır. Marşın Mehmet Âkif tarafından yazılan sözleri Batıyı "medeniyet dediğin tek dişi kalmış canavar" olarak tasvir eder.

Bu karmaşık, yoğun ortamda Türk modernleşmesinin özneleri ve uygulayıcıları modern bir ulus ve onun kültürel parçaları için gündüşü görmeye başladılar. Büyük kültürel dönüşüm projesinin alt bir parçası olarak müzik bu gündüşü pratiğinin, kalıntılarının ve sızıntılarının gözlemlenebildiği bir alandı. Politik hiyerarşinin en tepesindeki kişiden, müzik reformlarının ateşli destekleyicisi olan elit müzisyenlere, organik entelektüellere ve radyo başındaki sıradan dinleyicilere kadar uzanan geniş bir yelpazede gündüşüne ilişkin söylemler, ifadeler, hissiyatlar ve deneyimler gündüşü pratiğinin sızıntılarının tezahür ettiği yerlerdi. Bu makalede, gündüşünün müzik devrimindeki tezahürünü resmetmeye niyetliyim.

GÜNDÜŞÜ SIZINTILARI VE TARİHYAZIMI

Foucault bize tarihin günümüz tahayyülü içinde uzun soluklu bir şekilde doyurulduğu antropolojik meşrutiyetinden koparılması gerektiğini hatırlatır. Yani kadim, kolektif bilinçten koparılması gerektiğini söyler.[4] İlaveten, resmî belgelerin ve meta anlatımlarının tarihin sosyolojik ve kültürel sabitlerini değişmez hale getirdiğini ileri sürer. Foucault'ya göre tarihsel analizin altındaki resmî belgeler tarihin "kaderi" değildir. Ama belleğin bu kaderin bir parçası olduğunu ileri sürer.[5] Başka bir deyişle, tarihin alternatif kaynakları diyebileceğimiz örneğin bireylerin deneyimlerini, anılarını, hissiyatlarını gösteren ve resmî tarih anlatısında "önemsiz" diye etiketlenen bu arşiv belgeleri, tarihi resmî tarihyazımının dayattığı *diyakronik* bakış açısından kurtararak ve örtmek istediği "kırılma" noktalarını ortaya çıkartarak alternatif bir tarihyazımı imkânı sunar.

---

[3] Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, (İstanbul: İletişim, 2002), s.45.

[4] Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge*, Tr. A. M Sheridan Smith (London: Tavistock Publication, 1972),s.7.

[5] *A.g.e.*, s.3.

Kısaca, "önemsiz" arşiv bulguları resmî ve milli tarih anlatısının zamansallığından sıyrılma fırsatı sunar. Müzik davasında sıradan insanların deneyimlerini ve hatırlarını incelemek bana resmî tarih anlatısının durağan hale getirdiği sosyolojik ve kültürel sabitleri akışkan hale getirme imkânı tanıdı. Bu sayede, modernleşme projesinin kendini sıradan bireylerin ve onların ruhları üstüne nasıl izhar ettiğini anlama fırsatım oldu. Başka ifadeyle, sıradan insanların, resmî ve milli tarihyazımı ve projeleri tarafından göz ardı edilen modernlik deneyimlerinin resmî olmayan tarih kaynakları ve belgeleri tarafından yeniden ortaya çıkartılabileceğini öne sürüyorum.

Müzik devrimi sürecinde, müzisyenler tarafından kaleme alınmış hatıratlar, müzik ve kültür mecmularındaki köşe yazıları, sıradan dinleyicilerin önemsiz gözüken söyleşileri, hikâyeleri ve deneyimleri, kapak arkalarındaki ve resim altlarındaki reklamlar, broşürler ve propagandalar bana bu durağan olan haldeki sosyolojik ve kültürel tüm yapıları akışkan hale getirme imkânı verdi. Bu sayede belirli dönemin ve olayın, bu zamansallığın içinde var olan sıradan insanlar tarafından nasıl deneyim edildiğini yansıttım. Bu kaynakların bana gösterdikleri en billur ve belirgin gerçek bireylerin müzik devrimine ve genel olarak Türk modernleşme projesine ilişin çapraşık, çelişkili duyguları ve düşünceleriydi. Bu duygu ve düşünce kakofonisi ise, Bauman'ın terminolojisi ile, Batı modernlik fetişizminden dolayı zuhur bulan, "kaotik," irrasyonel, dinî, kozmopolit, "yabancı," yazısız ve notasız Osmanlı/Türk müziğine "düzen" getirme endişesinden ortaya çıkıyordu.

Başarılması amaçlanan hedef, mistik ve "yüz kızartan" Osmanlı müziğinin özellikle melankolik ve eğlenceli alaturka formlarını modernleştirmek, geliştirmek modernize etmek ve onu Arap "uyuşukluğundan," Bizans ve Fars bileşenlerinden ayırmak idi. Bu süreci takiben "Türk" halk müziği şarkılarının damarlarına Batılı çoksesli müzik alt yapısı enjekte edilerek yeni, modern bir Türk ulusal müziği yaratılmak isteniyordu. Başka bir ifadeyle, Kemalist elitler saf, etnik Türk müziğini, Osmanlı kozmopolit uzantılarını budayarak ve arda kalan kadim Türk folk şarkılarını "Garp" çokseslilığı ile zenginleştirme suretiyle yeniden "diriltmeyi" hedefliyorlardı. Politik elitlerin düşüncesinde ve fantezilerinde bu amaç Osmanlı İmparatorluğu'nda merkez tarafından ihmal edilmiş ve Avrupalılarca hor görülmüş Türk köylüsünü, yine hor gören Avrupalı ile bir araya getirmek ve tüm "Garp'a" Türklerin Avrupalı standartlarda sanat yapabileceği inancına tezahür etmekteydi. Bu tezahür rasyonel, akılcı, aynı zamanda otantik, çok sesli bir Türk müziğinin, çok sesli müzik dinleme "adabına" sahip bir dinleyici kitlesi ile beraber yaratılmasını da gerektiri-

yordu. Avrupalarının dinlerken "tuhaf" bulmayacağı kadar "yeni" ve ironik bir şekilde Türkleri Avrupa sanat arenasına çıkartacak kadar "soylu" ve "kadim" bir ürün olmalıydı.

Aslında bu çelişkili formülasyon ve türevleri Kemalist modernleşmenin tüm sosyo-politik ve kültürel söylemlerinde kazınarak ortaya çıkartılabilir durumdaydı. Türk müzik devrimini de diğer tüm kültürel inkılâplar da olduğu gibi Türk etnisitesi ile Batı modernliğinin evliliği idi. Proje hali hazırda var olan Rus sanat ve müziğini 1856-1870 arası etkileyen "Beşler" fikrinden esinlenilmişti. Modern bir ulus ve onun müziğini kırsal öğeler ile beslemek ve batılı bir sanat yapmak. Zaten Türk folk türkülerini tekrar "diriltmek" için "Türk Beşleri" çoktan muammalı bir çalışmaya girişmişti.



Türk Musiki Dergisi'nden alınmış karikatür dönemin panoramasını özetler nitelikte. Dev, Garplı kemanların gölgesinde kalmış alaturka tamburu ve arada kurulan diyalog Türk Müzik Devrimi'nin diskurunu yansıtıyor.
(*Türk Musikisi Dergisi*, 1 Aralık 1947, C.1, N.2, s.2.)

Bu inanca rağmen, mahrem hislerin, kişisel kimliğin ve bürokratik elitlerin kafasında ortak bir "bilinçlilik" yaratmak için bir araç olan müzik, böyle bir amacı yerine getirmek için hali hazırda karmaşık bir alanda yer alıyordu. Üzerlerine böyle bir formülasyon dayatılan dinleyiciler bilinçli veya bilinçsiz şekilde müzik devrimine tepki gösterdiler. Bu tepki, Doğu-Batı girdabında, modern-gelenek, benlik ve birliktelik ikilemleri veya Bauman'ın kelimeleri ile "materyal" ve "ruhanî" dünya arasında biriken kafa karıştırıcı ve çelişkili hissiyatların toplamı idi. İronik bir şekilde, bu çalkantılı hisleri deneyim eden sadece sıradan bireyler değillerdi. Müzik devrimi ateşini yakan elitler de kendilerini aynı durumda buldular. Ben bireylerin bu kişisel deneyimlerinin tamamını gündüşümü diye adlandırıyorum ve bunun izlerini politik hiyerarşideki en tepedeki kişiden, yani Atatürk'ten başlayarak takip edeceğim.

Atatürk ve Radyo Yayınında Alaturka Yasağı

1934-36 yılları arası yirmi ay süren radyo yayınındaki alaturka yayın yasağı müzik devriminin ulaştığı tepe noktasıdır. Bu süreçte, Kemalist devlet çoksesli müzik kültürüne olan tutkuyu artırmak için "ideoloji"den daha çok saf "cebir" kullanmıştır. Bu yirmi aylık süreçte, devlet radyosu çoğunlukla çok sesli senfonik müziğin yan ısıra, daha henüz dünyaya gelmiş, az sayıdaki, yeni, çok sesli Türk halk türküleri eşliğinde otantik halk türkülerini de dinleyiciye sunmuştur. Fasıl müziğinin eğlenceli parçaları ile Osmanlı müziğinin mistik, dinî, sanat müziği şarkıları yasak yemiştir. Ancak, bu dürtükleme istenilen Garp müziğinin kucaklanması ile nihayete ermemiştir. İronik bir şekilde, dinleyiciler Kemalist müziğin yasaklamaya çalıştığı müziğin özü olan Arap müziğini Kahire radyosunun kısa dalga frekansından dinlemeye başlamışlardır.

Hem modernleşmekte olan yeni bir ulusun lideri hem de büyük davet masalarında alaturka müzik dinlemekten keyif alan sıradan bir birey olan Atatürk'ün, yasak sırasında çelişkili hisler deneyim ettiğini ileri sürüyorum. Atatürk, modernleşen ulusun lideri olarak Türk halk türkülerinin çok sesli teknikler ile yeniden ortaya çıkartılması gereğinin altını çizdi. Örneğin, Batılı bir gazeteci Emil Ludwig ile 1930 Nisanı'nda yaptığı bir söyleşide Türk müzik alanında yapılan ilerlemeye vurgu yapar ve Batı'nın kendi modern müziğini geliştirmesinin 400 senelik bir zamana yayıldığını söyler. Türklerin "400 senesi olmadığını" ve Batı müziği tekniklerinin "ivedilik" ile "ihraç" edilmesi gerektiğini ekler. 1 Kasım 1934 tarihli meclis konuşmasında ise günümüz teknikleri ile "zarif", ulusal hissiyatların ve tahayyüllerin üstüne yazılmış yeni musiki eserlerinin bestelenmesi

gerekliliğine işaret eder. Ona göre Türk musikisi ancak bu şekilde evrensel müzik içinde yerini alır. Kültür Bakanlığı'nın bu amaç için gerekli adımları atacağı umudu içinde olduğunu ekler.[6]

Öte yandan fasıl musikisinin tutkulu bir dinleyicisi olarak Ankara Cumhurbaşkanlığı konutunda bürokratlar ve siyasetçiler onuruna verilen büyük akşam buluşmaları ve yemekleri sırasında Atatürk bu yasaklı müziği dinlemeye devam etmiştir. Ancak, ulusun "aydınlık başı" olarak tezahür eden Atatürk'ün parlamentodaki konuşması Kültür Bakanlığı'nı ve ilgili bürokratları harekete geçirdi ve alaturka müzik radyoda "çok sesli müzik dinleme alışkanlığı ve kültürünü yayma" amacı ile yasak yedi. Radyo üstünde yapılacak bir buton hareketi dinlemesi mümkün olan, kısa dalgada hâli hazırda yayında olan Berlin, Milano gibi diğer tüm Garplı radyo istasyonlar gibi Ankara radyosu yasak süresince sadece senfonik müzik ve çok sesli halk müziği eserlerine yer verdi. Atatürk yasağın kaldırılması için gelen kibar ricalara ise alaturka müziği dinlemekten kendisinin de keyif aldığını ancak "inkılâp yürüyüşü" yapan bu neslin amacını gerçekleştirmek için bazı "fedakârlıklarda" bulunması gerektiğini söyleyerek karşılık verir.[7]

Ancak, Kahire radyosunun halk arasında yayıldığı haberleri duyuldukça, "Arap" müziği korkusu nedeniyle politik bürokrasi ve Atatürk'ün zihninde yasağa dair şüpheler artmıştı. Çankaya Köşkü'nde bir gece Atatürk'ün hususi fasıl müzisyeni olan Tamburacı Pehlivan ile Paşa arasında geçen bir konuşma sonrası alaturka yasağı apar topar kaldırıldı. Tamburacı'nın "...günah değil mi, bu musikiye gönül vermiş olanları mahrum edersiniz" sitemi sonrası meclis kürsünde yasak yiyen alaturka müzik, bir içki masasında duygulanan Paşa'nın Tamburacı'ya Ankara Radyo'suna git ve "sazını çal" demesi ile tekrar yayına alınır.[8]

Batı sanat müziği ve hâkim ideolojinin ateşli bir destekleyicisi olan Cemal Reşit Rey tarafından kaleme alınan bir anı Atatürk'ün müzik devrimi sırasındaki gerilimli ruh halini ve hislerini sergiler. Anı 1929 yılında bir vapur gezisi sırasında kaleme alınmıştır: "Cesar Franck'in Kentet'ini çalmaya başladık. Baştaki 'introduction' bitmemişti ki, Atatürk misafirleriyle sohbete dalması üzerine konserimizi kısa kesmenin münasip oldu-

[6] *Musiki ve Sanat Hareketleri*, "Ulu Önderimizin Yeni Bir İşareti: Şarkı, Gazel Devrinin Sonu," Ekim 1934, N.2, (sayfa numarası belirtilmemiştir).
[7] Gürkan Turhan, *Cemal Granada Atatürk'ün Uşağı İdim*, (İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973), s.122.
[8] Cevdet Kozanoğlu, *Radyo Hatıralarım*, (yayına hazırlayan Nazmi Özalp, tarih yok), s.11.

ğunu hissettik. Klasik Batı Müziğine karşı alâkasının fazla olmadığını o gün anladık..."[9]



(*Nota Mecmuası*, 1934, N.33, s.152.)
Uşak'ta gönüllü olarak kurulan bir caz grubu.

'ŞİMDİNİN MUĞLÂKLIĞI': CAZ TUTKUSU VE ETNO-IRKÇI TINILAR

Kahire radyosu Türk müzik devrimindeki tek sızıntı değildi. Kısa sürede modern ve ulusal bir müziğe sahip olma isteği o kadar abartılmıştı ki bazı zamanlar radyo istasyonundaki altyapı ve teknik yetersizlikten dolayı, dinleyicilerin kendisi modern, "makbul" bir müzik çeşidi bulma sürecine eşlik ettiler. 1940'lar boyunca özellikle radyo dinleyicileri arasında yayılan caz tutkusunun müzik devrimi sırasında gündüşünün ortaya çıkarttığı bir sızıntı olduğunu ileri sürüyorum. Ancak bu gündüşümündeki ana aktör ülkenin lideri değil bizzat dinleyicilerin kendisiydi.

Radyo'nun ilkel, ilk zamanları olan 1920'ler sonu ve 1930'larda radyo yayını genellikle kayıt yayınları ile doldurulurdu. Özelikle canlı fasıl müziği gruplarının ve senfonik Batılı orkestralarının yaz tatilinde olduğu dönemlerde, Amerika'dan ihraç kayıt plaklar radyo yayın zamanını dol-

[9] Cemal Reşit Rey, "Hatıralar", *Cumhuriyet,* 11 Kasım 1963.

durmak için kullanılan en ucuz ve en etkin müzik kaynaklarıydı. Sürpriz olmayan bir şekilde bunlar caz kayıtlarıydı. Radyo yayını 1940'larda daha çok kişiye ulaştıkça ortaya hevesli ve sayısı azımsanmayacak bir caz dinleyicisi ortaya çıktı. Bu caz dinleyici kitlesi radyo istasyonuna mektuplar yazıyor ve caz müziği saatlerinin artırılmasını talep ediyordu. Talepler üstüne İstanbul ve Ankara istasyonlarında canlı performans yapması için caz ve dans orkestraları kuruldu. Caz müziği için talep o kadar yoğundu ki ülkenin uzak köşelerinde halkın kendisinin kurduğu caz orkestraları ortaya çıktı ve dinleyici ile buluşmaya başladı. Resimde görüldüğü gibi Uşak'ta dahi caz orkestraları kurulur oldu.

Meltem Ahıska'nın deyişi ile "şimdinin muğlâklığı" ve radyo zamanını doldurmak için ortaya çıkan endişe cazın yayılması için boş bir alan açtı. Buna rağmen, ideolojik mekanizmanın ve modernist isteğin kendi kendine kasıtsız olarak ortaya çıkardığı ilerideki bir zamanda silinmesi gereken bir hedef halini aldı. İlaveten, bu durum etno-ırkçı söylemler, tınılar ve tınlamalar ortaya çıkarttı ki bu müzik devriminin diğer alanlarında da gözlemlenebiliyordu.[10]

Müzik reformlarında önemli bir politik figür olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu caz müziğini alaturka müziğe benzetir ve her iki müziğin Türk vatandaşlarını "uygunsuz" arzularla kışkırttığını söyler. *Yeni Adam* isimli sahibi olduğu dergideki köşe yazısında cazı "kokain" ve "morfin" gibi kelimeler ile tanımlarken alaturka "melankolik" ve "alkolik" diye etiketlenir. Dahası, "saf Türk müziğini bulma" adına ve "Türk evlatlarını" bu zararlı müzik çeşitlerinin yan etkilerinden korumak için caz müziğinin "Türk toprağından" uzaklaştırılması gerektiğini savunur.[11] Başka bir organik entelektüel olan Ecvet Güresin alaturka müziğin gençleri "alkolizm" ve "melankoli"ye kışkırttığı iddiasında. "Amerikan zencilerinin yamyam ruhların" bir tezahürü olan "bu yeni musiki türü" (caz müziğini kastediyor), "yeni Türkiye'nin modern gençlerini şaraba, viskiye ve fuhuşa göndermeye yardım edecektir" der.[12]

Yeni Türk vatandaşının karakteri her ne kadar balolara ve yeni sosyal alanlara katılan, iştirak eden, "mutlu" ve "memnun" bir vatandaş olarak yönetici sınıfın kafalarında zuhur etse de, aşılmaması gereken sınırlar vardı. Batı müziğinin eğlenceli bir çeşidi olan caz müziği bu tür bir alana tekabül ediyordu. Caz müziği ve onunla beraber gelen Batı'nın "ahlâksız"

[10] Caz müziğinin Türkiye'nin 1930'lu, 1940'lı yıllardaki detaylı anlatımı için, bkz. Poyraz Kolluoğlu, *Modernisim in Ottoman&Turkish Music and the years of 1930s,1940s,* Master Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, ss.134-143.
[11] *Nota*, "Meyhane ve Caz musikisine karşı harp!", 1 Temmuz 1934, N.30, ss.143-144.
[12] Ecvet Güresin, "Musiki Buhranı", *Yeni Adam*, 23 Ekim 1941, N.356, ss.10-11.

ve "ölçüsüz" burjuva yaşam biçimi Türk karakterinin özgünlüğünü tehdit eden bir olgu olarak ortaya çıktı. Başka bir ifadeyle, caz "Garp" alanının geçilmemesi gereken ve Türklüğü bulanıklaştıran sınırıydı. Bu bağlamda, Garp müziğinin genellikle eğlenceli örnekleri diyebileceğimiz, doğaçlama Afro-Amerikan çok sesli müziği, Flâmenko ve İtalyan operaları hâkim kültürün düşünürleri tarafından kabul görmüyordu. Sadece orta Avrupa'nın beyaz yüksek sanat müziği Türk halk türkülerini yeniden diriltmek için makbul idi. Beyaz Avrupa veya saf Türk polifonisinden başka her müzik geçilmemesi gereken bir sınırdı. Bu bağlamda, Türk müzik devriminden etno-ırkçı tınılar yükseldiğini ileri sürüyorum. Caz bu tınıların duyulduğu tek müzik kanalı da değildi.

Yukarda değindiğim gibi mahrem hayatında alaturka müzik dinlemekten keyif alan Atatürk modern bir lider olarak müzikte "inkılâp"ın gerekliliğine işaret ediyor ve ülkenin kulağını yöneltmesi gereken yerin "Garp" olduğunun altını çiziyordu. Atatürk modern bir müziğin farzının çokseslilik olduğu inancındaydı. Bundan dolayı, onun için mahrem hayatmda dinlemekten keyif aldığı monofonik Osmanlı/Türk müziği modern değildi. Atatürk'ün etrafındaki hizmetkârlar ve bürokratlar paşanın içinde esen bu gerilimli rüzgârı dindirme niyetindeydiler. "Babalarına" polifoni ile Türk müziğinin bir arada olabileceğini kanıtlamak istediler. Bunun için, Türk toprağında çokseslilik in kalıntılarının izini sürmeye başladılar. Bu arayışta, Rasim Ferid Talay, Manas Efendi isimli Roma'da müzik eğitimi almış ve Dâru-l Elhan konservatuarında çalışmakta olan Ermeni bir müzisyenin kapısını çaldı. Talay, Tatyos Efendi'nin Hüseyn-i Saz Semaisi'nin büyük senfonik bir orkestra tarafından çalınabilecek bir düzenlemesini talep etti. Manas Efendi talebi yerine getirdi ve eserin büyük senfonik bir orkestra tarafından çalınması için uygun ve armonik bir hale getirdi. Eser, Paşa'ya takdim edildi. Paşa eseri sabırla dinledi ve sonunda etrafındakilerin gözlerinin içine bakarak fikirlerini sordu. Ancak cevaplarını beklemeden masaya vurarak "Bu bir irtica!" diye çıkıştı. "Ben Tatyos Efendi'nin eserlerinin çoksesli halini istemiyorum Ben Türk çocuğunun duyduğu duyguları ifade eden bestecilerin eserlerini istiyorum" dedi.[13] Açık bir şekilde, Ermeni bir din adamının yaptığı çoksesli beste Paşa'nın hoşuna gitmemişti.

Türk müzik devrimindeki etno-ırkçı tınıların duyulduğu notalar sadece cazdan gelmiyordu. Mandolin enstrümanından yükselen sesler de Kemalist ve milliyetçi elit çevrelerinde 1930'lar ve 1940'lar süresince ırkçı alerjilere yol açmıştı. Dönemin müzik mecmualarının ve radyo dergisinin

[13] Necil Kâzım Akses ile yapılan sözlü tarih görüşmesi.(Görüşen: Ülkü Özen, Ankara 3.11.1995, Türk Tarih Vakfı Arşivi, içinde Gönül Paçacı, "*Cumhuriyet'in Sesli Serüveni*" (Ed. Gönül Paçacı), *Cumhuriyet'in Sesleri* (İstanbul: Bilanço Yayınları, 1998), s. 25.

kapak arkası, reklam altı diye tanımlayabileceğim örtük noktalarında, ülkenin farklı yerlerinden amatör müzik grupları ve sıradan dinleyicilerin gönderdiği mektuplarında caz müziğinde olduğu gibi kökü 18. asır İtalya/Napoli şehrine dayanan mandolin, orijinal adıyla *Mandolina* enstrümanına da yoğun bir ilgiyi gözlemlemek mümkün. Bu ilgi o kadar yoğundu ki Osmanlı ve halk türkülerinde mandolin "sesi" duymak isteyen müzik takipçileri bile vardı.[14]

Dönemin musiki ve kültür mecmuaları İzmir'de çalınması ve öğrenilmesi kolay olan bu "sokak enstrümanının" yaygın olduğunu gösteriyor. *Müzik ve Sanat Hareketleri* isimli mecmuadaki bir haberde, İzmir'in sokaklarında para karşılığında mandolin çalan sokak çalgıcısı çocukların fazlalığından dem vuruluyor. Aynı zamanda, amatör ve profesyonel eğitim kurumlarında mandolin ve İspanyol gitarına olan ilgiye dikkat çekiliyor.[15] Gene aynı isimli dergide yayımlanan bir makalede, Fikri Çiçekoğlu mandolin ve gitarın İzmir sokaklarındaki sesinden şikâyet ediyor. Şehri ziyareti sırasında Göztepe'de "Tumalona Tumalona" isimli bir şarkıyı çalıp söyleyen bir Rum çoğundan bahseder. Bu çocuğun anlamadığı bir lisanda ve mandolin ile çaldığı bu şarkının varlığı için hiçbir mantıklı sebep bulamadığını ekler ve Rum çocuğunu Anadolu'nun küçük bir köyünde karşılaştığı saz çalan başka bir Türk çocuğu ile karşılaştırır. "Anadolu'nun ufak bir köyünde karşılaştığım bu temiz çocuk ile Göztepe'deki bu birdi... Fakat o, ta ruhundan kopup gelen bir ses ile 'bir yâr sevdim el aldı' diye inlerken bu niçin değersiz bir türküyü diline dolamış kekeliyor..." diye ekler.[16]

İsmail Hakkı Baltacıoğlu halk arasındaki mandolin tutkusundan şikâyetçi olan başka bir entelektüeldir. "Mandolin sesini duyduğum zaman ağlayan bir İtalyan gelir aklıma" der kaleme aldığı yazısında. Mandolin mevzusunu o kadar ciddiye almıştır ki makalede dönemin Türk Beşleri'nden olan Adnan Saygun'un hazırladığı broşüre yer verilir ve Güney Avrupa'da "gelişmemiş" bir uygarlığının ürünü olan bu "yaban" enstrümanın halk evlerinde yasaklanması gerektiğinin altı çizilir.[17] Çalgıcı çocukların ve istenmeyen enstrümanların yanı sıra Türk müzik devriminin ırkçı sarkacının deviniminden meyhanelerde "gelişigüzel" ve "baştan çıkarıcı" bir şekilde şarkı söyleyen Rum kadınları da payını alır. Kemalist elitler

[14] *Türk Musikisi Dergisi*, "Ankete Cevaplar", 1 Temmuz 1948, C.9 N.1 s.14.
[15] *Müzik ve Sanat Hareketleri*, "İzmir'deki Mandolin Modası", Haziran, 1935, N.10, (sayfa belirtilmemiştir).
[16] Fikri Çiçekoğlu, "İzmir'in Son Yıllarındaki Müzik Yaşayışında İzmir Gençliği ve Birkaç Hatıra", *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 10 Haziran 1935, N.10, (sayfa belirtilmemiştir).
[17] *Yeni Adam*, "Mandolina," 25 Ekim 1943, N.461, s. 3.

için yeni, "dinamik" Türk ırası ile meyhane kültürü bir arada olamazdı ve İstanbul'un "ölçüsüz" Garplı eğlence hayatıyla Ankara'nın "asil" balo geceleri tahayyülü çelişmekteydi.[18]

POPÜLER KÜLTÜR MÜZİĞİ'NİN CAZ'DAKİ İLK KIVILCIMLARI

1930'lar ve 1940'lardaki caz tutkusunun ve 1950'lilerde Kahire filmlerinin Türkiye'ye gelişi popüler kültürün ilk nüveleri Türk kültür haritasında ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin, ünlü bir kompozitör ve popüler müzik figürü olan 1950'li ve 60'h yıllarda caz ve *Rock'n Roll* orkestralarının kurucusu olan Şanar Yurdatapan kendini gençlik yıllarında radyodan duyduğu caz yayınları sayesinde eğittiğini anlatır.[19] Yurdatapan gibi başka caz müzisyenleri de 1950'li yıllarda kendine hazır bir caz dinleyicisi buldu. İlhan Mimaroğlu, 1944 yılında Moda'da verdiği bir konserde anılarını şöyle dile getirir: "1944 yılının yaz günüydü... Karalamış olduğum basit bir melodinin ve Erdem Buri'nin davul sololarının dinleyicileri nasıl galeyana getirdiğini unutamam. Bugün bile Moda'da bu konserden bahsedenlere rastlayabilirsiniz."[20]

1947 Marshall Planı ve 1953'deki NATO üyeliğini takiben Türkiye' nin kültürel sınırları billurlaşmaya başladı. Hollywood filmleri eşliğinde, Şark ve Garp müziği çatışması arasında kalan yeni ve genç bir müzisyen kitle ortaya çıktı. Bu arada kalan çocuklar üniversitelerin "kalın duvarları" arasında dünyayı saran *rock'n roll* dalgası ile daha önce radyo'dan dinledikleri cazı harmanlayan orkestralar kurmaya başladılar. Döneme smokini ve önceki yıllarda radyoda verdiği canlı caz ve tango konserleri ile damgasını vuran Celal İnce, kendisinin bestelediği ve Türkçe sözler yazdığı "Kovboy Şarkısı" isimli parçayla 1950'lerde önemli bir popüler kültür figürü haline geldi. Murat Meriç, Batı müziği modasını Türkiye'ye getiren ilk müzisyen olarak Celal İnce'nin Türk müzik tarihinde yeni bir sayfa açtığını ileri sürer. Onun başarısı birçok amatör müzisyene ilham kaynağı oldu ve 1950'lilerde rock ve caz orkestraları ortaya çıkmaya başladı.[21]

---

[18] Ahmet Sevengil Refik, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu? 1453'ten 1927'ye Kadar,* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), ss. 145-146.

[19] Ahyan Akaya & Fehmiye Çelik, *60'lardan 70'lere 45'lik Şarkılar,*(İstanbul: BGST yayınları 2006), s.8.

[20] İlhan Mimaroğlu, *Caz Sanatı,* (İstanbul: Yenilik Yayınevi, 1958), s.122

[21] Murat Meriç, *"Türkiye'de Popüler Bati Müziğinin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış",* (Ed.Gönül Paçacı), *Cumhuriyet'in Sesleri,* s.132.

Bu bağlamda, modern ve ulusal bir müzik için gündüşünün sadece milliyetçi elitler tarafından yapılmadığını, amatör müzisyenlerin, radyo takipçilerinin ve milli müzik devriminin dayatıldığı sıradan bireylerin de bu sürece kendi köşelerinden dâhil olduğunu görüyoruz. Başka bir ifadeyle, milli tarih anlatısının görmezden geldiği veya "sessizleştirdiği" sıradan insanların deneyimlerinin de popüler kültürünün oluşmasında etkin olduğunu görüyoruz. Ancak, Atatürk'ün ve elitlerin aksine, sıradan bireyler etraflarındaki tansiyonunun izlerini silmek için yasaklayıcı pratiklerden çok yaratıcı alternatiflere yöneliyorlardı. Radyodan gelen caz tınıları seçilen bir alternatifti. Bu tınılar, modern, çok sesli olmak ile beraber Orta Avrupa müziği kadar sıkıcı değildi. Tek kelime ile söylersek, onlar modern bir müziğin gündüşünü caz müzik üstünden kurmuşlardır.

RADYO ÖĞRETİYOR, İMTİHAN EDİYOR VE ALATURKA'YI LÂNETLİYOR

Özellikle 1940'lardan sonra İstanbul Radyosu'nun aksine Ankara Radyo istasyonu toplumun "gelişimi" ve "eğitimi" için tam anlamıyla ideolojik bir aygıt olarak kullanıldı. Hâkim politik ideolojinin etkisinden ve desteğinden uzak olan İstanbul Radyosu bu süre zarfında tam on yıl sessiz kaldı. Ankara İstanbul ikamesinde, kozmopolit bir mirasın temsilcisi olan İstanbul ve şehrin kurumları Türk modernleşme sürecinden söküp atıldı.[22] *Radyo* mecmuası İstanbul istasyonunun 1949'a kadar olan sessizliğini kurumun "münasebetsiz" yayınına ve radyo çalışanlarının disiplinsiz hareketlerine bağlar.[23] Meltem Ahıska, Ankara radyosunun elitlerinin tahayyülünde "Garplı," "rasyonel" prensipler ile çalıştığı gibi inanç var olsa da, "şimdinin muğlâklığının" ve radyo zamanını "doldurma endişesinin" bu fanteziye eşlik ettiğini ileri sürer. Yukarıda bahsettiğim caz olayı bu endişeden doğan bir olayın yansımasıydı. Ahıska'nın Ankara radyosu için yaptığı tespitin ışığında özellikle müzik alanında "şimdinin muğlâklığım" ve bunun yansımalarının izini takip edeceğim. Fasıl Heyeti'nin Garplı senfonik orkestralara kıyasla "içler acısı" durumu ve radyo personel imtihanları bahsedeceğim konular olacak.

Garp ve Şark müziği davasında, Ankara radyosu her ne kadar "tarafsızlığının" altını çizse de, istasyon halkın müzik "eğitimi" ve ulusal halk türkülerinin miktarını artırmanın gerekliliğini ilân etmiştir. 1940'lı yıllar geldiğinde kurum "ulusal müzik reformu" konusunda üstlendiği sorumlu-

[22] Ahıska, ss.27-31.
[23] *Radyo*, "İstanbul Radyosu Niçin Kapandı", 15 Nisan 1944, C.3, N. 29, s. 9.

luğun bilincinde olduğunu bildiriyordu.[24] Kurumun Atatürk'ün 1934'deki konuşmasının ve hâkim ideolojinin etkisi altında olmaması zaten şaşırtıcı olurdu. Zaman zaman yönetici elitlerinin kendilerinin kuruma bizzat yaptığı teftişler bu etkinin kanıtları olarak görülebilir. "Milli Şef" lakabıyla Atatürk'ün yerine geçen İsmet İnönü bir seferinde istasyona kişisel bir ziyarette bulunmuş ve "ulusal melodilerin" radyo yayınında kullanılmasının "zaruretini" bildirmiştir.[25] Ziyaretinin hemen sonrasında, istasyon yegâne yayın amacının "toplumun kültür düzeyini yukarı çıkarmak" olduğunu ilân etmiştir.

Ancak çoksesli yerli müzik ürünlerinin yokluğunda radyoda batı müzik yayını hâkim oluyordu. Böyle bir Ankara Radyosu ise müzik yayını profilinde kısa dalgada dinlenen diğer Garp radyolarından farklı değildi. Yerli müzik yayınını artırmak ve halkı Kahire Radyo'sunun zararlı etkisinden korumak adına radyoda alaturka müzik yayınının artırılmasına göz yumuldu. Buna rağmen alaturka müzik dinleyenleri sıradan bireyler ve müziğin kendisi örtük bir biçimde radyonun kültürleme amacının meşrulaştırma aracı olarak kullanılmıştır. Alaturka dinleyicisinin varlığı müzik devrimini yapmak için bir "gereklilik" olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin, 40'lı yaşlardaki bir bankacı ile yapılan röportajda ajansı dinlemekten keyif aldığını söylerken karısının alaturka müziğe duyduğu "hevesten" bahsediyor. Röportajının satır aralarında, karısının bu yoğun hevesinden dem vuruyor banker. On yaşındaki bir çocuk ile yapılan röportaj ise radyonun başarılı, "eğitici" rolünü vurguluyor ve milli amacın tezahürü gibi sunuluyor. Çocuk "Yurttan Sesler" programında dinlediği şarkıları birkaç kere dinledikten sonra ezberlediğini ve kaçırdığı sözler var ise sınıfta arkadaşları ile beraber çalışarak bunları tamamladıklarını anlatıyor. Bu ve bunun gibi röportajlar sanki radyonun dinleyicisi mükemmel bir biçimde eğittiği izlenimini veriyor. Başka bir deyiş ile, bu mülâkatlar halkını eğiten, imtihan eden ve idealize edilmiş Batılı bir radyonun tezahürünü ortaya çıkartmaya çalışır gibidir. Ailedeki erkek karısını "utandırıcı" alaturka şarkıları dinlediği için kınıyor. On yaşındaki çocuk halk türkülerini nasıl ezberlediğini anlatıyor. Ancak bu resim radyo bürokrasisinin ve politikacıların görmek istedikleri resimden başka bir şey değildi. Bu ideal resim "garbiyatçı fantezi" aynasının karşısına düşen bir imajdan daha fazlası değildi. Bu imajdaki son derece defolu ve bazı noktalarında ise ironik sapmalar göze çarpıyordu.

---

[24] İzzettin Tuğrul Nişbey, "Alaturka, Alafranga ve Radyomuz", *Radyo*, 15 Ağustos 1942, C.1, N.9 s. 2.

[25] İzzettin Tuğrul Nişbey, "Musiki İnkılâbımızda Benliğimiz", *Radyo*, 15 Ocak 1943, C.1, N.14, s. 2.

"Yurttan Sesler"in yapımcısı Mustafa Sarısözen ile programı üstüne yapılan röportajda, Sarısözen programın "misyonunun" sadece dinleyiciyi "eğlendirmek" olmadığını söyler. Sarısözen, ulusun "tüm kalpleri" birleştiren tek bir ulusal duygu bütünü yaratmayı amaçladığını ekler.[26] Bu Kemalist ideolojinin eksik olduğu bir noktaya tekabül ediyordu. Ulusun çocuklarının gönüllerini kazanma misyonunu radyo üstleniyordu. Bu misyona bağlı olarak, kurum açık bir şekilde Batılı müzisyenlere ve "makbul" folk müzisyenlerine, "öğretmen" Sarısözen gibi, açık bir ideolojik destek sağlamıştır. 1930'ların ortalarından bu yana yaptığı ulusal arşivleme çalışmaları ile Sarısözen bu ideolojik amacın önde gelen bir uzantısıdır. "Yurttan Sesler" programından önce yaptığı "Bir Marş Öğreniyoruz" ve "Bir Türkü Öğreniyoruz" programları radyo mecmuasında basılan notlar ve güfteler ile desteklenmiştir Bu programlarda öğretilen türküler ve marşlar vatandaşların "babalarına" ve "şeflerine" olan yüce görevlerinden bahsetmektedir. Saflaştırılmış bir Türkçeyle yazılan bu şarkılar dikkat çekicidir. Ancak ironik bir şekilde bu öğretme amacı ile yayma konan programlar 4 ay kadar sürebilmiştir. Radyo kurumunun müdürü Vedat Nedim Tör, "bu sayede vatandaşlarımıza öğretecek çok az halk türküsü ve milli marşımız olduğunu öğrendik" der. "Kadim" ve "ulu" Türk milletinin halk türküleri Ankara Radyosunun, Ahıska'nın kelimeleri ile, "yayın açlığını" 4 ay kadar doyurabilmiştir. Zaten, bu 4 aylık öğrenim süresi Tör ve Sarısözen'in "Hep Beraber Söylüyoruz" isimli yeni bir programı başlatması için yeterliydi. Tüm ulusun tek bir duygusal kalp halinde söyleyeceği şarkılar artık hazırdı.[27]

Tüm kültürel reformlar yukarda bahsedildiği gibi bir oldubitti zihniyeti ile yaratılmış bir Garp dünyası idealini yakalamak için yapıldı. Alıcıların ve yayın istasyonlarının kapsama alanına aldırmaksızın, radyonun her vatandaşa ulaşması tahayyülüne elitler kendilerini inandırmıştı.[28] Vatandaşlar ise radyodan çıkan eğitimi ve kültürlenmeyi emecek milli projenin özneleri olarak "hayâl" edilmişlerdi. Muzaffer Sarısözen'in radyo programları Ahıska'nın terimiyle tam da bu "fanteziye" tekabül ediyor. Tüm halkın beraber söyleyeceği ulusal bir folk arşivi oluşturulmasını teşvik edecek uzun bir süreç yerine, Sarısözen'in programlarının bu işi yerine getireceği farz edildi. Sarısözen'in etnik Türk şarkıları bestelemek için

[26] "Mustafa Sarısözen ile bir Konuşma", *Radyo,* 15 Haziran 1944, C.1 N.31, s. 5.

[27] *Radyo*, (Başlık Yok), 15 Nisan 1943, C.2, N.17, s. 22.

[28] Kocabaşoğlu radyo alıcı sayısının 1927'de 1.532, 1928'de 4000, 1932 ve 1936 arası ise 10.640'a ulaştığını söyler. Bu sayının Batı devletlerinin ortalamasının çok altında olduğunu ileri sürer. Bkz. Uygur Kocabaşoğlu, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT ve Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri*, (Ankara: AÜSBF Yayınları, 1980), ss.50-55.

yetersiz bir potansiyeli ve elinde kısıtlı bir malzemesi vardı. Zaten, elde avuçta etnik, saf Türk türküleri yoktu ve bu Sarısözen'i Anadolu türküleri üstüne Türkçe söz yazmaya itti. Amansız ve fantezileştirilmiş milli folk arşivine sahip olma isteği bu işi pratiğe dökme isteğinin önüne geçti ve şimdinin muğlâklığım ortaya çıkardı. Dahası, bir Batı ütopyasını yakalama arzusu ve muasır medeniyetler zamanına dokunma hevesi Kemalist milliyetçilikte etno-milliyetçi salınımların ortaya çıkmasına neden oldu. Anadolu halk türkülerindeki Kürt çocuklar ve Ermeni Sarısözen'in kaleminde bir hamle ile safkan Türklere dönüştüler. Ben bunu "Hayâlî Cemaat" fetişizminin kültürel alanda kaosa düzen getirme sürecinde beraberinde getirdiği yıkıcı ve ırkçı etki olarak adlandırıyorum.

Saz ile çalman türküler ulusal müziğin parçaları olarak kabul görmüşken alaturka ve türevleri radyo yayınında aynı ayrıcalıktan yararlanamadı. Buna rağmen radyonun yerliliğini koruma adına İnce Saz grubuna radyoda alan açıldı. Çünkü alaturka neşriyatı yokluğunda radyo yerelliğini kaybediyor ve Garp radyolarından bir farkı kalmıyordu. Ancak, bilinçli ya da bilinçsiz olsun, radyo mecmuasındaki yazarlar kendi istasyonlarında var olmasına izin verilen Osmanlı/Türk müziğine olan ideolojik hasmaniyeti sergilemekten çekinmedeler. Radyoda çalışan alaturka müzisyenler ideolojinin üzerinde çalışabileceği en kolay öznelerdi.



Canlı yayın konseri öncesi fasıl heyetini gösteren bir fotoğraf.
(*Radyo, Müzik Hareketleri,* C.4, N.37 s.18.)

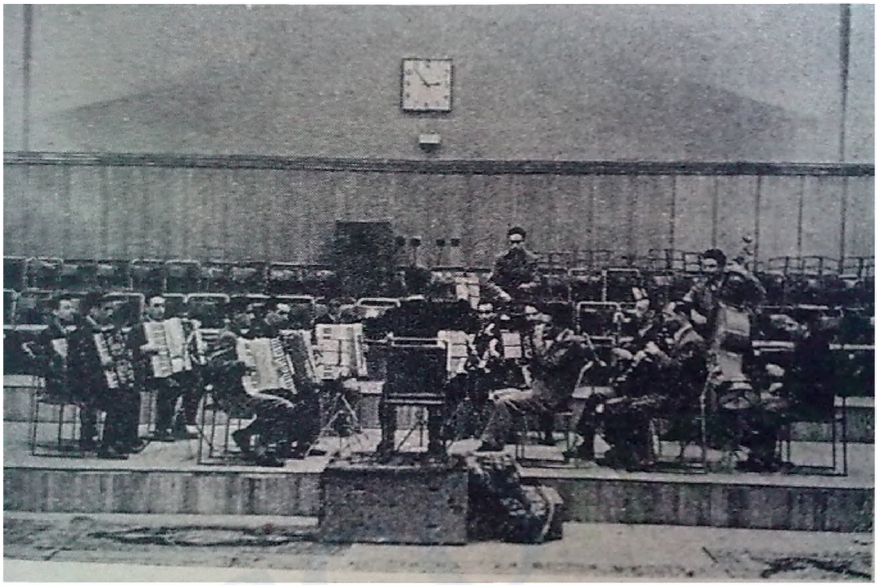
Mecmuadaki çeşitli haber ve mülâkatlarda Batı müziği icracılarının aksine alaturka müzisyenler ve şarkıcılar sanki "ziyaretçi" sanatçılar olarak tanıtılıyordu. Ayrıca, Garp musikicilerine sağlanan teknik olanak ve nitelikten de mahrum bırakılıyorlardı. Örneğin, fasıl heyeti icraları küçük bir odada tek mikrofon önünde yapmak zorunda bırakılıyorlardı. Bu küçük oda muhtemelen bir stüdyodan daha çok istasyonun kullanılmayan bir alanıydı.

Yeni Adam mecmuasında radyo ve musiki üstüne yapılan bir ankette organik entelektüellerden sıradan insanlara kadar birçok kişiye radyo yayını ve musiki inkılâbı üstüne fikirlerini sunma imkânı verilmiştir. Adeta kişisel, günlük fikirlerin bir izdüşümü olan bu cevaplarda halk musikisinin "birleştirici" rolü ve "yeni milli" musiki yaratmanın gerekliliği görüşü üstüne müttefik olunmuşken radyo yayınındaki fasıl musikisi "meyhane" müziği ve "soysuz" diye etiketlenerek lânetlenmiştir. Ankete verilen bir cevap ise genel kanı ile çelişir. "Fasıl Heyeti"nin "sefil" bir durumda olduğunu yazar. Ancak bu sefaletin icracıların hatasından değil onlara sağlanan basit teknik imkânlardan kaynaklandığını ileri sürer. "...kabahat mikrofonda, kabahat ne artistlerde ne de fasıl heyetinin kendisinde... Artistlerin mikrofonun başına teker teker geçirmeli" diye verilen sıradan bireyin cevabı fasıl heyetinin çalışma koşullarının resmini çizer gibidir.[29]

Bu yetersiz koşulların aksine, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrasına canlı dinleyicinin katılabileceği büyük bir konser salonu sağlanmışken yeni kurulan Garp "mandolin" orkestrasına başka benzer bir salon tahsis edilmiştir. Ferit Alınar şefliği altında 64 kişilik senfonik orkestra ile Necip Aşkın ve Halil Onayman tarafından yönetilen salon orkestrası bu yeni salonda icralarına başlamıştır. 7 kişiden oluşan fasıl heyeti ise "koridor" diye tarif edilen bir yerde icralarını sürdürürken "Garplı" meslektaşlarının aksine konser saatleri keyfî olarak radyo yayını doldurma amacıyla belirlenmiştir. Başka bir ifadeyle, yayma koyacak "uygun" müzik bulunamadığı zaman fasıl müziği radyoda konser verebilmiştir.[30] Bu keyfî belirlemeler sabah veya akşamın acayip saatlerine tekabül edebiliyordu. Perihan Altındağ ve Müzeyyen Senar verdikleri bir mülâkatta sabahın erken saatlerine konan programlardan bahsederler. Bu sürpriz programlara hazır olabilmek için ve "seslerini ısıtmak" için radyo koridorlarında yaptıkları sabah egzersizlerini anlatırlar.[31] Birebir olarak anlatılan bu anının, şimdi-

[29] "Radyo'da Müzik", *Yeni Adam*, 13 Şubat 1941, N.320, s.5.
[30] "Ses ve Saz Sanatkârlarımız", *Radyo*, 15 Mart 1942, C.1, N.4, s. 19.
[31] Bkz. Meral Özbek'in Orhan Gencebay ile yaptığı söyleşi, Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, (İstanbul: İletişim, 1991) s. 320.

nin muğlâklığı, radyo yayınının açlığı ve alaturka müziğe olan ideolojik savaşın eklemlendiği ironik bir zuhur bulma hali olduğunu ileri sürüyorum.



Risayet-i Cumhur Filarmoni Orkestrası
(*Radyo*, Müzik Hareketleri, C.4, N.37, s.18.)

Fasıl Heyeti sanatkârları Radyo dergisinde genellikle "ziyaretçi" ve sürekli sınava tâbi tutulan müzisyenler olarak tanıtılıyordu. Küçük odalarında canlı dinleyici ayrıcalığına sahip olamadılar. İcracılar çalışma şartlarının zorluğundan ve kötü çalışma koşullarından sık sık dem vururlardı.[32] Radyo, dinleyici için bir kültürlenme misyonuna sahip olmasının yanı sıra müzisyenler için de bir "eğitim yuvası" olarak görülüyordu. İstanbullu bir şarkıcı olan Radife Erten, kurumu bir "okul" olarak tasvir ederken karanlık odada 3-4 saatlik zorlu çalışmalarından ve "hocalarının" gelip çalışmaları kontrol etmesinden bahseder.[33] Kurumdaki disiplin kaotik çalışma ortamını düzeltmek ve şimdinin "muğlâklığına" bir çözüm getirme adına sağlanmaya çalışılıyordu. Batılı, rasyonel prensipler ile çalışan bir radyo fantezisinin o kadar çok abartıldığı durumlar oluyordu

[32] Sabahattin Volkan, "İstanbul Radyosu Açılırken", *Türk Musiki Dergisi*, 1 Ocak 1949 s. 1.
[33] Elçin Temel, *Radyo Anıları*, "Radyo Anıları Programı", içinde Ahıska (2002), ss. 61-62.

ki, radyo yetkilileri zaman zaman Garp'ın "yüksek standartlarına" çoktan ulaşmış bireyler ve toplum tahayyülüne kapılıyorlardı. Örneğin, radyoya yeni şarkıcı ve müzisyen alımı için yapılan bir imtihanda yetkililer başvuran adayların "kalitelerinden" hiç memnun olmadıklarını dile getirirler. Yeni kurulan Cumhuriyet'in birçok yerinden gelen adayların durumlarını "içler acısı olarak" tanımlayan radyo şefi Vedat Nedim Tör, gelenlerin çoğunun nota bilgisinden yoksun ve şarkı söylerken boğazlarından "hastalıklı" sesler çıkardıklarını anlatır.[34]

Geleneksel Osmanlı müziği yazılı nota sistemi üzerine kurulu bir öğretim biçimine dayanmıyordu. Dolayısıyla yeni kurulmuş cumhuriyette bu "garplı" beceriyi gösterecek vatandaş ve müzisyen bulmak zordu. Buna rağmen, yarışmaya alınan adaylardan bu "garp" becerisini bilip bilmediği ve daha önce solfej eğitimi alıp almadığı sorgulanıyordu. Seçici komite Cevat Memduh'un liderliğinde 8 kişiden oluşuyordu. Otoriteler ısrarla "eğitimli" müzisyenler aradıklarını ve garp tarzına "yatkın" sesler bulduklarında "mutlu" olduklarını ifade ediyorlardı.[35] İronik bir şekilde adaylar seçici kurulun beklentilerinin gerçek dışı bir fanteziye tekabül ettiklerinin farkındaydılar. Yarışmanın takip eden bir ayağında adaylardan birinin nota bilip bilmediğini ısrarla sorgulandığında şu yanıtı verir: "Nota bilmemek ayıp değil." İstanbul ve Ankara dışında konservatuar olmadığına dikkat çeker ve seçici komitenin her adayın bu beklenti içinde olmasını anlamadığını ifade eder. Osmanlı/Türk müziği icra etmek için nota bilinmesi "gerekmediğini" ekler.[36]

Radyo imtihanının süreci uzadıkça katılımcılar kuruma sınavda başarılı olmak için nasıl bir yol izlemeleri konusunda soru mektupları yazmaya başlarlar. Örneğin Erzurum'dan yazılan bir aday duduk çaldığını, Türk müziğinde yetenekli olduğunu ve yarışmada başarı için bu becerilerin yeterli olup olmadığını soruyor. Radyo ise bu aday adayına konservatuara gitmesi veya özel solfej dersleri alması gerektiğini söylüyor.[37] Seçici komitenin imtihandaki bu seçici yaklaşımına karşılık, radyo istasyonu 8 yaşında saz çalan küçük bir çocuğu en iyi teknik olanaklar eşliğinde canlı yayında çıkartıyor ve bu "harika" çocuğun konservatuar eğitiminin sorumluluğunu aldığını ilân ediyor.[38] Bu çocuğun canlı yayında saz çalmasına izin verilmesindeki neden açık şekilde bir çırpıda milli müzik oluş-

[34] Vedat Tör, "Ses ve Zevk Sefaleti", *Radyo*, C.1, N.9, s.3.
[35] Cahit Beğenç, "Radyomuzda Saz ve Ses İmtihanları", *Radyo*, Ocak 1946, C.1, N.9, ss.11-12.
[36] Baki Süha Edipoğlu, "Ses ve Saz Sanatkârlarımızın İmtihanı", *Radyo*, Mart 1946, C.5, N.51, s.15.
[37] Hikmet Ecipoğlu," Radyo'da Çalışmak İsteyenler Nasıl Bir Yol Tutmalı", *Radyo*, 1 Temmuz 1946, C.5, N.55, s.15.
[38] "Radyo'da Sazını Dinlediğimiz Yeni Harika Çocuk", *Radyo*, 1 Mayıs 1946, C.5, N.53, s.20.

turma endişesi ve fantezisidir. Radyo, etnik kaygılar da ağır bastığı, küçük bir çocuğun "milli" enstrümanı çalması durumunu, milli gururu yükseltmek ve kadim türkülerinin Türklerin damarlarında olduğunu göstermek adına bir kanıt olarak sunuyor. Ancak diğer Osmanlı müziği icracıları veya Erzurumlu duduk müzisyeni bu harika çocuk kadar şanslı değildi. Radyo Erzurumlu müzisyene enstrümanının "milli repertuarda" olmadığını "üzülerek" bildiriyordu.



Seçici komite bir adayı imtihana tâbi tutarken
(*Radyo*, Radyomuzda Saz ve Ses İmtihanları, C.1, N.9, s. 11.)

Halk müziğine olan bu ideolojik sempati ve destek radyoya ziyaretçi olarak gelen müzisyenlerin röportajlarından da takip edilebiliyordu. Suni biçimde yaratılmış Osmanlı/Türk ve halk müziği ikileminde Türkleştirilmiş Anadolu şarkıları Türk etnisitesinin temsiliyeti için uygundu ve Garp uygarlığının tekniği ile zenginleştirilmeye lâyık görülüyordu. İstasyona ziyaretçi müzisyen olarak gelen Ruhi Su halk müziğinin Garp müzik kültürüne göre daha az "tehditkâr" olduğunu ifade ediyordu. İlaveten, garp şan tekniği ile Türk dili çatışmasından çıkan prozodi uyuşmazlığından dolayı

yegâne amacının halk türküleri "garplı" teknikler ile uygun bir şekilde söylemeyi "keşfetmek" olduğunu aktarıyordu.

Burada müzik inkılâbı üzerinden Türk modernleşme projesinin kültürel alanında olan bir özgüllüğüne dikkat çekmek istiyorum. Eğer, Türk etnisitesinin "keşfi" Garp yönüne doğru kat edilen bir yolda bitmek tükenmek bilmeyen bir isteğin, otantik modernliğin keşfi ise bu geçiş evresi diyebileceğimiz durumu nasıl tanımlayabiliriz? Başka bir deyişle, şimdiki zamanının muğlâklığını nasıl tanımlayabiliriz? Örneğin, Ruhi Su Türk dilinin Garp vokal teknikleri ile söylemeyi keşfetme sürecinde ne yapıyor, ne düşünüyor, ne hissediyordu? Muğlâklığın ve belirsizliğin yarattığı boşluğu ne ile dolduruyordu? Anadolu halk türküleri Batılı bir icra stili ile söylemek neden bir "keşifti?" Bu olası olasılıksız keşfetme halinin nedeni nedir? Ben bu sorulara cevabın modernliğin bombardımanı ve müziği geliştirme isteğinin garbiyatçı fantezi eşliğinde ortaya çıkardığı kendiliğinden bir yaratıcılık ve aynı zamanda da bir yok edilicilik mevcudiyeti olduğunu ileri sürüyorum. Garp ufukta elde edilemeyecek bir ütopya olarak ortaya çıktıkça Türk modernleşmesindeki bireyler müzik davasında kâşif misyonu üstlenmeye meyilli olmuşlardı.

Müzik davasında "kâşif" misyonunu tek üstlenen Ruhi Su değildi. Politik hiyerarşinin tepesindeki aktör, sıradan müzisyenler, elitler, radyo istasyonu gibi radyonun sihirli dalgaları arkasındaki dinleyicilerin kendisi de yeni ulusal bir müzik tahayyülü üstüne Garp aynasının karşısında ve zamansal muğlâklığında gündüşü kurdular.

Sonuç: Osmanlı/Türk Müziği'nin Popülerleşmesi ve Markete Düşmesi

Duygusal, melankolik bir Türklüğe ve "ölçüsüz" bir Batılılığa tekabül eden müzik ve şarkılar müzik inkılâbında yer bulamadı. Hâkim ideolojinin Batı müziğini ve bu altyapı ile doyurulmuş yeni milli havaları istenmeyen müzik çeşitlerinin aksine Türk milli kimliğine eklemleyebilmek için özenle gayret sarf ettiğini söyleyebiliriz. Buna rağmen sıradan bireyler alaturka diyebileceğimiz bu "diğer" müziklerin toplamını dinlemeye devam ettiler. 1948 yılında Matbuat Umum Müdürlüğü çatısı altında yapılan, Kıbrıs ve Bulgaristan'a kadar geniş bir coğrafyaya yayılan, 6639 kişi ile müzik ve radyo yayını üstüne radyo istasyonu tarafından yapılan anketin sonuçları bunu kanıtlar. Ankete verilen cevaplar "Garp" müziğine karşı duyulan tepkiyi ve sıradan bireylerin nasıl yeni bir ulusal müzik üstüne gündüşü kurduklarını resmeder. Dahası, dinleyiciler, hâkim ideolojinin aksine, yeni milli havalarda ve türkülerde kaval, darbuka ve hatta

mandolin sesi duymak istediklerini dile getiriyorlardı. Başka bir deyişle, çok sesli milli havalarında duymak için çok arzulu değillerdi.[39]

Müzik devriminde Kemalist projenin bir alanda başarılı olduğunu düşünüyorum: oda müzik davasına, Althusser'in terminolojisi ile gizli bir "rıza" mekanizmasının yerleştirilmesi. Fasıl Heyeti'nin radyoda kötü olanaklar eşliğinde varlığına izin verilmesi, dinleyicinin alaturka isteğini resmeden müzik anketleri, Garp ve Şark musikisinin kökeni hakkında yapılan müzikolojik muhakemeler ve benzeri hadiselerin hepsi günümüze kalan arabesk müzik üstüne olan tartışmaların ilk kıvılcımlarını ortaya çıkarttı. Alaturka müziğin varlığına izin verilerek planlı bir şekilde modernleşmeden yana olan Garp müziği taraftarları ile geleneğe bağlı kalmaya eğilimli olan Şark müziği taraftarları arasında bir tartışma, bir müzik davası ortamı yaratıldı. Alaturka dinleyicileri çeşitli yöntemler ile müzik zevklerini dile getirerek hâkim ideolojinin etki alanına girdiler. Bu karmaşık tartışma ortamı ideolojinin üstünde çalışması gereken bir sorun olarak yükseldi. Bu suretle, Garp ve Şark müziği taraftarları tartıştıkça müzik devriminin gerekliliği, başarısı ve başarısızlığı konuları tekrar cilâlanmış oldu.

1930'lu ve 1940'lı yıllar süresince bilinçli ve bilinçsiz her şekilde müziğe ve onun eklemlendiği alana yapılan müdahaleler, yüksek kültür Garp müziğine ve yeni milli havalara verilen ideolojik destek Türk müziği tarihinde bir kırılma noktası yarattı. Bu kırılma süresinde Tekke ve Zaviyelerin kapatılması ile iş güvencesinden yoksun kalan Osmanlı/Türk müziği icracıları her ne kadar radyo ve benzeri kurumlarda çalışma imkânı bulsalar da politik baskılar sonucu aşağılandılar ve küskünleştirildiler. Radyo'da "Garplı" meslektaşları kadrolu olarak çalışırken fasıl heyeti icracıları sözleşmeli personel statüsüyle yer aldılar. Ayrıca, sürekli imtihanlara tâbi tutularak müzik bilgileri ve yetenekleri sorgulandı. Çoğu devlet kurumlardaki baskılardan dolayı markete, 1950 ve 1960'lardan itibaren popüler kültür müziğin üretim haneleri olan meyhanelere ve gazinolara inerek yeni iş imkânları aramaya koyuldular. Müzik devrimi sırasında edinilen deneyimler dolaylı ve dolaysız bir şekilde hâkim ideolojinin yok etmek istediği müzik türünü marketin kucağına itti. Osmanlı/Türk müziği seyirciyi beğendirme ve eğlendirme misyonuyla daha çeşitlendirildi ve ironik bir şekilde Batılı ritimlere ve çokseslilige yaklaşıldı. Kısaca, müzik devrimi halk müziğinden daha çok halktan yoksun bırakmaya çalıştığı müzik çeşidini çokseslileştirdi.

[39] Ankete dair ayrıntılı bir inceleme için bkz; *Radyo*, "Radyo Yayınları İçin Açtığımız Anketin Sonuçları", Haziran, Temmuz, Ağustos, C.7, N.79-80-81, 1948.

Yüksek kültür etnik Türk müziği ve operaları Kemalistler tarafından bile "başarısız" bulunan bir kaç örnek dışında var olamadı. Melodiler ancak dil ile organik bir bağ içine girebildikçe prozodide başarı sağlanabilirdi. Çoksesli Türk halk türküleri ve operaları bu organik bağdan yoksundu. Bu yüzden, var olan "yeni" sanat eserleri sıradan insanlar ve organik entelektüeller tarafından endişe ile karşılandı. Adnan Saygun'un İran Şahı'nın ziyareti üzerine yazdığı Özsoy operasına Atatürk'ün gösterdiği titizlik ve endişe bunun kanıtıdır.[40] Prozodi uyuşmazlığından dolayı bu yeni milli ürünler çok güç anlaşılabiliyordu. Yeni Adam üstüne tahayyülleri olan, modernist organik entelektüel İsmail Hakkı Baltacıoğlu bu yeni ürünlerin seslerini, tınılarını "anırtı" olarak etiketliyordu. "Radyo İzahlı Opera Saati" programı ile bu Türk müziğinin bu yeni ürünlerini dinleyicilerine anlatmaya çalıştı.[41] Türkleştirilen otantik halk türküleri ise Ahmet Hamdi Tanpınar'ın deyişi ile romantizmden yoksun "çoktan eskimiş"lerdi. Türk Tarih Tezi doğrultusunda devinim gösteren müzik alanındaki Adnan Saygun'un pentatonik teorisi Türklüğün, halk türkülerinin referansını çok uzak bir mekân ve zamansallık olan Orta Asya'da gösteriyordu. Bu tahayyül içinde Türkleştirilen Anadolu halk türküleri kitlelerin beraberce söylediği romantizmden, tutkudan ve coşkudan yoksun olarak zuhur etti. Kısaca, bu şarkılar Kemalist elitlerin tasarladığı ortak ulusal kimliğin kültürel parçalarından biri olamadı.[42]

Garp müziği dinleme kültürü halk arasında hiçbir zaman çok yaygınlaşmadı. Müzik devriminin tamamının Ahıska'nın ileri sürdüğü "garbiyatçı fantezi" kuramı ile eşgüdümlü olduğunu ileri sürüyorum. Müzik devrimi yıllarının "Garp" tarafından amansız bir şekilde "dinlenme," "onaylanma" ve Avrupa sanat arenasında "onurlu" bir yer edinme isteğinin tezahürü olduğunu düşünüyorum. Ancak çoksesli Türk halk türkülerinin ölü şekilde doğmaları bize bu isteğin hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir ideal olarak kaldığını gösteriyor. Günümüzde muhtelif zamanlarda ortaya çıkan müzik inkılâbı, arabesk ve popüler müziğin üstüne olan söylemlerin ve tartışmaların bu gerçekleşmeyen idealin bir uzantısı olduğu iddiasındayım.

Bauman'ın terminolojisi ile yüksek sanat Osmanlı müziği, mistik öğrenme metodu, icraası ve bu müziğin "bayağı" enstrümanları ise modernliğin bir "atığı" haline geldi ve modernitenin geliştirici dalgasından yoksun kaldı. Yok olmaya yüz tutmuş bir müziğin müzisyenlerini ise kendi-

[40] Füsun Üstel, 1920'li, 1930'lu Yıllarda 'Milli Musiki' ve 'Musiki İnkılabı'", (Ed.Gönül Paçacı), *Cumhuriyet'in Sesleri* (İstanbul: Bilanço Yayınları 1998), s.48.
[41] Vedat Nedim Tör, "İzahlı Opera Saati", *Radyo*, 15 Haziran 1943,C.2 N.19, s.13.
[42] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemâl*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995, s.112.

lerini yeni filizlenen müzik piyasasında var ettiler. Kadim toprakların, kültürlerin ve ruhların birikmişliğinin bir yansıması olan müzik bir çırpıda arkada bırakıldı. Atatürk'ün dediği gibi yeni bir müzik geliştirmek için 400 yıl bekleyecek zaman da yoktu. Bu yüzden Batı'nın materyal alandaki "üstün" parçaları doğmakta olan Türk müziğine monte edilmeye çalışıldı. Yönetici elitler vatandaşların bu ihraç parçaları kucaklayıp hummalı bir şekilde yeni bir müzik yaratım sürecine katılacakları umudu içindeydiler. Ancak bir çırpıda yapılan müzik devrimi vatandaşlara Garp müziği üzerine bildiklerini dahi unutturdu. Radyo'ya müzisyen alımı için yapılan imtihanda adaylardan birine nota bilip bilmediği soruluyor ve kadın aday "solfej" bilgim yok diye yanıt veriyordu. İronik bir şekilde seçici komite tarafından ona nota işaretleri gösterildiğinde ise notaları okuyordu.[43]

Osmanlı/Türk müziği icracıları ise kendilerini Garp'ın materyal üstünlüğüne karşı savunmaya geçilmesi gereken bir alanda buldular. Alaturka müzisyenler, Atatürk ve müzik devrimi yıllarının tınıları çalan ve dinleyen herkes modernleşen bir uzamda maddi dünya ile ve ruhani sanat parçaların birbirinden ayrılamamasından dolayı ortaya çıkan modernliğin o yakıcı, yok edici kıvılcımları ve devinimlerini deneyim etmek zorunda kaldılar. Berman'ın Baudelaire üzerinden ileri sürdüğü "ruhani" olan sanatın "maddi" dünyadan koparılmasının "imkânsızlığının" yarattığı gerilimli mevcudiyet hali şimdinin muğlâklığım ortaya çıkardı. Ancak bu belirsizlik alaturka müziğinin radyoda var olmasına imkân sağladı ve bu müziği çeşitlendirerek 1950'li 60'lı yılların popüler kültür müzik haritasına taşıdı.1930'lu ve 1940'lı yıllarda Kahire istasyonunu dinleyen birçok amatör müzisyen bu tınılardan ilham alarak Türk popüler müziğinin ilk ürünlerini ortaya çıkardılar. İronik bir şekilde bu yeni çıkan alaturka müziğin piyasa türevleri çoksesli yapılar üzerine kuruluydu. Aynı şekilde radyodaki caz sızıntısı 1950'li yıllardaki birçok popüler kültüre ilham kaynağı oldu. Kısaca, 1930'lu, 1940'lı yıllarda sıradan bireyler, amatör müzisyenler, radyo dinleyicileri ve yönetici elitler tarafından görülen gündüşleri 1950'li yıllardan sonraki Türk popüler müziğinin nüvelerini oluşturdu. Bugün bu nüvelerin tınılarım kulaklarımıza hala sızmaya devam ediyor.

[43] *Radyo*, "İstanbul Radyo'sunda Bir İmtihan," Eylül, Ekim, Kasım, C.8, N.94-96-96, s.8.

KAYNAKÇA

BİRİNCİL KAYNAKLAR

Cumhuriyet, 1963
Nota Mecmuası, 1934-1936
Müzik ve Sanat Hareketleri (1934-1935)
Musiki Mecmuası (1948-1949)
Radyo, (1937-1954)
Yeni Adam Mecmuası, (1934-1960)

İKİNCİL KAYNAKLAR

Ahıska, Meltem, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul: İletişim, 2002

Akaya, Ahyan & Çelik, Fehmiye, *60'lardan 70'lere 45'lik Şarkılar*, İstanbul: BGST Yayınları 2006,

Althusser, Louis, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, Ben Brewster (Ed), *Lenin and Philosophy and other Essays*, NY/London: Monthly Review Press, 1971

Berman, Marshal, *All that's solid melts into the air: The experience of Modernity*, London/NY: Verso, 1983

Chatterjee, Partha, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, New Jersey: Princeton University Press, 1993

___ *The Nationalist Resolution of the Women's Question*, in *Recasting Women Essays in Colonial History*, K.Sanghari and S.Vaid (Ed) New Delphi: Rutgers University Pres,1990

Foucault, Michel, *The Archeology of Knowledge*, translated by A. M Sheridan Smith London: Tavistock Publication, 1972

Turhan,Gürkan, *Cemal Granada Atatürk'ün Uşağı İdim*, İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973,

Tura, Yalçın *Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi*, inside, *Cumhiyet'in Sesleri*, Gönül Paçacı (Ed), İstanbul: Bilanço Yayınları, 1998

Kolluoğlu, Poyraz, *Modernism in Ottoman & Turkish Music and the Years of 1930s,1940s*, Marmara Üniversitesi, 2009

Kocabaşoğlu, Uygur, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT ve Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri*, Ankara: AÜSBF yayınları, 1980.

Cevdet Kozanoğlu, *Radyo Hatırlarım*, (yayına hazırlayan Nazmi Özalp, tarih yok)

Meriç, Mura, *Türkiye'de Caz: Bir Uzun Serüven*, inside Cumhuriyet'in Sesileri, Gönül Paçacı,(Ed), ,İstanbul: Bilanço Yayınları 1998

Özbek, Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim, 1991

Öztuna, Yılmaz ,*Türk Musikisi Ansiklopedisi*, V.I, II (A,B), İstanbul: MEB, 1969

Paçacı, Gönül, *Cumhuriyet'in Sesli Serüveni*, Gönül Paçacı, (Ed), *Cumhuriyet'in Sesleri*, İstanbul: Bilanço Yaymları, 1998

Refik, Ahmet Sevengil, *İstanbul Nasıl Eğleniyordu, 1453'ten 1927'ye Kadar,* İstanbul: İletişim Yayınları, 1998

Seeger, Anthony, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987

Stokes Martin, *Introduction,* inside *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place,* edited by Martin Stokes Oxford/NY: Berg, 1994

___*The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey,* Oxford: Clarendon, 1992

Yalçın, Tura, *Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi,* inside Gönül Paçacı,(Ed), *Cumhiyet'in Sesleri,* İstanbul: Bilanço, 1998

TÜRKİYE'DE ÂŞIKLIK GELENEĞİNİN POPÜLER MÜZİKLERE ETKİSİ

Selçuk Duran

Müziğin tarihi "serüvenlerle dolu bir yolculuk, yoksunluklar macerasıdır". Kuşları çağıran ilk insanların çağrısı, ilk çobanların flütü, ilk avcıların yayı, ilk gök gürültülerinde duyulan tanrıların ruhları, ilkel çok seslilik, klasik kontrpuan, tonal armoni, on iki sesli müzik, caz, rap, elektronik müzik ve bugünün sampling'i arasındaki tek benzerlik gürültüleri şekillendirme güzel olanı kaosun içinden çıkarma hayalidir" [1]

Jacques Attali'nin yukarıdaki kısa ve şiirsel özeti müziğin insanlık tarihindeki önemini gözler önüne seriyor. Kuşların ilk çağrısından bugünün elektronik müziğine dek doğanın ve insanın tarihi için ne kadar çok şey söyleyebilirsek müzik için de uzun hikâyelerle dolu bir tarih anlatısı yapabiliriz. Müziğin bu hikâyesini anlatmak insanın hikâyesini anlatmak ise müziği anlama çabası da aynı zamanda insanı ve insanın doğa ile mücadelesi sonucu geçirdiği aşamaları, oluşturduğu kültürü, yarattığı kurumları, mekânları, yaşam alanlarını siyasal-toplumsal dizilişleri, örgütlenme pratiklerini anlamak çabasına eş düşecektir.

---

[1] Jacques Attali, *Gürültüden Müziğe, Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine*, Çev. Gülüş Gülcügül Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005

Müzik kavramını sosyolojik bir bağlamda ele alırken ister istemez geniş bir bakış açısı geliştirmek zorundayız. Müzik en kabul görmüş haliyle bir sanat alanı olduğu gibi aynı zamanda kendi içerisinde başlı başına tutarlı bir sistemi barındıran bir bilim olarak nitelendirilebilir. Bu iki teknik boyutun dışında müzik insanlar ya da toplumsal gruplar arasındaki etkileşimi güçlendiren bir iletişim biçimi olarak görülebileceği gibi toplumsal kurumların ve toplumsal ilişkilerin içinde yoğrulan, biçimlenen ve bu toplumsal kurum ve ilişkileri de ayrıca etkileyen bir yapıya sahiptir. İşte müziği geniş bir perspektiften ele alma gereksinimi de buradan kaynaklanmaktadır. Müziği diyelim ki sadece sanat olarak görmek ve icralar üzerinden değerlendirmeye, tarihsel gelişime "dönemlere" odaklanarak anlatmaya kalkışmak veya matematiksel bir sistem olarak teknik düzeyde ele almak gerekli olmakla birlikte yetersiz bir bakış açısıdır. Bu her şeyden önce müziğin gücüne karşı yapılmış bir haksızlık olacaktır. Bireyin duygusal ya da düşünsel dünyasını geliştirirken, hastalıkların tedavisinde yardımına başvurulurken, dinsel âyinlerde tinsel gücünden yararlanılırken, ortak bir kimliğin oluşumunda güçlü bir harç olarak var olurken ya da kitleleri harekete geçirirken müzik hiçbir zaman salt sanatsal ya da bilimsel bir uyumun göstergesi olarak işlev görmemiştir. Müzik gibi çok boyutlu, çatışmalı bir alanı daha derinlemesine anlayabilmek, doğa insan, toplum ilişkisini göz ardı etmeden bütünlüklü bir biçimde değerlendirebilmek adına sosyolojinin olanaklarına başvurulabilir. Ne var ki bu da tek başına yetmeyebilir. Nihayetinde müzik bireysel bir alımlama biçimidir. Herkes kendince bir algı dünyasına, kültüre, duyma ve değerlendirme biçimine sahiptir. Müzik üzerine yapılacak değerlendirmeleri sadece bireysel bağlamda ele almak kadar, salt toplumsal bağlamda ele almakta problemli olacaktır. Müziğin bireyselliği ya da toplumsallığı tartışmalarına girmekten ziyade müzik ve insanın ortak öyküsünün nelere kadirliği üzerine düşünmenin daha anlamlı olacağını düşünüyorum. Bu çalışmanın genel seyrinin de bu çaba üzerinden şekilleneceğini belirtmeliyim. Bu çalışma ile Türkiye'de geleneksel halk edebiyatının ve müziğinin bir parçası olarak Âşıklık geleneğinin popüler müziklere etkisi anlaşılmaya çalışılacaktır. Âşıklık geleneğinin tarihsel olarak geçirdiği değişimleri ele aldıktan sonra Cumhuriyet dönemi ile birlikte modernleşme deneyiminin içerisinde nasıl bir seyir içinde olduğunu ve modern pratiklere nasıl etki ettiğini müzik sosyolojisinin imkânları doğrultusunda ele alma gayreti içinde olacağız. Âşıklık geleneğinin içerik bakımından, işlenen konular açısından ya da biçimsel olarak etkilediği müzik türlerinin Türkiye'de geniş kitleler tarafından sevilen müzik türleri olması her şeyden önce onun kolay algılanması ve genel olarak gündelik hayatta karşılığı olması ile

alakalı olduğu söylenebilir. Peki âşıklık geleneğinin dolaylı yollardan da olsa etkilediği müzik türleri nelerdir? Elbette öncelikle Edip Akbayram, Cem Karaca, Barış Manço ve Moğollar Grubu ile 1970'li yıllarda büyük bir etki yaratan Anadolu rock-pop müziğini örnek gösterebiliriz. Âşıklık geleneğinin protesto öğelerinden fazlasıyla etkilenen ve halk dilinde "Özgün müzik" olarak bilinen Protest müzik ele alacağımız diğer müzik türü olacak. Orhan Gencebay'ın öncülüğünde yaygınlaşan Arabesk müzik ve bizim daha çok Sezen Aksu örneği ile değerlendirmeye çalışacağımız Hafif Türk Pop müziği de değişik biçimlerde Geleneksel halk müziğinden beslenmiş Âşıklık geleneğinin sınırlı dahi olsa etkisine mazhar olmuş müzikler olarak üzerinde durulmayı hak etmektedir. Uzun bir araştırma ve analiz sonrası daha iyi sonuçlara ulaşabileceğimiz bu meseleyi özet halinde bu makale ile değerlendirmeye çalışacağız. Müzik üzerine yapılan teorik çalışmalar her ne kadar üzerinde durulmayı hak etse de yerimiz kısıtlı olduğu için çalışmamızın daha çok Türkiye'deki popüler müziklerin tarihine bir bakış olarak değerlendirilmesi uygun olacaktır.

TÜRKİYE'DE ÂŞIKLIK GELENEĞİNİN İCADI VE İNŞASI

Öncelikle belirtmek gerekir ki Türkiye'de bu alana dair yapılmış çalışmaların önemli bir kısmı M. Fuad Köprülü'nün *Saz Şairleri* isimli eserini referans almaktadır.[2] Pertev Nail Boratov ve İlhan Başgöz'ün öncülüğünü yaptığı gelenek ise meseleyi Köprülü'nün es geçmese de üzerinde yeterince durmadığı "sınıfsal" bir bakış açısından değerlendirir.[3] Bu noktada bir tartışmaya girmeden âşıklık geleneğinin tarihsel gelişimine, biçimsel özelliklerine değinmemiz makalemizin boyutunu bir tez çalışmasına dönüştürmemek adına isabetli olacaktır. Ancak üretim ilişkilerinin, toplumsal koşulların ve kültürel etkileşimin bugün olduğu gibi geçmişte de düşünüş ve inanış biçimlerini dolayısıyla da gündelik hayatı ve sanatsal üretimleri ciddi biçimde etkilediğini söylemek gerek. Dolayısıyla göçebelikten yerleşik hayata geçme, bu yeni yaşam biçiminin getirdiği sorunlar, bir devlet geleneğinin oluşmaya başlaması ve özellikle de farklı kültürlerin etkileşim içinde olduğu bir coğrafyada yaşamak, edebiyat ve müzik geleneğinin şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Bu noktada birçok araştırmacı hemfikir olmakla birlikte Âşıklık geleneğinin bugünden kurgulanışı araştırmacıların siyasal, sınıfsal ya da mezhepsel konumuna göre değiş-

---

[2] M. Fuad Köprülü, *Saz Şairleri*, Akçağ Yay, 2004, Ankara

[3] Pertev Nail Boratov,, "Folklor, Halk Edebiyatı ve Âşık Edebiyatı", *Folklor ve Edebiyat*, İstanbul, Adam Yayınları,1982; Başgöz, İlhan, *Folklor Yazıları*, İstanbul, 1986

mektedir. Âşıkların bugünden tahayyül edilişi, inşa edilişi olarak tanımlayabileceğimiz bu durum kültürel alanın sık biçimde görülen problemlerinden biridir. Pir Sultan Abdal gibi mezhepsel ve sınıfsal konumu tartışılamayan bir isim üzerinden yapılmayan mücadele Yunus Emre ve Karacaoğlan gibi isimler üzerinden kolaylıkla yapılabilmektedir. Alevî kimliği ve isyancı duruşuyla Pir Sultan Abdal ezilen Anadolu halkı için ulu bir ozan, hem geçmişin hem de bugünün devletçi zihniyeti için bozguncu, âsi, hain bir münafıktır. Neyse ki Halk bilimi araştırmalarında Pir Sultan Abdal ismi yukarıdaki yaftalamalardan uzak durularak yapılmaktadır. Ancak Pir Sultan Abdal'ın şiirlerine hem araştırma eserlerinde hem de antolojilerde yer verilmediği görülür. Bu alanda en önemli eserlerden biri olarak andığımız Fuad Köprülü'nün bir hayli hacimli sayılabilecek *Saz Şairleri* eserinde Pir Sultan Abdal'ın tek bir şiirine dahi yer vermemesini bu minvalden değerlendirebiliriz. Aynı eserinde Karacoğlan üzerine bir değerlendirme yapan Fuad Köprülü onun Alevî-Bektaşî geleneğinin temsilcisi olamayacağını şu sözlerle kanıtlamaya çalışır.

> Karacaoğlan'ın Molla Hünkâr-yani Mevlana-dan ve Hacı Bektaş Veli'den bahsetmesine bakarak onu Mevlevî ya da Bektaşî addetmek ne kadar yanlış ise, bazı mecmualarda Hatayi'ye isnat edilen bir manzumeyi şairimize mâl ederek ve Pir Sultan Abdal'a Nazire söylediğini düşünerek Hurufî ve Kızılbaş olduğunu ileri sürmek de o derece hatalıdır. Tasavvufi düşünceler ve Bâtınî akideler şairimizin fikir ve ruhunda kuvvetli bir yer tutmamış, muhafazakâr ve umumi mahiyette dinî telakkilerle iktifa etmiştir, sanıyorum. On iki imam'dan ve Hacı Bektaş'tan bahseden manzumeleri, hiçbir zaman onun bu umumi telakkilerden ayıldığına delil olamaz.[4]

Köprülü savında haklı olabilir, nihayetinde Karacoğlan ile ilgili çok fazla kaynağa ulaşılabilmiş değil. Ancak sadece Fuad Köprülü "sanmıyor" diye bu tezi olduğu gibi kabullenemeyiz. Burada Karacoğlan'ın kim olduğu, hangi mezhepten geldiği tartışmasına girecek değiliz. Ancak Fuad Köprülü'nün bakış açısının Cumhuriyet'in egemen ideolojisi ile örtüştüğünü söylememiz gerekir. Söz konusu egemen bakış açısı ulus-devlet anlayışı üzerinden farklı inançları ve kültürleri Türklük potası içersinde eritme niyetini taşımaktadır. Daha sonraları ise Türk-İslâm sentezi ile gene farklı kültürler ve inançlar İslamiyet ve Türklüğün ortak potasına sokulmaya çalışılır. Sonuç itibariyle bu kültürler hep bir tanımlama pratiği içerisin-

[4] M. Fuad Köprülü, *Saz Şairleri,* Akçağ Yay, Ankara, 2004, s. 290

dedir. Kendilerini tanımlama ya da meramını dile getirme yolları yasaklanmasa bile kısıtlanmıştır. Burada da görüldüğü gibi inşa edilen bir kimlik, icat edilen bir gelenek söz konusudur.[5] Cumhuriyet il birlikte Âşıklık geleneği icat edilmese bile yeniden tanımlanmış ve kurgulanmıştır. Bunun en bilinen örneklerinden biri Âşık Veysel'in Ahmet Kutsi Tecer tarafından keşfedildikten sonra lirik ve pastoral şiirlerinin yanına az da olsa milliyetçi tonu ağır basan şiirler yazmasıdır. Aşağıdaki dizelerle bu durumu örnekleyelim.

İftihar ettiğim büyük muradım
Türkoğluyum! Temiz Türktür ecdadım
Şehid ismi yazılsaydı soy adım
Kanım ile mezarımın taşına.

Bir başka şiirinde

Aslım Türktür, elhamdüllâh Müslüman
Şükür amentüye etmişiz iman
Kalbime yaraşmaz şirk ile güman
Kalbimiz nur ile dolu sayılır.

Yukarıda verdiğimiz örnekler ışığında Cumhuriyet sonrası inşacı devlet politikalarının Ozan Âşık geleneğinin en önemli ismi Âşık Veysel üzerinde etkili olduğu görülüyor.

Âşıklık geleneğinin devletin resmî politikalarınca belirlenen güzergâhta değerlendirildiğini, Fuad Köprülü ve onu takip eden araştırmacıların da meseleye bu noktadan baktığını belirtmiş olduk. Elbette Türkiye'de muhalif yapılarda Âşıklık geleneğinin farklı bir güzellemesini yaparak kendilerince bir tahayyül geliştirmeye ve bu geleneği politik mücadelelerinin bir parçası kılmaya çalışmışlardır. Buradaki kültürel bir hegemonya kurma çabası ile bütünleşen devlet politikaları ile karşı hegemonya geliştirme amacındaki muhalif sol hareketlerin gerilimli ilişkisi özellikle müzik üzerinden anlaşılmaya müsaittir. Bu nedenle Âşıklık geleneğinin genel

---

[5] Eric Hobsbawm, "Gelenekleri İcat Etmek" yazısında İcat edilmiş geleneklerin yapay ve uydurma referanslarla hareket ettiğini belirtmektedir. Bir formelleştirme ve rutinleştirme süreci olarak "icat edilmiş geleneklerin" üç tipe ayrıldığını söyler. Buna göre "a) Toplumsal birlikberaberliği ya da gerçek veya yapay cemaatlere grup aidiyetini oluşturan veya sembolize eden gelenekler, b) kurumları, statü ya da otorite ilişkilerini oluşturan ve ya meşrulaştıran gelenekler, c) ana amacı toplumsallaşma, inançların, değer yargılarının ve davranış teamüllerinin aşılanıp aktarılması olan gelenekler". Buradan bakıldığında Devletin âşıklık geleneği üzerinden gerçekleştirmeye çalıştığı inşa ve tanımlama pratiği en çok üçüncü madde ile uyuşmaktadır.

özellikleri üzerinde durduktan sonra Âşıklık geleneğinden az ya da çok etkilenen müzik türlerine ilişkin bir değerlendirmeye geçebiliriz.

ÂŞIKLIK GELENEĞİ GENEL ÖZELLİKLERİ

"Âşık" kelimesinin konumuzu ilgilendiren anlamıyla TDK sözlüğünde *"2. Halk içinde yetişen, deyişlerini sazla söyleyen, sözlü şiir geleneğine bağlı halk şairi"* şeklinde yer aldığını görüyoruz. Tarihsel seyir içerisinde değişime uğrayan âşıklık geleneğinin kökenlerinin daha çok Orta Asya' da şaman inancının kutsal ayinlerini yöneten Ozan-Baskılara kadar götürülebileceği, konu üzerine araştırma yapanlarca dile getirilmektedir. İnsan topluluklarının eski dönemlerinden beri müzisyenlerin toplumsal yaşamda önemli bir yer edindiğini biliyoruz. Sümerler'de müzisyenlerin dini ritüellerde, cenaze ve düğün törenlerinde, şenliklerde, savaşlarda, kralların huzurunda müzik yaptığı bilinmektedir. Eski Mısır devletinde ise Nil kıyısında yapılan tarla hasadında işçilere eşlik ettiğine dair bulgular mevcuttur.[6] Orta Asya'daki göçebe toplumların toplumsal hayatında da Şamanların etkisi bilindik bir gerçektir. Hekim olarak hastalıkların iyileştirilmesinde doğadaki bitkilerden faydalanan şamanların müzik sayesinde de hastalıklara ve kıtlıklara sebep olduğuna inanılan kötü ruhların kovulmasını sağladığı düşünülür. Şamanlar bu işlevleriyle bu topluluklar içinde en saygın kişilerin başında gelmektedir. Ozan-Baskı müziği ve edebiyatı Anadolu'ya göçler sonrasında bu bölgede oluşan kültürel birikim ile birlikte Âşık edebiyatına kaynaklık etmiştir. İslamiyet ile tanışma ve bütünleşme, yerleşik düzene geçiş, Arap ve İran dilleri ile etkileşim sürecinin başlamasıyla birlikte Âşıklık geleneğinin şekillendiği düşünülür. Bu nedenle 13. yüzyıl bu geleneğin gelişip serpildiği dönem olarak kabul görmektedir. 15. yüzyıl ise Âşıkların etkisinin arttığı bir dönemi ifade eder. Halkın anlayacağı bir dille yazdıkları şiirleri önceleri kopuz daha sonraları kara düzen ve bağlama ile icra eden Âşıklar toplumun yaşadığı olayları, durumları ya da geçmişten gelen bazı anlatıları, hikâyeleri eserlerinde konu edinmişlerdir. Halk bilimi alanındaki çalışmaları ile tanınan Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu yukarıda bahsettiğimiz tezlerin yeterli olmadığını "Âşık Tarzı Edebiyat" ile "Tekke tarzı Âşık Geleneğinin" farklı biçimlerde geliştiğini belirtir. Buna göre Tekke Tarzı Âşık Geleneği, Ozan Baskı geleneğinden etkilenen, Ahmet Yesevî ve Hacı Bektaş-ı Veli etkisiyle Anadolu'da yayılan, kırsal kökenli bir edebi geleneği temsil eder. Âşık

---

[6] Belkıs Dinçol, *Ön Asya ve Mısır'da Müzik*, Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, 2003, İstanbul

Tarzı Edebiyat Geleneği ise 16. yüzyıl itibariyle ortaya çıkan ve kahvehanelerde teşekkül etmiş, daha çok kent ağırlıklı bir gelenektir. Çobanoğlu söz konusu ayrımı şöyle ifade eder;

> tekke âşıklarının dini amaçlı propagandayı veya irşadı ön planda tutmalarına karşılık burada amaç din dışı sosyal bir ortamda hoşça vakit geçirmektir. Dahası mensup olduğu disiplinin gereklerini yerine getiren bir tekke aşığı için yaptığı iş kurumsal olarak doğrudan doğruya maişetini temin değilken, kahvehane aşığı için icralarının amacı profesyonelce para kazanmak veya maişetini temin etmektir.[7]

Her iki âşık geleneğinin aldığı referansların, işlediği konuların, biçimsel özelliklerin örtüşmesine rağmen kurumsallaşma noktasındaki ayrışma ve kahvehanelerde gelişen âşık tarzının ekonomik altyapısının daha kentli unsurlara dayanması temel farklılık olarak göze çarpmaktadır. Zaten benzer bir farklılaşma ilk çağ ve ortaçağ batı müziği için de geçerlidir. Halk müzisyenleri *Jonglerler*, Saray müzisyenleri *truverler* ve *trubadorlar* ve özel kutlamalarda müzik icra eden ve sonraları ticari şehir burjuvazisinin yanlarında çalışan *menestrel*'lerin öyküsünde[8] benzer bir diziliş görebilmek mümkün. Özkul Çobanoğlu'nun yaklaşımının bizim açımızdan taşıdığı anlam daha çok bu geleneği a) sözlü kültür ortamı b) Yazılı kültür ortamı c) Elektronik Kültür ortamında Âşık Tarzı edebiyat gibi bir dönemselleştirmeyle açıklamasından kaynaklanmaktadır. Buradan altyapısal unsurların ve teknolojik gelişmelerin müzik üzerindeki etkisini gözlemleyebilmekteyiz. Özellikle Elektronik Kültür Ortamındaki gelişmelerin gerek âşıkların üretim biçimlerine gerekse de üretimlerinin sunumuna yeni bir boyut kazandırmıştır. 1970'li yıllarda gelişmeye başlayan müzik piyasasına, özellikle yurt dışına yapılan göçlerin eşlik etmesi Âşıkların hem izler kitlesinin beklentilerinde, hem de âşıkların ezelden beri işlediği gurbet konusunu daha baskın işlemesine neden olmuştur. Ayrıca Çobanoğlu erkek egemen bir yapı olan bu gelenek içerisinde kadın âşıkların da sesini duyurmasını bu yeni teknoloji ile mümkün olduğunu vurgular.

Sözümüzü modern dönemlere kadar getirebildiğimize göre Âşıklık geleneğinin etkilediği müzik türlerine dair bir şeyler söyleyebiliriz. Ancak fark edileceği üzere Âşıklık geleneğinin biçimsel özelliklerine henüz değinmedik. Aslında az çok bilinen bu konuya Âşıklık geleneğinin diğer müzik türleri üzerindeki etkisi üzerinde düşünürken açıklık getirmeye

---

[7] Özkul Çobanoğlu, *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*, 3F yayınları, İstanbul, 2007

[8] Jacques Attali, *Gürültüden Müziğe, Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine*, Çev. Gülüş Gülcügül Türkmen, Ayrıntı Yay. İstanbul, 2005

çalışacağım. Sırasıyla önce Anadolu Rock ve Anadolu Pop müziği, Protest müzik, Arabesk ve Hafif Türk Pop müziği ve müzik üzerindeki etkilerden bahsedeceğiz.

BATI MÜZİĞİ İLE GELENEKSEL MÜZİĞİN BULUŞTUĞU NOKTA: ANADOLU ROCK-POP MÜZİĞİ

Rock müzik 1950'li yıllarda Blues ve Caz müziğinin etkisiyle gelişen Elektro ve Bas gitarların yanında klavye ve batari gibi enstrümanların eşlik ettiği, etkisi 1960'lı yıllarda artan ve günümüze kadar süren Batı Avrupa ve ABD kaynaklı bir müzik türüdür. 1950'lerde Bill Haley, Elvis Presley ve Chuck Berry gibi isimlerin popüler olduğu Rock Müzik alanı 1960 ve 1970 sonrasında: The Rolling Stones, The Animals, Pink Floyd, The Beatles gibi gruplar ve Bob Dylan, Steve Harly gibi isimlerle oldukça popüler ve etkin bir konuma gelmiştir. Bu isimlerden özellikle Bob Dylan ve Pink Floyd grubu aynı zamanda protest müziğin de önemli temsilcilerindendir. Yaptıkları müziğin yanı sıra muhalif tavırlarıyla da etkili olmuşlardır. Türkiye'de ki müzisyenlerin Rock müzik ile rabıtaları da 1968 kuşağının bu protest havasında oluşmaya başlamıştır. Batı kaynaklı bu isyankâr müziği, toplumsal sorunları dile getiren geleneksel halk müziği ile sentez haline getirilmesi sonucunda ortaya son derece başarılı örnekler çıkmıştır. Anadolu Rock müziği deyince elbette aklımıza ilk olarak Cem Karaca gelmektedir. İlk gençlik dönemi müzik denemelerinden sonra *Apaşlar* grubu ile bir araya gelen Cem Karaca 1967 Altın Mikrofon yarışması ikinciliği ile ilk önemli başarısını elde etti. Ona bu başarıyı tattıran eser ise Erzurumlu Emrah'ın şiirine yapmış olduğu beste idi. Böylece Cem Karaca'nın Âşıkların eserleri eşliğinde devam edecek olan müzik yaşantısı yeni bir boyut kazanıyordu. Cem Karaca en önemli çıkışını ise *Apaşlar*'dan ayrıldıktan sonra kurduğu *Kardaşlar* grubuyla yaptı. Bu dönemde muhalif tavrı daha da keskinleşen Cem Karaca "Dadaloğlu/Kalender" 45'liğini yayımladı. Hâlâ müzik tarihimizin en etkileyici yorumlarından birisi olduğunu düşündüğüm "Dadaloğlu" türküsü daha önce Muharrem Ertaş tarafından yorumlanmıştı. Cem Karaca'nın Rock motifleri eşliğinde yorumladığı bu şiir Âşıklık geleneğinde Anadolu-protesto kültürünün en önemli örneklerinden birini oluşturur. Eserin ikinci kıtasında Türkmen aşiretlerin Osmanlı devleti ile süregelen ve daha çok iskân politikaları ile açığa çıkan hoşnutsuzluğuna dair iyi bir belge niteliğindedir.

Belimizde kılıcımız kirmani / Taşı deler mızrağının temreni
Hakkımızda devlet vermiş fermanı / Ferman padişahın dağlar bizimdir.

Bu süreçte Cem Karaca, Karacaoğlan, Âşık Emrah, Kazak Abdal gibi eski dönem âşıklarının yanısıra dönemin en önemli âşıklarından Âşık Mahzuni Şerif'in eserlerini yorumlamaya başladı. *Acı Doktor, Nem Kaldı, Oy Babo* akla ilk gelen Mahzuni türküleri olarak belirtilebilir. Son albümlerine kadar Âşıkların eserlerine ve geleneksel halk müziğine ilgisini yitirmeyen Cem Karaca Âşıklık geleneğinin Anadolu Rock-pop müziğe yönelik etkisini anlamak için iyi bir örnektir.

Anadolu-Rock-Pop müziğinin önemli temsilcilerinden biri olan Barış Manço'nun savımızı destekleyecek eserleri ve üretimleri bulunmaktadır. Barış Manço ile ilgili bu anlamda Dilaver Düzgün tarafından kaleme alınmış bir makale söz konusudur.[9] Düzgün, bu makalede Âşıklık geleneğinin değişim ve dönüşüm süreci üzerinde durduktan sonra Barış Manço örneğinin bir geçiş süreci olarak bu geleneğe bir katkı olarak gösterilebileceğini iddia eder. Özelikle "Aynalı Kemer" ve "Osman" şarkılarındaki içeriğin ve biçimsel özelliklerin Âşıklık geleneğindeki hikâye anlatıcılığa denk düşebileceğini belirtmektedir. Barış Manço'yu bu geleneğin bir temsilcisi olarak gösteremeyeceğimizi ancak duyuş, hissediş ve yorumlayış özelliklerinin onu bu geleneğe yaklaştırdığını düşünmektedir. Biz de bu bakış açısına katkı olarak Barış Manço'nun müziğinde her ne kadar batılı tonlar etkili olsa da Âşıklık geleneğinin de önemli bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. En bilindik eserlerinden biri olan *"Dağlar Dağlar"* türkü formundadır. "İşte Hendek İşte Deve", "Nazar Eyle", "Ben Bilirim", "Ali Yazar Veli Bozar" gibi şarkılarında bu forma yakın olduğu söylenebilir. Barış Manço birçok albümünde geleneksel halk türkülerinin yanında âşıkların türkülerini de seslendirmiştir. Pop müziğe daha yakın olan Manço bu eserlerinde âşıklık geleneğinin etkisi dikkat çekicidir.

Bu meseleye ilişkin vereceğimiz bir başka örnek Edip Akbayram olacak. Edip Akbayram müziğe lise yıllarında başlar ve bu dönemde Pir Sultan Abdal ve Karacaoğlan şiirlerine yaptıkları besteleri okurlar. İlk kırkbeşliği "Kendim ettim Kendim buldum" türküsünü *Siyah Örümcekler* ve *Gaziantep Orkestrası* ile icra etmiştir. 1972'de Altın Mikrofon yarışmasında Âşık Veysel'in "Kükredi Çimenler" ile birincilik kazanan Edip Akbayram bu şarkıyla birlikte Âşık Mahzuni Şerif'in "Boşu Boşuna" eserini okuyarak bir 45'lik çıkarır.[10] Bu dönemle birlikte geleneksel halk türkülerini ve özellikle Âşık Mahzuni Şerif'in eserlerini okumaya başlayan sanatçı 1980 sonrası daha protest bir tavrı benimserken 1990'ların sonuna

---

[9] Dilaver Düzgün, "Âşıklık Geleneğinin Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Barış Manço Olgusu", *Millî Folklor*, 2009, Yıl 21, Sayı 84

[10] Sinan Gündoğar, *Muhalif Müzik*, Devin Yay. İstanbul, 2005, s. 176-177

doğru hem halk türkülerini, hem protest şarkıları hem de yeni bestecilerin şarkılarını albümlerinde birleştirmiştir. Bunu yaparken belirlediği çizgiden ödün vermeyen sanatçı 1980 sonrasında kendisine yapılan arabesk albüm yapması yönündeki teklifleri reddetmiştir.[11] Âşık Mahzuni Şerif'in ve Edip Akbayram'ın birbirlerinin müzik yaşantılarında son derece önemli yerleri olduğunu söylememiz gerekir. Nasıl ki Edip Akbayram Mahzuni türkülerinin sayesinde popülerliğini arttırdı ise Mahzuni Şerif'te Akbayram'ın modern yorumları ile birlikte özellikle kentlerde daha fazla insana ismini duyurabilmiştir. Yeri gelmişken Âşık Mahzuni Şerif'in modern dönem âşıkları içerisindeki özel yerine dikkat çekmekte fayda var. Alevî-Bektaşî geleneğinin bir temsilcisi olarak ürünler veren Mahzuni Şerif köy gerçekliğini sade fakat etkili bir biçimde dillendirmektedir. Yaşanan gündelik sorunları, devlet ile halk arasındaki uçurumu, yoksulluk, hastalık, eşitsizlik gibi meselelere yönelik halkın hissiyatlarını sloganist olmayan fakat son derece net ve korkusuz bir dille anlatmaktadır. "Çağımızın Pir Sultan Abdal"ı olarak gösterilen Âşık Mahzuni Türkiye'deki muhalif yapıların ve halk kesimlerinin son derece önem verdiği, saygı duyduğu bir isimdir. Edip Akbayram müzik yaşamının ilk yıllarında *Dumanlı Dumanlı Oy Bizim Eller, İnce İnce Bir Kar Yağar, Kolum Nerden Aldın Sen Bu Zinciri, Mehmet Emmi - Affetmem Seni, Bu Yıl Benim Yeşil Bağım Kurudu* gibi bilinen Mahzuni türkülerini 45'lik plaklarında okumuştur. Albümlerinde ise *Çeşmi Siyahım Garip, Yıllar, Merdo, Nem Kaldı* gibi türkülere yer vermiştir. Bu türkülerin yanında *Aldırma Gönül, Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz* gibi dönemin efsane şarkılarını seslendiren Edip Akbayram geniş bir kitle tarafından dinlenmiştir. Geleneksel halk türkülerini ve Âşıkların eserlerini kendine has yorumu ile kentli dinleyicilere ulaştırmış, geleneği hoyratça sömürmeyip kendi müzik tarzı ile oluşturduğu şarkılarla birlikte başarılı çalışmalara imza atmıştır.

Anadolu Rock ve Pop müziğinden bahsedip de Fikret Kızılok ismini anmamak haksızlık olur. Fikret Kızılok hafif pop müziği, protest müziği ve halk müziği yorumlarını ortak bir potada eriterek başarılı çalışmalar ortaya koymuştur. İlk çıkışını Karacaoğlan'ın *"Güzel Ne Güzel Olmuşsun"* şiirine yaptığı beste ile gerçekleştiren Fikret Kızılok özellikle Âşık Veysel türkülerini yorumlayışıyla beğeni topladı. Anodolu Rock-Pop türünde müzik yapan *Moğollar* ve *3 Hürel* gibi önemli gruplara ve Erkin Koray gibi isimleri burada anmamız gerekir. Ancak yazının boyutlarını zorlamamak adına ayrıca bir örneklendirmeye girmeyeceğiz. Buradan

[11] *A.g.e.*, s. 176-177

görüldüğü üzere bahsettiğimiz sanatçılar Âşıklık geleneği ve halk türkülerinden ciddi biçimde etkilenmiş. Bunları hem müzik algıları ve duyuşları ile hem de özelikle Cem Karaca, Edip Akbayram örneklerinde gördüğümüz gibi politik kimliklerinin birer parçası olarak sunmayı başarabilmişlerdir. Cem Karaca'nın politik kimliğinden dolayı yurt dışına kaçması ve Türk vatandaşlığından çıkması, Edip Akbayram'ın arabeske yönlendirilmek istenmesi, 12 Eylül sonrasında yaşananlardan sonra kızgın ve kırgın bir biçimde köşesine çekilen Fikret Kızılok'un tavrı, müzik üzerinden yürütülen iktidar mücadelesini anlamak için önemli birer ipucu olabilir. Bu alanı yükselen toplumsal mücadele ve halkın desteği ile militan bir biçimde dolduran müzisyenlerin devletin politik ve fizikî şiddeti sonrasında tavır değiştirmesi anlaşılabilir bir durumdur. Ancak yenilgi ya da geri çekiliş sonrasında yaşanan travmalar sonrasında müzisyenlerin bir türlü eski havasını yakalayamaması bu mücadele alanının öneminin sanatçılar tarafından yeterince algılanamaması ayrıca üzerinde durulması gereken bir meseledir.

Âşıklar, Protest Müzik ve Toplumsal Muhalefet

Protest müzik adından da anlaşılacağı gibi daha çok siyasi ve toplumsal içerikli, isyankâr, muhalif bir müzik türüdür. Hem yerel hem de evrensel öğeleri uzlaştırabilen, marş gibi batı kökenli bir müzik yapısının yanısıra, ağıt, koçaklama, doğaçlama gibi geleneksel edebiyat ürünlerinden de faydalanabilen bir çeşitliliği içeren protest müzik 1968 öğrenci hareketinden sonra dünyada ve ülkemizde popüler olmaya başlamıştır. Protest müziğin öncülü olarak bilinen İsveçli müzisyen Joe Hill işçi sımfı şarkıları söylediği ve grevlerde boy gösterdiği bir dönemde cinayet suçlamasıyla 1915 yılında kurşuna dizilmiştir. Daha sonra onu izleyen Paul Robeson, Woodrow Wilson Guthrie, Pete Seeger, Phil Ochs gibi isimler yaptıkları müzikle dünyada gelişen muhalif hareketlere destek oldular. 68 kuşağının muhalif sesleri; Bob Dylan, John Lennon, John Baez, Şili'de Pinochet' nin askerî cuntası sırasında öldürülen Victor Jara, Yunanistan'ın önemli müzisyenleri Mikis Theodorakis, Maria Farantouri gibi birçok müzisyen en verimli çağlarını bu dönemde yaşamışlardır. Ayrıca Pink Floyd, İnti İlimani, Quilapayun, Buena Vista Social Club gibi gruplar dünyada hâlâ beğeniyle dinlenen protest müzik grupları olarak örneklendirilebilir. Türkiye'de uzun yıllardan beri "Özgün Müzik" gibi yanlış bir ifade ile anılan Protest müzik 1970'li yıllarda Ruhi Su, Zülfü Livaneli, Selda Bağcan, Sadık Gürbüz gibi sanatçıların katkılarıyla geniş kitlelere ulaşmıştır.

1980'lerde Ahmet Kaya Ferhat Tunç, (bir önceki bölümde de adını andığımız) Edip Akbayram, Rahmi Saltuk, Ali Asker gibi müzisyenlerin ve *Grup Yorum*, *Grup Kızılırmak*, *Ezginin Günlüğü*, *Yeni Türkü* gibi grupların katkılarıyla gelişmiştir. Dünya'daki ve Türkiye'deki gelişmelere paralel olarak yükselen halk hareketleri daha çok emperyalizm, savaş, yoksulluk, pahalılık, eşitsizlik gibi kavramlara yüksek sesle itiraz ederek kendini ifade etmeye başlamıştır. Askeri cuntalarla ve devlet şiddeti ile bastırılmaya çalışılan muhalif sesler belki de en net ve kararlı biçimde müzik aracılığıyla kendini ifade edebilmiştir. Dönemin kültür-sanat etkinliklerinde başta halk Âşıkları olmak üzere bir çok müzisyenin, tiyatro ve sinema oyuncusunun, gazeteci ve yazarın halk hareketlerine destek verdiği, hattâ bizzat bu mücadelenin içinde birer özne olduklarını söyleyebiliriz. Âşıkların buradaki işlevi biraz daha farklı ve önemli gibi durmaktadır. Çünkü Kırsaldan kentlere göç eden halk kesimlerine ulaşmak için Âşıkların kullandığı dil kentli müzisyenlere göre daha etkili olmuştur. Âşıklar önceleri köy gerçekliğini anlattığı eserlerine artık kentli ve evrensel temaları da eklemeye başlamışlarıdır. Birkaç örnek vermek gerekirse Âşık Nesimi Çimen tarafından NATO için yazılmış şu dörtlük önemlidir.

Yüce Türk milleti düşme tuzağa / Nato'dan ayrılmak şereftir bize
Vietnam ortada gitme uzağa / Nato'dan ayrılmak şereftir bize

Hem sesi ve söyleyiş biçimiyle, hem de verdiği eserlerle dönemin en sert muhalif âşıklarından Âşık İhsani:

Sorumluyum ben çağımdan / Düz ovamdan dik dağımdan
Sömürgeni toprağımdan / Kovana dek yazacağım

Dörtlüğüyle kendini kararlı bir biçimde toplumsal mücadelenin bir parçası olarak görmekte ve sorumluluk hissetmektedir.

Âşık İhsani'nin yanı sıra dönemin muhalif ürünler veren bir çok âşık vardır. Âşık Ali İzzet, Âşık İsmail İpek, Âşık Yoksuli, Hüseyin Çırakman, Muhlis Akarsu, Feyzullah Çınar, Meçhuli, Âşık Daimi, Davut Sulari, Abdullah Papur, Âşık Zamani, Emekçi ayrıca kadın ozanlardan Şah Turna, Şah Senem Bacı gibi bir çok isim döneminin etkili eserler veren Âşıkları olarak hatırlanabilir. Ancak bizim derdimiz burada Protest müziğin Âşıklık geleneği ile ilişkisini anlamaya çalışmak olacağından bazı Protest müzik sanatçılarının eserlerine yoğunlaşmak uygun olacak.

Öncelikle Ruhi Su ile başlayabiliriz. 1912 yılında doğan Ruhi Su, 1. Dünya Savaşı sırasında anne ve babasını yitirmiştir. Devlet opera sanatçısı iken 1952 yılında tutuklandı ve 5,5 yıl hapis yattı. Opera'ya bir daha dönemese de müzik çalışmalarına devam etti. 1975-79 yılları arasında

kendi kurduğu *Dostlar Korosu*'nda en verimli dönemini geçirdi. Hem geleneksel halk ezgilerini hem de Âşık türkülerini seslendirdi. Yunus Emre, Dadaloğlu, Köroğlu, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal başta olmak üzere bir çok aşığın eserlerini yorumlayarak bu alanda en fazla eser veren müzisyenlerden biri oldu. Yukarıda saydığımız bütün Âşıkların adını taşıyan birer albümü vardır. Bunların yanında besteci yönüyle de beğeni toplamıştır. Özelikle Nâzım Hikmet şiirlerine yaptığı bazı besteler günümüzde klasikleşmiştir. Ruhi Su halk müziği ile batı müziğinin sentezi konusunda önemli yapıtaşlarından biridir. Batı müziği ve halk müziği hakkındaki fikrini erken sayılabilecek bir dönemde şu sözlerle ifade etmiştir.

> Armoni, Batı müziğine bugünkü gücünü kazandırmış olan çok seslilik kurallarının bilimidir. Armonize etmek bir melodi çizgisini çok sesli bir hale getirip zenginleştirmek demektir. Çok seslilik nedir bilmeyen bizim gibi bir toplumda bunun halkı da, sanatçıyı da yetiştirici iki yönlü bir faydası vardır. Çok sesliliğe kendi türkülerinin eşliğinde girmesi hem halka daha ilginç gelir, hem de sanatçıya bu kurallar içinde kendi diliyle düşünmeyi öğretir. Gerçi sadece türkülerin armonize edilmesi Batı müziği ya da bir müziğin geleceği demek değildir ama bu anlamdaki bir müziğe hem yolunu açan, hem kişiliğini kazandıran bir çabadır. (Orkestra Dergisi,1965).[12]

Sinan Gündoğar'da eserinde şu değerlendirmeyi yapmaktadır: "onun bu tutumu ne sahte halk seviciliğine uzanacak müzikal beğeninin durağanlığına yol açacak bir otantikliktir ne de halk türkülerinin sıcaklığının ve içtenliğinin yok olmasına yol açacak bir yabacılaştırmadır".[13] Ruhi Su tarafından geliştirilen bu yaklaşım kendinden sonraki bir çok müzisyeni de etkileyecektir. Muhalif kimliği ile de bilinen Ruhi Su geleneksel halk müziği ile Protest müzik arasında önemli bir geçiş noktası olarak değerlendirilebilir. Bu bakış açısını kendisinden sonraki birçok müzisyen benimsemiş ve geliştirmeye çalışmıştır. Geleneksel halk ezgilerinden yararlanarak, batı tarzı armonize tekniklerine sıklıkla başvurulmuştur. Ayrıca batılı müzisyenlerle özellikle yurt dışına çıkmak zorunda kalan birçok müzisyenin ortak çalışmalarında Ruhi Su'nun başlattığı bu önemli yaklaşımın izlerini görmek mümkündür. Bu anlamda üzerinde durabileceğimiz ikinci önemli örnek Zülfü Livaneli'dir.

---

[12] Doğan Karabey, *Ruhi Su Türküleri*, Everest Yayınları, İstanbul, 2008
[13] Sinan Gündoğar, *Muhalif Müzik*, Devin Yay. İstanbul, 2005, s. 79

1970 yılındaki 12 Mart Muhtırası ile yurt dışına çıkan Zülfü Livaneli'nin ilk 45'liği "Ozanoğlu" adıyla çıkar. Daha sonra yurt dışındaki çalışmalarında Türkiye'deki Gençlik hareketlerinin önderlerinin ölümü üzerine yapılan ağıtlarla sesini duyurur. "Chants Revolutionnaires Turcs" adıyla Brüksel'de yayımlanan albümde "Şarkışla" "Ulaş'a Ağıt", "Nurhak" gibi türküler bulunmaktadır. Ayrıca bazı eserlerinde "dede düzeni" olarak bilinen daha çok Alevî geleneksel müziğinde yer alan bir yöntemi uygulayarak önemli bir farklılık yarattı. "Eşkıya Dünya'ya Hükümdar Olmaz" albümünde de batı müziği ile doğulu enstrümanların sağlam bir sentezini sergiledi.[14] Daha sonra Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali gibi şairlerin şiirlerine yaptığı besteler ile günümüzde hâlâ büyük bir keyif ve duyarlılıkla dinlenen, söylenen şarkıların üreticisi oldu. Livaneli'nin özellikle Karacaoğlan'a ait "Üryan geldim gene üryan giderim" şiirine yaptığı yorum ve Sabahattin Ali'ye ait olan "Leylim Ley" şiirinde kullandığı tınılar eserlerindeki geleneksel Alevî müziğinin etkisini göstermektedir. Zaten kendisi 1995 yılında çıkardığı "Neylersin" albümünün ikinci kısmını tamamen Alevî deyişlerine ayırarak belki bir nevi vefa borcunu ödemeye çalışmıştır. Livaneli dünyanın değişik ülkelerinden müzisyenlere yaptığı çalışmalarla da müziğe önemli bir katkı sunmuştur. Livaneli yurt dışında daha çok bir Anadolu Halk Ozanı olarak tanınır.

Dönemin bir başka popüler Protest müzik sanatçısı Selda Bağcan'dır. İlk dönemlerde Selda adını kullanan ve hafif pop müziği tadında geleneksel ezgiler söyleyen Selda Bağcan kadın müzisyenler içerisinde en etkili seslerden birisi olmuştur. "Gesi Bağları" "Çemberimde Gül Oya", "Kalenin Dibinde Taş Ben Olaydım" gibi geleneksel halk türkülerinin yanında Mahzuni Şerif'in "Nem Kaldı" türküsü, Neşet Ertaş'ın[15] "Tatlı Dillim" "Dane Dane Benleri Var" türkülerin yer aldığı "Türkülerimiz - 1" albümü ile büyük beğeni topladı. Daha sonraki neredeyse bütün albümlerinde halk ve âşık türkülerine yer verdi. Mahzuni Şerif, Muhlis Akarsu, Âşık Kaplani Emekçi ve birçok ozanın türkülerini seslendirdi. İşçi ve köylülerin dertlerini dile getiren bu türkülerin en bilinenleri "Türkülerimiz - 2" albümünde Mahzuni'den "İnce İnce Bir Kar Yağar Fakirlerin Başına" "Dost Uyan , "Mehmet Emmi" türküleridir. Ayrıca Mahir Çayan ve Arkadaşlarının ölümü üzerine yazılan "Kızıldere" adlı halk türküsünü de seslendirdi. Bu geleneği "Türkülerimiz -3, -4, -5" albümlerinin hepsinde

---

[14] Sinan Gündoğar, *Muhalif Müzik*, Devin Yay. İstanbul, 2005, s. 114

[15] Yazımızı bitirmek üzereyken Usta Âşık Neşet Ertaş'ın ölüm haberi geldi. Anadolu'nun belki de son büyük Abdal'ı diyebileceğimiz Neşet Ertaş'a ürettiği türküler adına sonsuz teşekkürü borç bilirim. Türküleriyle bize ışık vermeye devam edecek.

devam ettirdi. 1987'de Âşık Kaplani'ye ait "Yürüyorum Dikenlerin Üstünde" türküsü 12 Eylül sonrasında yaşanan işkencelere doğrudan olmasa da dolaylı bir biçimde yöneltilen bir haykırıştı. "1988 yılında çıkan Özgürlük ve Demokrasiyi Çizmek" albümü Türkiye'de yayımlanmış en güçlü Protest müzik albümlerinden biridir. İdam ile yargılanan Nevzat Çelik'in "Tahliye Olanın Ardından" ve "Sıcak Saklayın Gecelerimi" gibi şiirlerinin yanında Attilâ İlhan'ın An Gelir, Hasan Hüseyin Korkmazgil'in Acıyı Bal Eyledik, Melih Cevdet Anday'ın "Bayılırım Şu Düzenli Dünya'ya" ve Ceyhun Atıf Kansu'nun "Dünyanın Bütün Çiçekleri" şiirlerine yapılan besteler oldukça etkileyicidir. Bunların yanında "Mapushane İçinde Mermerden Direk", "Mapushanelere Güneş Doğmuyor", "Adaletin Bu mu Dünya?" türküleri ile dönemin politik atmosferine tepkisel bir çıkış söz konusudur. Pir Sultan Abdal'a ait "Sivas Ellerinde Sazım Çalınır" türküsüne de yer veren Selda Bağcan bu albümden sonra da Alevî deyişleri ve Âşıkların türkülerini seslendirdi. Daha çok barış, kardeşlik, birlik, beraberlik temalarının işlendiği bu türkülerde güçlü sesini, sade düzenlemeler eşliğinde etkileyici biçimde kullandı. Doksanlı yıllarda hem protest şarkılara, hem geleneksel halk türkülerine hem de başta Yunan müziği olmak üzere dünya müziklerine olan ilgisini çalışmalarına yansıtarak müzik hayatına devam etti. Bağcan'ın İki bin yılı sonrasında özellikle kafe bar denilen eğlence ortamlarında çalınan halay tarzı türkülere ve popüler türkü bestelerine albümlerinde yer vermesi Türkiye'de yaşanan ve müziğe de yansıyan politik ve kültürel ortamın bir tezahürü olarak gösterilebilir. Kuşkusuz burada tek tek ele alamasak bile ismini anmamız gerektiğini düşündüğüm sanatçılar var. Sadık Gürbüz ve Rahmi Saltuk bu anlamda ilk akla gelen isimler. Ali Asker de Âşıklık geleneği etkisinde müziğe başlamış ve protest müziğe geçiş yapmıştır. Protest müzik deyince akla belki de ilk gelen isim olan Ahmet Kaya'nın eserlerinde âşıklık etkisine daha az rastladığımız için üzerinde durmayacağız. Sonuç olarak hem Anadolu Rock müziği Hem de Protest müzik Âşıklık geleneğinden yoğun biçimde etkilenmiş toplumsal halk muhalefetinde müzisyenlerle halkın yan yana gelmesi adına önemli birer araç olmuşlardır. Şimdide son olarak daha çok biçimsel özellikleri üzerinden Âşıklık geleneğinin ve geleneksel halk müziğinin arabesk müzik ve Hafif Pop müziğine etkisini anlamaya çalışacağız.

ORHAN GENCEBAY ARABESKİNDE ÂŞIKLIK ETKİSİ

Türkiye'de arabesk müzik üzerine yapılmış önemli çalışmalar bulunmaktadır.[16] Arabeski Popüler kültür bağlamında Türkiye'deki modernleşme ve kentleşme pratiğinin bir parçası olarak okuyan Meral Özbek'in çalışması bu anlamda bizi aydınlatan önemli eserlerden biridir. "Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski" başlığıyla çıkan 1988 yılında biten bu doktora çalışması daha sonra ilk basımı 1991 olmak üzere kitap olarak basılmıştır. Meral Özbek bu eserle birlikte arabesk meselesini "yozlaşmanın, kültürsüzlüğün, arada kalmışlığın müziği" olarak tanımlayan bakış açısına karşı yeni bir söylem geliştirerek, arabeski kırsaldaki alışkanlıklarla, kentteki yeni hayat tecrübesinin deneyimlendiği noktada kentle baş etme, kentin zorluklarına karşı yeni bir dil geliştirmenin müziği olarak anlamaya çalışmıştır. Bu anlamıyla arabesk hem bir direnme hem de boyun eğmeyi içermektedir. Kültürel Çalışmalar geleneğinin açtığı yoldan tezini geliştiren ve kuramsal olarak çok zengin bir literatürle meseleyi irdeleyen Özbek çalışmanın ilerleyen bölümlerinde arabesk müziğin biçimsel özelliklerinden de bahsedecektir. Bizi bu çalışma açısından daha çok bu kısım ilgilendirmektedir. Biz bu çalışmada âşıklık geleneğinin biçimsel özellikleri itibariyle hem arabesk müziğe hem de pop müziğe etkisi olduğunu düşünmekteyiz ve bu durumu her iki müzik türü için de bazı örneklerle açıklamaya çalışacağız. Öncelikle burada derdimizi anlatırken kritik bir noktaya Meral Özbek'in aracılığıyla dikkat çekmeliyiz.

> belirli geleneksel öğeler yepyeni ortamlarda, yeni toplumsal öğe ve pratiklerle eklemlenerek, yeni biçim ve anlamlar kazanırlar; ve eğer kültürel devamlılıktan söz edilecekse bu daha çok bir üslup devamlılığıdır.[17]

Yani hem arabeskte hem de pop müzikteki etkinin doğrudan ve kesin bir etki olduğunu asla savunmuyorum. Bu etkinin tam da değişen koşul ve pratikler doğrultusunda bir kültürel devamlılığın tezahürü olarak ortaya çıktığını düşünüyorum. Yani Âşıklık geleneği ve geleneksel halk ezgilerinin söz konusu popüler müziklere değişik biçimlerde sızdığını, besteci-

---

[16] Meral Özbek'in yazıda üzerinde önemle durduğumuz eserinin yanısıra aşağıdaki eserler incelenebilir. Stokes, Martin, (2010) *Türkiye'de Arabesk Olayı*, çev. Hale Eryılmaz İletişim yay. İstanbul; Işık, C. - Erol, N. (2002), *Arabeskin Anlam Dünyası; Müslüm Gürses Örneği*, Bağlam Yay. İstanbul; Güngör, Nazife (1990) Arabesk, Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik, Bilgi Yayınevi, Ankara; Erol, Ayhan (2002), *Popüler Müziği Anlamak; Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, Bağlam Yay. İstanbul

[17] Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yay. İstanbul, 1991

lerin hem sözlerinde hem de müzikal tınılarında bu etkiyi hissetmenin mümkün olduğunu söylüyorum. Meral Özbek'te çalışmasında "Gelenek Taşıyıcısı Olarak Orhan Gencebay" başlığı altında Âşıklık geleneği ile rabıtasını anlamaya çalışır.

> Orhan Gencebay özellikle 1968 ve 1979 yılları arasında yaptığı şarkılarıyla, ille de karşılaştırılmak istenirse en azından biçimsel olarak halk âşıklarına benzetilebilir: Kentli bir halk aşığı(ozanı)

Bu benzetmenin nedenleri üzerinde dururken Meral Özbek öncelikle Orhan Gencebay'ın kendi şarkı sözlerini ve bestelerini kendisinin yazması, yönetmesi, düzenlemesi ve –çok iyi- saz çalmasını örnek olarak gösterir. Ayrıca Özbek, sanatçının Samsun'dan İstanbul'a gelişini ve ilk işlerini sazının eşliğinde icra etmesini, ilk albüm kapaklarında elinde sazı ile kentli bir âşık portresi çizmesini de bu açıdan değerlendirebileceğimizi belirtir. (Özbek,1991,176-177) Ancak Gencebay'ın şarkı sözlerindeki bazı temalar ve biçimsel özellikler bizi Âşıklık etkisinin biraz daha net okunabileceği bir noktaya getirir. Meral Özbek aynı eserinin "Ekler" bölümünde "Orhan Gencebay Arabeski Şarkı Sözleri Çözümlemesi" başlığı altında bir analiz yapmıştır. Bu analize göre şarkı sözlerinde en fazla görülen bazı sözcüklerin sıklık ortalamalarına bakıldığında 300-650 arasında aşk, ben, sen, sevmek, olmak gibi sözcüklere, 200-300 arası dert sözcüğüne,200-100 arası dünya, gün, biz, sevgili, gelmek, vermek, bilmek gibi sözcüklere 100-150 arası acı, can, çare, ölüm, Leyla, Ümit, hayat, kader,yara,gönül, gibi sözcüklere rastlamaktayız.[18] Burada gördüğümüz birçok sözcük aslında âşıklık geleneğinde de sık işlenen temalara ilişkindir.[19] Orhan Gencebay'ın şarkı sözlerindeki biçimsel özelliklere baktığımızda da hece ölçüsü ve uyak düzenin Âşıklık geleneğine yakın olduğu görülür. Örneğin: "Batsın Bu Dünya" şarkısının nakarat kısmında Mani uyak düzeni görülür.

---

[18] Yukarıda bahsettiğimiz sözcükler bu çalışmada verilenlerin bir kısmıdır. 100-50 arası sözcüklerden sonrası seçilerek verilmiştir. Sözcüklerin tamamı için;
Özbek, Meral (1991), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski,* İletişim Yay. İstanbul. (s. 348-349)

[19] Âşıklık geleneğinin biçimsel özellikleri ve işlediği temalar için kısa bir hatırlatma yapmamız gerekirse Özkul Çobanoğlu'ndan alacağımız bilgilere göre: Nazım birimi: dörtlüktür. Hece Ölçüsü 1) 4+4+3 ya da 6+5 duraklı 11 heceli şiirler. 2) 4+4 ya da serbest duraklı 8 heceli ölçü. 3) 4+3 ya da serbest duraklı 7 heceli şiirler olarak ayrılabilir. Uyak Düzeni: Koşma tarzı uyak düzeni 8-11 hece ölçülü şiirlerde abab-cccb-dddb ya da abcb-dddb-eeeb şeklindedir. Mani şekli uyak 7-8 ölçülü şiirlerde aaba-ccdc-eefe biçiminde icra edilmektedir. Âşıklıkta serbest ve sınırsız olmasına rağmen biçim ve ezgiye göre, sevgi, aşk, ayrılık, hasret, gurbet, kader, doğa, insan, kahramanlık, öfke gibi temalar işlenmektedir (Çobanoğlu,2007, 13-14).

Ben ne yaptım kader sana (a) 8,li hece
Mahkûm ettin beni bana (a) 8'li hece
Her nefeste bin sitem var (b) 8'li hece
Şikâyetim yaradana (a) 8'li hece

Ya da sevilen şarkılarından bir olan Gönül'de

Hepimiz bir misafiriz (a) 8'li hece
Zaman gelince göçeriz (a) 8'li hece
Ecel acı can alırken (b) 8'li hece
Her şeyimizden geçeriz (a) 8'li hece

Bu örnekler ziyadesiyle çoğaltılabilir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki Arabesk gibi farklı müzik türlerinin senteziyle ortaya çıkan melez bir müzikte yukarıda bahsettiğimiz biçimsel özeliklerin aynı şarkı içinde bile bazen bir uyumsuzluk söz konusu olabilmektedir. Meral Özbek'e yeniden dönecek olursak

> Orhan Gencebay arabeskinde müzik yapısı hiçbir geleneksel yapıyla tek başına açıklanamıyor. Kendisinin belirttiği üzere, beş tip şarkısı var: 1) Türk Sanat müziği ağırlıklı 2) Halk Müziği ağırlıklı (özellikle Orta Anadolu tarzı) 3) Oryantal (oyun havası) ağırlıklı, 4) Batı Müziği ağırlıklı (armonik) 5) Ortada. Orhan Gencebay'm ortada dediği hiçbir belirgin ağırlığı olmayan bu melez şarkılar, onun müziğinin çoğunluğunu oluşturuyor ve kendisine göre Orhan Gencebay arabeskini özel kılan, asıl temsil eden parçalar, ortada olan parçalardır (Özbek, 1991, 175)

Bu "ortada" olma hali Orhan Gencebay'a kendi deyimiyle "serbest çalışmalar" yapmaya olanak tanımaktadır ve bu durumda onun o döneme kadar denenmemiş özgün bir müzik tarzının oluşmasına olanak tanımıştır. Arabesk olarak tanımlanan bu müzik ilk dönemlerde devlet tarafında yasaklanmış ancak 1990'lı yıllara doğru Özal'ın liberal bir hegemonya tesis etmeye çalışmasıyla serbest bırakılmış, hattâ "acısız arabesk" gibi bir kavramla teşvik edilmiştir. İlk dönemlerde Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses'in daha sonra da İbrahim Tatlıses'in de katılımıyla Türkiye'de bir dönem en fazla dinlenen müzik türü olarak tarihe geçmiştir. Kaldı ki bütün bu saydığımız isimlerin kendilerini neredeyse kültürel bir kimlik aidiyeti içersinde dinleyen hayran kitleleri bulunmaktadır. Arabesk müzik her ne kadar ilk dönemlerde Meral Özbek'in belirttiği gibi "hem bir direnme hem de bir boyun eğişi" barındıran sınıfsal bir boyut içerisinde anlamlandırılabilse de 1980 sonrasında Türkiye'deki yoksul kentli kesimlerin devletin sağ popülist hegemonyasını içselleştirmesinde önemli bir araç ol-

muştur. Nurdan Gürbilek'in ele aldığı haliyle bir taraftan son derece yoğun bir baskının yaşandığı öte yandan merkezsiz, dağınık kendiliğinden bir söz patlamasının yaşandığı 1980'li yılların kültürel ikliminin geçiş noktalarından biriydi arabesk.[20] Gürbilek bir başka denemesinde 1990'lı yılları anlamaya çalışırken Orhan Gencebay'ın hiçbir zaman ulaşılamayacak, uzak bir imgeye tutulmuş, âşık söyleminden, kontrolsüz, taşkın, dünyanın nimetlerinden mahrum kalmış bir arzunun dışavurumu olarak "Ben de İsterem" söylemine geçişe dikkat çekmektedir.[21] Sözü buraya getirmemizdeki sebep ise her ne kadar söz dizilişinin biçimsel özellikleri itibariyle âşıklık tarzına yakın besteler üretilse de arabesk müzikteki temalar farklılaşmaya başlamıştır. Bazen dibe vurmuş bir umutsuzluk, bazen pişkin bir talepkarlık, bazen bir güç ve erkeklik gösterisi bazen de her şeyin boş olduğuna ilişkin bir vurdumduymazlık daha ağır basmıştır. Âşıklık geleneğinin arabesk üzerindeki etkisi azalmış sadece arabesk müzik müzisyenlerinin albümlerinde okudukları âşık ya da halk türkülerinden ibaret bir ilişki kalmıştır diyebiliriz.

Hafif Türk Pop Müziği: İlk Denemeler ve Halk Türküleri

Hafif Türk Pop müziği de Anadolu Pop gibi batı müziklerinden etkilenmiştir. İlk olarak İngilizce ya da Fransızca bazı şarkıları söylemeye başlayan Pop müzik sanatçıları daha sonra aranjman adını alacak olan yabancı şarkılara Türkçe söz yazma geleneğini başlatmışlardır. Bir başka yönelim ise Türk halk müziği parçalarına batı tarzı yeni düzenlemeler yapılması olacaktır.[22] 1960'lı yılların sonunda önemli çalışmaların sergilenmeye başlandığını gördüğümüz "Hafif Türk Pop Müziğinin" önemli temsilcileri arsında Alpay, Doruk Onatkut, Tülay German, Ayten Alpman, Berkant, Ajda Pekkan, Seyyal Taner, Esmeray, Erol Büyükburç ve İlhan İrem gibi isimleri sayabiliriz. Genel olarak Anadolu Pop ile gerilimli bir ilişkisi olan Pop müziğin bu gerilimden azade tutulacak isimleri ise Barış Manço ve Tülay German'dır. Barış Manço aslında Anadolu Pop ile Hafif Pop müzik arasında bir yerdedir. Tülay German ise güçlü yorumunun yanındaki Protest denilebilecek duruşuyla hem Anadolu Pop müziği-

[20] Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yay, İstanbul, 2001, (3.basım)
[21] Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, ("Ben de İsterem", 11-25) Metis Yay, İstanbul, 2010 (3. Basım)
[22] Naim Dilmener, (2003) *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*, Hafif Türk Pop Tarihi, İletişim Yay. İstanbul

ne hem de Protest müziğe yakın durmaktadır. Ruhi Su'dan ders alan, Âşık Nesimi Çimen ve Âşık Ali İzzet'ten türküler öğrenen German bir halk türküsü olan "Burçak Tarlası" ile önemli bir çıkış yapmıştır. 1964'de çıkan "Burçak Tarlası" plağının diğer parçası ise Âşık Ali İzzet'e ait olan "Mecnunum Leylamı Gördüm" adlı türküdür. Daha sonraki albümlerinde Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri, Gelin Canlar Bir Olalım, Elif, Bana Seni Gerek Seni gibi âşık türkülerini seslendiren Tülay German aynı zamanda Yarının Şarkısı, Yiğidim Aslanım, Leylim Ley gibi dönemin sevilen şarkılarına da çalışmalarında yer ayırdı. Çalışmalarına Fransa'da devam etmiş ancak Nâzım Hikmet'e Saygı albümünden ve 1987 tarihindeki Paris konserinden sonra sahnelere veda ederek dinleyenlerini ve sevenlerini üzmüştür. 1999 yılında eski şarkılarından oluşan bir derlemeyle Kalan Müzik'ten "Yunus'tan Nâzım'a adıyla çıkan çalışması onun müziğindeki ozan-âşık ve şairlerin etkisini gözler önüne sermektedir. Hafif Pop müziği için Tülay German bir istisna sayılabilir. Çünkü pop müziğinin her ne kadar halk müziğinden ya da bazı âşıkların türkülerinden yararlandığı görülse de bu müziğin genel olarak temaları bireysel bir içerik taşımaktadır. Bireysellik ya da bireycilik daha sonra 1980 Askeri darbesinin ardından gelen ve Turgut Özal'ın adıyla (Özalizm) özdeşleşen bir politik kimlikle son derece uyumlu bir bütünlük oluşturacaktır. Askeri darbe sonrasında Nurdan Gürbilek'in az önce bahsettiğimiz haliyle artan bir şiddete eşlik eden bir söz ve söylem patlaması söz konusu olacaktır. Bu söz patlamasının lokomotifini ise daha çok arabesk ve pop müzik şarkıcıları oluşturacaktır.

Sezen Aksu: Süper Star, Diva, Şair ve Ozan

Kuşkusuz pop müziğin 1980 sonrası en önemli figürü Sezen Aksu olarak gösterilebilir. Orhan Gencebay gibi günümüzde kendi alanının bir efsanesi olarak adlandırabileceğimiz Sezen Aksu, Türkiye'nin dünyaya da açılan güzel yüzlerinden biri olarak dikkat çekmiştir. Amerikalı etnomüzikolog Martin Stokes, Türkçeye de kazandırılan çalışmasında bir bölümü Sezen Aksu'ya ayırmıştır.[23] Stokes bu çalışmasında öncelikle kısaca Sezen Aksu'nun hayatı ve müziğe başlamasını anlatır. Sezen Aksu'nun ilk yıllardaki çalışmalarının darbe sonrası yaşananlara kırılgan, hüzünlü ve edilgen bir yanıt olduğunu ifade eder. Naim Dilmener' in tespitlerinden yola çıkarsak

[23] Martin Stokes, *Aşk Cumhuriyeti, Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem* çev. Hira Doğrul, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012

> "Sen ağlama", "Geri Dön", "Tükeneceğiz" adlı şarkılar, askerî rejim sonrası bolluk vaadi ile işbaşına gelmiş iktidar yüzünden kafası karışmış herkesin hislerine tercüman olmaktadır,[24]

şeklindeki yaklaşım Stokes tarafından da benimsenmiştir. Ancak Stokes Sezen Aksu'ya daha farklı bir açıdan yaklaşır. Kaleme aldığı bölümün başlığı bize onu anlamamız için bir ipucu vermektedir... "Ne Ağlarsın? Sezen Aksu'nun Diva yurttaşlığı" Ne ağlarsın bildiğimiz gibi Âşık Daimi'ye ait bir halk türküsüdür. Sezen Aksu 1995 yılında çıkan "Işık Doğudan Yükselir" albümünde bu türküye yer vermiş ve yorumuyla büyük bir beğeni toplamıştır. Martin Stokes'un da ilgisini çeken bu yorum ve yaptığı albüm Sezen Aksu'nun müziğinde ve belki politik kimliğinde önemli bir dönüşüme de vesile olan ilk adımdır. Albümü dinlediğimizde Sezen Aksu'nun yeni bir deneme çabası içinde olduğu hemen görülebilir. Şarkılara yeni bir sound kazandırmaya çalışan Sezen Aksu, Türkiye'deki kültür mozaiğini açığa çıkarmaya çalıştığı eserlerle de dikkat çekmiştir. "Ne Ağlarsın"ın yanında "Ben Annemi Özledim" türküsünü söyleyen Sezen Aksu bir Ermeni halk ezgisine yazılan Türkçe sözlerle "Var git Turnam" adlı türküyü de seslendirmiştir. Diğer ilgi çekici durum ise sözleri Mevlana'ya ait "Yeniliğe Doğru" ve Yunus Emre'ye ait bir ilâhiye de albümünde yer vererek Türkiye'nin çok kültürlülüğüne bir güzelleme sunmuştur. Daha sonra Kürtçe şarkılarda söyleyecek olan Sezen Aksu diğer Pop Müzik sanatçılarından farklı bir tarzı ve bakış açısını benimsemiştir diyebiliriz. Elbette otuz yılı aşkın müzik hayatında farklı tarzda şarkılar söylemiş ya da besteler yapmış birisi olarak Sezen Aksu'yu sadece bu alana sıkıştırmak büyük bir hata olur. Martin Stokes'un kendisi de bunu ifade etmiştir. Sertab Erener, Tarkan, Levent Yüksel gibi birçok ünlü pop müzik sanatçısını değişik biçimlerde destekleyerek usta-çırak ilişkisini büyük bir tevazu ile sürdürebilen Sezen Aksu'nun birçok şarkı sözünde geleneksel halk şiirinin etkilerine rastlamak mümkündür. Çok sevilen bazı şarkılarından örnek vermemiz gerekirse "Tükeneceğiz" şarkısından bir bölümde

> etrafımızı sarıverecek(a)
> bir boşluk ki asla bitmeyecek(a)
> her şey bir anda anlamsız gelecek(a)
> işte biz o gün tükeneceğiz(b)

---

[24] Naim Dilmener, "Bak Bir Varmış Bir Yokmuş" *Hafif Türk Pop Tarihi*, İletişim Yay. İstanbul, 2003

sözlerinde halk şiiri özelliklerine yaklaştığını gördüğümüz Sezen Aksu-nun bir çok şarkısında benzer öğelere rastlarız ancak elbette işlenen temalar daha çok modern hayatın kıskacında kalmış, yalnızlık ve belirsizlik içindeki bireyin duygularını yansıtmaktadır. Aksu'nun bu temaların dışına çıktığı ve Protest bir havayı yakaladığı şarkısı ise daha önce Zülfü Livaneli'nin seslendirdiği şimdilerde ise bir dizide söylendikten sonra popüler olan "Hâkim Bey" şarkısıdır:

Şikâyetim var cümle yasaktan
Dillerimi Hâkim Bey bağlasan durmaz
Gelsin jandarma polis karakoldan
Fikrim firarda mahpusa sığmaz eyvah
...
Sussan olmuyor susmasan olmaz
Dil dursa hâkim bey, tende can durmaz
Yazsan olmuyor yazmasan olmaz
Kaleme tedbir koma tek durmaz

Biçimsel özelliklerinin yanı sıra bu şiirde ciddi bir muhalefet vardır. Türkiye'de özellikle 1970 sonrası göçlerle, kırsal kesimdeki insanların hem modern hayatın karşısında yaşadığı çelişkileri hem de sömürü ilişkisini yoğun olarak yaşadıkları üst sınıflara karşı çaresizliğini şikâyet edebildikleri tek kişidir belki de Hâkim Bey... Hulusi Kentmen'in babacan yüzü ile Türk sinemasında da yerini alan Hâkim Bey, âşıkların da şiirlerinde halkının sorunlarını, şikâyetini dile getirdiği bir imajı temsil etmektedir. Her ne kadar 12 Eylül sonrası yargılamalarla birlikte bu imge sarsılsa da Sezen Aksu 90'lı yılların ortasında bu şarkı ile "Hâkim Bey" ile yani adalet ile yüzleşmekte. Türkiye'de daima ihmal edilen düşünce özgürlüğüne dikkat çekmektedir. Sezen Aksu aslında bu şarkıda görülen protest tavrım Cumartesi Anneleri'ni destekleyerek, Türkiye'deki insan hakları ihlallerine ve Kürt sorununa duyarlılık göstererek, farklı kimliklere saygı konusunda hassasiyet göstererek ve Hrant Dink'in ölümü sonrasında onun anısına güzel bir şarkı yazarak sürdürmüştür. Sezen Aksu 1975 ile 2006 yılları arasında yazdığı şiirlerin ve şarkı sözlerinin yer aldığı "Eksik Şiir" adıyla bir şiir kitabı çıkarmıştır.[25] Her ne kadar burada Âşıklık etkisinin Sezen Aksu'nun müziği üzerindeki etkiyi tartışmaya çalışsak da meseleyi bu alana sıkıştırmak büyük bir zorlama olur. Sezen Aksu'yu müziğindeki şiirsellik Âşıklık geleneği ile elbette ciddi farklılıklar arz etmektedir. Bazı

[25] Sezen Aksu, *Eksik Şiir*, Metis, İstanbul, 2006.

şarkılarındaki biçimsel özellikler bu gerçeği değiştirmez. Ancak Sezen Aksu bu üretken yönüyle belki de başlı başına Türkiye'nin kadın ozanlarından biri olarak gösterilebilir. Tıpkı Joan Baez gibi. Ya da Kanadalı ozan Leonard Cohen gibi...

Sonuç

Bu çalışma ile Âşıklık geleneğinin Türkiye'deki farklı müzik türlerine etkisini anlamaya çalıştık. Kuşkusuz bu kısa sayılabilecek yazı ile büyük bir külliyatı eksiksiz değerlendirmek mümkün değildir. Daha çok bazı temsili örneklerle derdimizi anlattığımız için çalışmanın kendi içinde ciddi eksikler mevcuttur. Buna rağmen Türkiye müzik tarihinin kısa bir değerlendirmesi ile âşıklık geleneği arasındaki bağların anlaşılabileceği ortadadır.

Geleneksel olanın sadece müzik alanında değil diğer birçok alanda da sanatı etkilemesi son derece doğaldır. Zaten yukarıdan, dayatmacı bir anlayışla bir toprağa tamamen yabancı olan teorileri, sanat akımlarını, ya da inanç ve değerleri zerk etmeye çalışmak hem teknik açıdan hem de etik açıdan sorunludur. Bunun bir yanıyla asimilasyon olduğunu söylemek abartı olmaz. Ancak sürekli geleneksel olan da ısrarcı olmak, dünyanın değişik yerlerindeki gelişmelere kulak tıkamak, insanlığın yüzyıllar içinde kazandığı evrensel ilke ve gelişmelere duyarsız kalmak, bilim ve teknolojinin sağladığı olanaklara burun kıvırmak gerek sanat ve kültürel alanda gerekse de ekonomik ve toplumsal alanda bir gerilemeyi beraberinde getirecektir. Bu nedenle geleneğin yeni olan ile bir etkileşime girmesi doğal ve gerekli bir durumdur. Türkiye'de müzik özelinde ele aldığımız örneklerde geleneksel ile çağdaş müziklerin ya da yeni denemelerin, nasıl yaratıcı sonuçları doğurduğunu görebilmekteyiz. Protest müzik başta olmak üzere Anadolu Rock-Pop, Arabesk ve Hafif Türk Pop müziğinde genel olarak yenilik arayışı, halkın beğeni ve taleplerine, müzisyenlerin yatkınlıklarına ve geleneksel olanın evrensel bir bağlamda ele alınabilmesine bağlı olarak gelişmiştir. Âşıklık geleneği Türkiye'nin müzik kültürüne devasa bir katkı sunmuştur. Değişen yaşam koşulları sonucu kaybolmaya yüz tutan bir gelenek olarak Âşıklığı romantize etmek kadar kendi tahayyülümüz üzerinden bir tek alana sıkıştırmak ve onu icat etmek de o kadar yersiz olacaktır. Herkesin kendi dilince, başkalarının tanımlama şiddetine gerek kalmadan kendini ifade etmesi belki de en doğrusudur. Yazımı Eduardo Galeno'nun konumuz için isabetli olacağını düşündüğüm bir anlatısı ile bitirmek istiyorum.

Başka bir denizin öte kıyısında bir başka çömlekçi geçkin yaşlarında işten el çekiyor. Gözleri buğulanıyor, elleri titriyor artık, veda vakti geliyor. O zaman başlangıç töreni gerçekleşiyor: yaşlı çömlekçi genç çömlekçiye çıkardığı en iyi işi sunuyor. Kuzeydoğu Amerika yerlileri arasında, gelenek böyle emrediyor; giden sanatçı ustalık eserlerini başlayan sanatçıya teslim ediyor. Ve genç çömlekçi bu mükemmel küpü izlemek ya da örnek almak için saklamıyor, onu yere vuruyor, bin parçaya ayırıyor; sonra parçaları toplayıp kendi kiline katıyor.[26]

KAYNAKÇA

Aksu, Sezen, (2006) *Eksik Şiir,* Metis Yayınları, İstanbul

Attali, Jacques, (2005) *Gürültüden Müziğe, Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine*, Çev; Gülüş Gülcügül Türkmen, Ayrıntı yay. İstanbul,

Başgöz, İlhan, *Folklor Yazıları,* Adam Yayınları, İstanbul, 1986

Boratov, Pertev Nail, (1982) *Folklor, Halk Edebiyatı ve Âşık Edebiyatı*, Folklor ve Edebiyat, İstanbul, Adam Yayınları,

Çobanoğlu, Özkul, (2007) *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve İstanbul*, 3F Yayınları, İstanbul

Dinçol, Belkıs, (2003) *Ön Asya ve Mısır'da Müzik*, Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, İstanbul

Dilmener, Naim, (2003) *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş, Hafif Türk Pop Tarihi*, İletişim Yay. İstanbul

Düzgün, Dilaver, (2009) "Âşıklık Geleneğinin Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Barış Manço Olgusu", *Millî Folklor*, Yıl 21, Sayı 84

Erol, Ayhan, (2002) , *Popüler Müziği Anlamak; Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, Bağlam Yay. İstanbul

Galeano, Eduardo, (2003) *Yürüyen Kelimeler*, Çitlembik yay. İstanbul,. Sa;94

Işık, C.- Erol, N., (2002), *Arabeskin Anlam Dünyası; Müslüm Gürses Örneği*, Bağlam Yay. İstanbul. Güngör

Karabey, Doğan, (2008), *Ruhi Su Türküleri*, Everest yay. İstanbul

Köprülü, M. Fuad, (2004), *Saz Şairleri*, Akçağ Yay, Ankara

Nazife (1990), *Arabesk, Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*, Bilgi Yayınevi, Ankara

Özbek, Meral, (1991), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay,* Arabeski İletişim Yay. İstanbul.

Stokes, Martin, (2010), *Türkiye'de Arabesk Olayı,* çev. Hale Eryılmaz İletişim yay. İstanbul

Stokes, Martin, (2012), *Aşk Cumhuriyeti Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem* çev. Hira Doğrul, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul

[26] Eduardo Galeano, *Yürüyen Kelimeler*, Çitlembik Yay. İstanbul, 2003. s. 94 ("Bellek Üzerine Pencere 1")

BÛSELİK



YARATICI BİR KUVVET OLARAK RİTMİN ZAMAN-MEKÂNI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Duygun Erim

Ses mekânsaldır ve bir alanda konumlanır. Ses mekânsal olduğu kadar zamansaldır da. Ve ses, müzik ve ritim esas olarak bir zaman ve mekân meselesidir.[1] Ritim sadece müzikte değil, doğada, bedende, politikada, yaşamda ve tüm evrendedir. Ve her daim 'ara'dadır. Öklid geometrisi ve doğrusal zaman anlayışına karşı olan 'ritim' zaman-mekânı düz, donuk ve önceden tahmin edilebilir değil aksine kendini yırtan, kurtarıcı ve kırıcı bir etkiyle bizi başka türden zaman-mekânlara fırlatan yaratıcı bir kuvvettir. Bu yazıda 'ritim' coğrafyası üzerine düşünürken, Deleuze ve Guattari'nin ritim üzerine analizlerini kurarken yararlandıkları iki kaynak olan Olivier Messian ve Pierre Boulez'in fikirlerini takip ederek 'ritim'i, melodi ve armoniden ayrıştıracağım. Melodi ve armoninin niteliksel özelliklerini, ölçü, düzen, sistem, düzenleme ve katı hiyerarşi ile kurulan bir

[1] Zaman ve mekânı birbirinden bağımsız, donuk, durağan ve doğrusal iki ayrı kategori olmaktan ziyade iç içe geçen, birbirini örten kuşatan akışkan hareketler olarak, 'devran' sözcüğüne tekabül eden bir mânâda kavramsallaştıran yazım için bkz: Bergson 1911; Bachelard 1969; Lefebvre 1991; Game 1995; Thrift 1996; Crang and Thrift 2000; Game 2001; Lefebvre 2004; Massey 2005.

yapı biçiminde ölçülerle düzenlenmiş ritimler olarak belirir (Baker 2011: 33). Esrimenin, kendinden geçmenin hali olan ölçüsüzlüğün sanatı olarak 'ritim' anarşinin, dolayısıyla yaratıcılığın çıktığı 'ara'daki an olarak belirir ve öngörülemez olan, özgür ve ölçüden kurtulmuş türden bir hareketin düzenlenmesi süreci olarak karşımıza çıkar (Baker 2011: 33). Yani ritim sağ beklerken sol vurur. Bu yazıda bu konuları esas olarak elektronik dans müziği bağlamında düşünmeyi deneyeceğim. Elektronik dans müziğinin ortaya çıkmasında etkili olan minimal müzik hareketine değineceğim ve bu müzisyenlerin 'ritim'i öne çıkarırken, modern öncesi kabile müziklerinin yapılarını önemsediklerini ve bir tür geri dönüş hareketi gerçekleştirdiklerini göstereceğim. 'Ritim'e dayalı müzik, doğrusal zaman (saatlerin zamanı) ve mekân anlayışını dağıtan, farklı türden ve çoğul ilişkiler kurabilen ses olayları ve ses anlatıları yaratır, bu nedenle katı hiyerarşilere dayalı, büyük ve tek yönlü anlatılardan farklıdır ve bu, hayatı daha iyi anlayabilmek ve yorumlayabilmek için bizim açımızdan önemli bir farktır.

'Ritim' üretken tekrarın içinden çıkar, yani tekrar ederek dönüşen ve başkalaşan bir hareketi vardır, dolayısıyla yaratıcı bir hareket olarak 'ritim' bir yapının içinden, bir sistemden ve düzenden doğar ve onu aşar (Deleuze 2003). Ritmin içsel karakteri aynının tekrarı değil, tekrarın içinden 'fark'ın doğmasıdır (Deleuze 2003). Dolayısıyla hep 'ara'da olagelen, ara'da doğan, farklı türdenliği, çoğulluğu ve karmaşıklığı barındıran bir 'ara' mahaldedir. Atımlı olmayan zamanla doğar yani kendini tekrar etmeyen zaman ya da kendi içine düşmeyen zaman, ölçü, metrik, kadans üzerinden değil 'süre'[2] üzerinden işler:

> Sorun atımlı olmayan zamanın tam tamına ne olduğunu anlayabilmek. Bu birazda Proust'un "saf haliyle birazcık zaman" adını verdiği şeye tekabül eden bir yüzergezer zaman türü. En apaçık, en dolaysız karakteri bakımından atımlı olmayan dediğimiz bu zamanın süre olduğunu, ölçü ister düzenli, isterse düzensiz, ister basit ister karmaşık olsun, ölçünün elinden kurtulmuş bir zaman karşımıza her şeyden önce türdeş olmayan, niteliksel, birbiriyle kesişmeyen bir süreler çokluğu çıkarır. Bunlar birbirlerine nasıl eklemlenecekler?... Eklemleme, birleştirilebilir ya da birleştirici bir biçime bağlı olmadığı gibi, metrik, kadanslı, düzenli ya da düzensiz herhangi bir ölçüye de bağlı değildir. Farklı katmanlarda ve farklı ritimlerde salıverilmiş bazı molekül çiftlerinin faaliyetlerine bağlıdır. Müzikte de benzeri bir keşiften bahsedilebilmesi salt bir metafor değildir: notalar ya da saf tonlar yerine ses molekül-

[2] 'Süre' kavramının tartışması için bkz. Henri Bergson 1911.

leri. Tümüyle heterojen ritim katmanlarını, süre katmanlarını kat edebilecek eşlenmiş ses molekülleri. İşte atımlı olmayan zamanın ilk belirlenimi bu (Deleuze 2003: 47-49).

RİTİM NEDİR?

Ritim girişte de belirttiğim gibi esas olarak bir zaman meselesi olarak karşımıza çıkıyor. Olivier Messiaen'a[3] göre ritim müziğin ilk, esas, eski zamanlara ait bileşeni, melodi ve armoniden önce ortaya çıkıyor (1994: 67). Melodi ve armoni (korolar, çokseslilik ve ardışık armoniler) daha sonra ortaya çıkıyor ve özellikle batı klasik müziğinde giderek ritmi geride bırakıyor. Elektronik müzikte ise ritim merkezi ve esasi bir bileşen olarak geri dönüyor ve bu melodi ve armoni merkezli müzikal üretimden yapısal bir kopuşa yol açıyor.

Messiaen, ritmin tamamlanmamış bir tarifini Dom Macquereau'dan alıyor; ritim "hareketin düzenlenmesi"dir ki bu dans, müzik ve kelimeler için de geçerlidir. Keza dansın ve kelimelerin ritmi de bir 'hareket düzenlenmesi' icrası olarak karşımıza çıkar. Ritmik müzik Messiaen'e göre "serbest ve eşit olmayan sürelerin" hareketini barındırırken eşit aralıklı vuruşların tekrarı küçümsenir (Messiaen 1994: 67). Batı Klasik müziği (Mozart hariç) ve geleneksel Cazın ritmi tümden reddettiğini öne sürer:

> Batılı mânâda klasikçiler, kötü ritimcilerdi ya da ritim hakkında en ufak bir fikri olmayan bestecilerdi... Bach ve Prokofiev'in işleri bizzat ritimle bir alâkası olmadığı için ritmikmiş gibi gözükürler. Bunun açıklaması şu sırda yatar: bu işlerde biz dinleyicileri mutlu eden bir tatmin haline sokar, kalp atışı, nefes ve nabızla karışan, çakışan hiçbir unsur yoktur ve biz ardı ardına gelen kesintisiz, eşit süreler duyarız. Böylece, uyumlu bir huzur hissederiz, şok yoktur ve bu dinleyiciye mükemmel "ritmik" gelir... Caz eşit nota değerleri üzerine temellenir... Ritmik olarak farz edilen ancak ritmik olamayan başka çarpıcı bir örnek daha vereceğim: askerî yürüyüşler. Resmî yürüyüş kadanslı temposu ve tamamıyla ardı ardına gelen, kesintisiz, tamamen eşit nota değerlerinden oluşur ve doğal değildir. Özgün yürüyüş farklıdır, son derece düzensiz bir salınımı vardır, vuruşlar arasında meydana gelen iniş çıkışlar ve az çok önlenen düşüşlerle gerçekleşir" (1994: 68).[4]

[3] Olivier Messian kendisini bir 'kuş bilimci ve ritimci' olarak tanımlıyor (1994: 67). Claude Samuel ile ritim sohbetlerinin yer aldığı metin-ritim analizi açısından önemli kaynaklardan biri.
[4] İngilizce basımdan benim çevirim.

Messiaen yukarıda çok net bir biçimde birbiri ardından gelen eşit bölümlerin, örneğin askerî yürüyüşün, ritim ile alakası olmadığını belirtiyor. Yani anlıyoruz ki ritim düzenli, kesintisiz, ardışık, eşit aralıklı sürelerden oluşmuyor. Batı müzik geleneğinin özellikleri ve özellikle Klasik dönem literatürüne baktığımızda bir konuda uzlaşım olduğunu görüyoruz. Pierre Boulez'de[5] çok net bir biçimde Batı klasik müziğinin çoğullukları ve farklılıkları düzenlediği ve 'tüm içsel ilişkileri katı, tanımlı bir hiyerarşiye tâbi kıldığını' ve böylelikle adım adım tüm türdeş olmayan 'istisnai ve tikel' oluşumları bertaraf ettiğini savunuyor (1986:177). Batı Klasik Müziği burjuva rüyasına uygun olarak insanları dünyada bir düzen ve uyum olduğuna inandırdı (Attali 1985: 5-10).

Genel olarak Batı müzik geleneğinin ve özellikle klasik müziğin organizasyon, düzen, uyum, armoni, sisteme uygunluk ve hiyerarşi ile karakterize olduğunu görüyoruz. Müzik üzerine kafa yoran farklı disiplin ve alanlarda bu konuda bir uzlaşım var (bkz. Smith 1994; Prendergast 2000 içinde Brian Eno'nun önsözü; Leyshon ve diğerleri 1998; Deleuze ve Guattari 2004). Messiaen düzensizliği ritim meselesinde bir özellik olarak belirliyor. Nota uzunluklarının ve ara sürelerin düzensizliği Messiaen'e göre 'dönüşlü' tekrarları engelliyor (1994: 70). Tekrarın niteliksel özelliklerini çözümlerken Messiaen 'dönüşsüz' olan ve 'dönüşlü' olan olarak işlevsel bir ayırım yapıyor (1994: 70). Dönüşsüz tekrar doğadaki tekrarın özellikleri, hareketli olma özelliği var, sürekli yükselip düşen dalgalar gibi (1994: 70). Yani ritim sabitlenemez, harekete ve dönüşüme dair bir olay olarak meydana geliyor, inip çıkan, dalgalanan bir akışı var. Geri 'dönüşsüz' bir hareket olarak 'ritim'i belirleyen Messiaen bunu 'fark'ı getiren bir hareket, dönüştürücü bir kuvvet olarak kuruyor:

> Geri dönüşsüz bir ritim gayet basitçe soldan sağa ve sağdan sola aynen sıralanan bir grup sürenin, tamamen aynı düzen ve değerlerle birbirini takip etmesinden oluşur. Bu üç değerden oluşan dönüşsüz ritimleri belirler, dışarıdaki süreler birebir aynıyken, merkezdeki süre özgürdür. Geri dönüşsüz ortak bir merkezî değer etrafında geri dönen birine eşit olarak bölünebilen, tekabül eden iki grup değerle sarmalanır... içinde bulunduğum bu an, kafamdan geçen bu düşünce, gerçekleştiğim bu hareket, vurduğum şu an, öncesinde ve sonrasında sonsuzluk uzanır: işte bu geri dönüşsüz ritimdir (1994: 76-77).

[5] Bestekâr, orkestra şefi ve yazar. Deneme yazıları İngilizceye çevrilip *Orientation: Collected Writings Pierre Boulez* (der. Boulez ve Nattiez 1986) adıyla yayımlandı. Deleuze'ün *A Thousand Plateaus* (2004) eserinde müziği çözümlerken yararlandığı diğer düşünürdür.

Messiaen birbirini kuşatan özdeş desenleri, ritimsel hareketi tanımlamak için örnek olarak gösteriyor; kelebeğin kanatlarının merkezî bir değer olan gövdeye bağlanması gibi ya da simetrik bir yerleşim ile ortada merkezî bir değer olan burunda birleşen yüzümüz gibi, tüm bunlar dönüşsüz ritim olarak canlanıyor (1994: 77).

Dönüştüren bir kuvvet olarak rİtİm

Anlatmaya çalıştığım gibi ritim periyodik tekrardan ibaret değil, daha ziyade ritim ara'da meydana gelen bir tür ters takla hareketi gerçekleştiren ve düzeni dağıtan bir etki. Bir vuruş duyduğumuzda ve sonra başka bir vuruş, bu vuruşların zaman içinde düzenlenmesi ve aranje edilmesi, ölçü ile ilgili bir mesele ve düzenli ya da düzensiz olabiliyor ancak ritim bu değil. Ritim vuruşların arasındaki yok-yerde, ortaya çıkan tam ara'da gerçekleşen bir hareket ve her daim ara'da bir pasaj olarak canlanıyor. Türdeş olamayan yer zaman muhitleri arasında bir pasaj olarak, bir oluş olarak duygulandırıyor bizi. Bildiğimiz türden zaman ve mekânları kıran parçalayan ölçülemez bir kuvvet, ritim. Ölçü ne kadar dogmatik ise ritim de o kadar muhalif bir kuvvet, çünkü bir atım hareketi gerçekleştiriyor ve yön değiştiriyor, bir mahalden öte bir mahale giden bir pasaja fırlatıyor bizi (Deleuze ve Guattari 2004: 346). Doğrusal değil, döngüsel bir hareketi var, değişime ve dönüşüme fırlatan, kendi içinden kendini yırtan bir hareket, olarak gerçekleşiyor üç boyutlu bir spiral gibi sanki. O, periyodik tekrarın içinden, yani bizzat kendi içinden yeniyi doğuruyor, işte bu hal 'ölçü'den ayrılıyor, çünkü ritim 'üretken tekrarı' gerçekleştiriyor ve yeni bir kuvvet doğuruyor (Deleuze ve Guattari 2004: 346).

Peki, biz bunu bir atlama tahtası olarak kullanıp ritmi özgürleştirici değişimi getiren bir kuvvet olarak, kutlayıp kutsayabilir miyiz? Hayır, henüz değil, çünkü mesele o kadar basit değil, daha da karmaşıklaşıyor. Çünkü ritim de bir nakarata dönüşerek ölçülü bir hal alıyor, bir iz bırakıyor, bir imzaya dönüşüyor, yani o pasaj, geçiş olarak zuhur eden hareket sınırları belli yeni bir bölgeye dönüşebilir ve o bölge de kendi içinden kendini aşan bir hareket salabilir (Deleuze ve Guattari 2004: 348). Yani ritim hareketinin Kosmos'a açılması mümkün olduğu gibi bir karadeliğe dönüşüp kendi içine de kapanabilir, o an içinde yani ara'da, yani her şeyin tüm olasılıklarına açık olduğu anda bunu tam olarak bilemeyiz. Ritim üzerine düşünürken, onu anlamaya çalışırken bu türden bir kavrayışta, 'iyi ve kötü' ya da 'burası ile orası' arasında ontolojik ya da değerbilimsel (axiolojik) anlamda, yani ikisinden birinin geçerli olması hali gibi bir ikilik (dualism) yoktur (Deleuze ve Guattari 2004: 18). Daha ziyade ritim

hareketi çoğul biçimlerde tezahür edebilecek bir değişim hareketidir, sabit ve donuk bir yapıya ya da bir açılıma dönüşebilir.

Bu sadece müzikte değil daha genelde hayatın tümünde de böyledir. Örneğin Mısır ayaklanmasının erken bir safhasında, henüz Hüsnü Mübarek pes etmemişken, El Cezire televizyonu Slavoj Žižek ve Tarık Ramadan ile yapılmış bir röportajı yayımladı (4 Şubat 2012'de)[6]. Bu röportajda Tarık Ramadan durumu belli şemalar, kalıplar, modeller üzerinden, yani özetle zaten var olan haller ve durumların karşılaştırmalı analizi, modelleme anlayışları vs. (esas olarak pozitivist yöntem anlayışının ürünü kavrayışlar) üzerinden okurken. Žižek aslında tam da bu ritmik hareketin gerçekleştiği an içinde olduğumuzu ve her türlü oluşun tüm olasılıklarına açık olduğunu anlatıyordu. Seyircilerden gelen bir soruya cevap vermesi istendi. Soru şöyleydi; "Bir yazınızda Mao'nun 'cennetin altında büyük bir kaos var –durum şu anda mükemmel' sözüne atfederken neyi kast ediyorsunuz, açıklayabilir misiniz?" Žižek'in cevabı şu oldu; "Elbette, burada kaosu övmüyorum, hayatımda birkaç sefer tüm toplumsal düzenin altüst olduğu anları deneyimledim ve ne kadar tehlikeli olduğunun farkındayım, ancak samimi olmak gerekirse bu iktidarda kimin olduğunun, kontrolün kimde olduğunun belli olmadığı an, bir türden 'anlık bir açıklık' hali aynı zamanda, yani her şeyin tüm olasılıklarına açık olduğu bir an, kaostan bunu kastediyorum."

Bu noktadan benim ilgimi çeken sosyal dünyada bir olay olagelirken gerçekleşen dönüştürücü anların, yani bir düzen ve ölçünün başka türden bir düzen ve ölçüye geçerken ortaya çıkan bu ritmik hareket. Eğer, sabit, kalıcı, durağan terimlerle düşünürsek bunu anlayamayacağımızı düşünüyorum, çünkü bizzat hareketin kendisi tüm olasılıklarına açık, yukarıdaki tabiriyle o 'anlık açıklığın' ortaya çıktığı zaman kendi içinden çıkan bizi şaşırtan, dünyamızı dağıtan anlar bizzat bir 'olay'ın oluş anları olduğunu göstermeye çalışıyorum. Doğadan örnek verirsek, bir girdap gibi ya da bir hortum gibi anlar, işte ritim bu etkiyi yaratan bir hareket oluyor. Bizi esrimeye, hipnoza farklı türden zaman-mekânlara fırlatan bir saf etki, ritim, hayatın dönüştürücü kuvveti. Dolayısıyla her şey saklanırken, aynı kalırken değişiyor da, içeriksel bir farklılaşmanın, değişimin ilkeleri ve aynının bozulması, çözülmesi 'ara'da ortaya çıkıyor, hep 'ara'da olan ritimde.

[6] Burada amacım tartışmanın genel çerçevesini sunmak değil, herhangi bir olayın ortaya çıkış anında ritim hareketini göstermek. O yüzden tartışma ile ayrıntıya girmekten ve Mısır olayı üzerine daha kapsamlı bir analizden uzak duruyorum. Bu röportajın tamamını izlemek için bakınız: http://www.youtube.com/watch?v=29NffzEh2b0 (erişim tarihi 15.10.2012).

Şimdi tekrar müzik meselesine dönelim, müzik üretiminde, özellikle elektronik dans müziğinin üretiminde tüm bu ilkelerin çoğul bir biçimde işlediğini görüyoruz. Peter Jowers'a göre "kayıt edilmiş ses, sampling[7] ve bellek, elektronik müzikte merkezî bir yere sahip", uzun süreli ve merkezsiz bir şekilde eklemleniyor, dolayısıyla geleneksel müzikal mânâda melodik ve armonik bileşenlerden yapısal bir kopuşu gerçekleştiriyor. (1999:385,389). Elektronik dans müziğinde, melodiyi esas alan paradigmanın, ritmi esas alan paradigmayla yer değişmesine tanık oluyoruz. Ritim bazlı üretim ise çoğul, küçük ses olaylarının, hayal gücümüzle birleştiğinde hikâyelere dönüşmesi ve bir dantelin motifleri gibi bir olay örgüsü içinde birbirine eklemlenmesini mümkün kılıyor. Elektronik dans müziği[8] küçük motifler, temalar geliştirerek, küçük anlatılar inşa ederek ve bunları birbirine ekleyerek hiç bitmeyecekmiş hissiyatını veren uzun süreli performanslardan oluşuyor ve Jowers'in belirtiği gibi 'ritim ve tını-yı yapısal anlamda öne çıkarıyor'[9](1999:385). Theodore Gracyk'de dans müziğinin en temel özelliğini benzer bir şekilde yerleşik müzikal gelenekleri geri dönüşüme sokarak parçaları ödünç alıp bağlamlarından koparak yeni bağlamlar ve yeni anlamlar yaratması olarak tanımlıyor (1996).

Dans müziğinin temel özelliği, tını[10] ile devamlılığı sağlarken kavramları, anlamları birbirine katıp karıştırması ve tekrarın içinden yeni olanı çıkarması, eski şarkıların parçalarını her sette farklı ve yeni biçimlerde parçalayıp, bozarken dönüştürmesi, değiştirmesi ve tamamen yeniyi yaratması. Sonsuza dek değişen dönüşen kombinasyonlarla parçalar bütünden koparılıp, farklı tekniklerle yeniden birleştirilerek yeni anlamlara dönüştürülür. Bu süreçte yeni dünyalar, yeni yaratımlar çok katmanlı bir atfetme, referans verme ile bellek yapısökümü yoluyla yeniden inşa olur, mana ve anlam dünyaları yeniden ve yeniden yıkılır-dönüşür-kurulur.

---

[7] Daha önce üretilmiş müzik parçalarından alınan örnekler ya da parçalar, yeni bir parçada dönüştürülüyor, bu bir tür yapısöküm işlemi olarak düşünülebilir. İngilizce'de bu parçalara 'sample', yeniden birleştirme ve dönüştürme işlemine de 'sampling' deniyor. Bildiğim kadarıyla bu terimler Türkiye'deki yerli müzisyenler tarafından da İngilizce haliyle kullanılıyor. O nedenle bende Türkçe'ye çevirmedim.

[8] Bunları tartışırken aslında elektronik dans müziği içinde daha sınırlı bir alandan ve özel bir türden, 'minimal' tarzından bahsediyorum.

[9] İngilizce metinden benim çevirim. Burada 'tını' sözcüğünü 'timbre' terimine karşılık olarak kullandım.

[10] 'Tını' olarak çevirdiğim 'timbre' kavramını Jowers "ses dalgaları içindeki gürültü" olarak tanımlıyor ve "temel bir tonun bir ses dalgası içindeki üsttonlarla veya armonik ses ile birleşmesiyle meydana geliyor" (1999: 392). Bu tanım Schaffer'in *soundevent,* 'ses-olayı' kavramını hatırlatıyor (bkz Rodaway 1994: 87 ve Schaffer 1977), ses-olayı Schaffer'e göre ses-evren ya da ses-mekân olarak anlayabileceğimiz 'soundscape' içindeki zaman-mekân sürecinde olay dizilerinin taşıyıcısı olan ses-evren içindeki daha küçük ses birimlerine tekabül ediyor.

Müzikteki minimalizm hareketi elektronik dans müziğinin gelişimi için özellikle önemli, bu nedenle bir sonraki bölümde minimalist harekete değineceğim.

Minimal müzik: az ama öz

Minimal müzik önemli, müzikte yeni bir anlayışa giden aralıklar açtı ve elektronik dans müziğinin gelişimine de temel oldu. O nedenle minimalist anlayışa ve mikro ses yazımına bakmakta fayda var. 'Türdeş olmayan (heterojen) unsurları, türdeşleştirmeden bir arada tutabilmek' (Deleuze ve Guattari 2004: 363) ve çoğulluğu muhafaza edebilmek, müzikte küçük ses-olayları ile farklı türden ayrıntı ve nüansları sonsuza açılan spiral hareketleri canlandırabilmek gibi arzular minimalist hareketi tetikledi.

Minimal müzik ne ile ilgili? Steve Reich, minimalist bir besteci –şöyle diyor: "Saatin yelkovanı izlendiğinde, ancak bir süre bakınca onun hareket etmekte olduğunu fark edebilirsiniz" (Prendergast 2000: 91). Bu hipnotik etki aslında zaman ve mekânın duyumsanması, deneyimlenmesi kendi içine, birbiri üzerine katlanıyor olması üzerine tüm tartışmada anahtar bir konumda. Reich minimal müzikteki hipnotik olma vasfının tekrar ve meditasyon ile ilişkilendiriyor yani minimalde dinleyici 'öznel bir dikkatten ziyade varlığına nesnel bir tanıklık etme halini deneyimliyor'. Burada ritüele dair bir unsur devreye giriyor (Prendergast 2000: 91).

Elektronik müziğin ilk üreten kişi olarak görülen savaş sonrası avangart besteci Stockhausen da kabile müziği ile elektronik müzik arasında bir ritim ve tekrar açısından keskin ve net bir bağlantı olduğundan söz ediyor (Prendergast 2000: 51). Stockhausen 'sezgisel müzik' olarak tanımladığı bir müziği ararken, araştırırken, denerken, doğu müzikal tarzlarını ve yapılarını çalışıyor ve zaman meselesini sorunlaştırıyor, Reich'ın yelkovan metaforuna benzeyen ritim ve perde[11] arasındaki devamlılık ile ilgili bir teori kuruyor:

> Eğer vuruşu zaman sürekliliğinin süzgecinin ötesine ve kulağın ayırt edebilme sınırlarının ötesine geçecek şekilde kademeli olarak arttırırsak, tekrar eden ritmik bir nota olarak başlayan şey devamlı hale geliyor ... ritmik aralıklar olarak nitelendirilen süresel aralıklar diyebileceğimiz aralıklar ile perde seviyeleri olarak nitelendirilen süresel aralıklar arasında devamlılık arz eden bir dönüşüm görüyoruz (Roads 2004 içinde Stockhausen 1955: 72).

[11] Metnin İngilizcesinde bu kavram 'pitch' olarak geçiyor, sesin yükseklik ve alçaklık derecesi ile alâkalı bir hale tekabül ediyor, Türkçeye 'perde' olarak çevirdim.

Stockhausen'e göre bir sesle karşılaşmak deneyimi denebilecek sese gerçekten girmek ya da farklı bir şekilde girmek, örneğin dört günlük bir oruç sonrası sesle karşılaşmak çok çetrefilli ve can alıcı bir mesele. Yazdığı mısralarda da zaman, sezgi ve ses arasındaki ilişkinin izleri aşikâr:

> *Bir ses çalın,*
> *Öyle uzun çalın ki,*
> *Ta durmanız gerektiğini hissedene kadar*
> (Roads 2004 içinde Stockhausen 1955: 72).

Burada esas olarak bize egemen olan majör sesler ile bizi gezdiren çoğul ve heterojen bir tarzda arz eden minör sesler arasındaki farkın önemine işaret etmek istiyorum. Ve bu fark aslında ritmi esas alan müzik ile melodiyi esas alan müzik arasındaki farka denk düşüyor. Elbette ki, burada sadece, minör sesleri işleyen, çoğulluğu, ses ve renk çeşitliliğini işleyebilen bazı sınırlı müzikal vakalardan bahsediyorum. Bu özellikleri ve tartışmaları tüm elektronik müziğe genelleyemeyiz, hattâ bu çok büyük bir kısmı için hiç geçerli olmayabilir.

Son sözler

Öyleyse, ritim verili zaman ve mekân kategorilerini dağıtabilen bir kuvvet. Zaman ve mekânla oynuyor, onu bölüyor, uzatıyor, parçalıyor, değiştirip, dönüştürebiliyor. Yeni zaman-mekânlar açıyor. Elektronik müziğe (en azından bir kısmına) bu perspektiften bakmak mümkün, bir zaman-mekân oyunu olarak süreklilik deneyimi ve her daim bir "bozulma, yeniden yapılanma ve dönüşüm" şeklinde hareketleniyor (bkz Cooper 1998). Seslerdeki bu minör anlatılar birbirine örülerek Şehrazat'ın binbir gecesindeki masallar gibi birbiri ardından sonsuza akıyor ve kaleideskopik görüntülere benzer dünyaların kapılarını bize açabiliyor.

Kaynakça

Attali, J. (1985). *Noise the Political Economy of Music*. Manchester, Manchester University Press.

Bachelard, G. (2000). *The Dialectics of Duration*. Manchester, Clinamen Press.

Baker, U. (2003) Önsöz. *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman*. G. Deleuze. İstanbul, Norgunk: 7-14.

Baker, U. (2011) "Müzik Üstüne" *Bibliotech* 14: (29-33).

Bergson, H., N. M. Paul, et al. (1911). *Matter and memory*. London; New York, S. Sonnenschein & Co., Lim; Macmillan Co.

Boulez, P. and J. J. Nattiez (1986). *Orientations*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Cooper, R. (1998). Assemblage Notes. *Organized worlds: explorations in technology and organization with Robert Cooper*. R. C. H. Chia. London; New York, Routledge: 108-129.

Crang, M. and N. J. Thrift, Eds. (2000). *Thinking space. London*; New York, Routledge.

Deleuze, G. (2003) *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman*. İstanbul, Norgunk

Deleuze, G. and F. Guattari (2004). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. London; New York, Continuum

Game, A. (1995). Time, Space, Memory, With Reference To Bachelard. *Global modernities*. M. Featherstone, S. Lash and R. Robertson. London; Thousand Oaks, Calif., Sage Publications: 192-208.

Game, A. (2001). Belonging: Experience in Sacred Time and Space. *TimeSpace: geographies of temporality*. J. May and N. Thrift. London; New York, Routledge: 226-239.

Gracyk, T. (1996). *Rhythm and noise: an aesthetics of rock*. Durham, NC, Duke University Press.

Jowers, P. (1999). "Timeshards: repetition, timbre, and identity in dance Music." *Time & Society 8* (2): 381-396.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford, Blackwell.

Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: space, time and everyday life*. New York; London, Continuum.

Leyshon, A., D. Matless, et al., Eds. (1998). *The place of music*. New York, Guilford Press.

Massey, D. B. (2005). *For space*. London; Thousand Oaks, Calif., Sage.

Messiaen, O. and C. Samuel (1994). *Music and color: conversations with Claude Samuel*. Portland, Or., Amadeus Press.

Prendergast, M. (2000). The Ambient Century. London, Bloomsbury.

Roads, C. (2004). *Microsound*. Cambridge, Mass.; London, MIT.

Rodaway, P. (1994). *Sensuous geographies: body, sense, and place*. London; New York, Routledge

Schaffer, R. M. (1977). *The tuning of the world: Soundscape*. Rochester, Vermont, Destiny Books.

Smith, S. J. (1994). "Soundscape." *Arena 26* (3): 232-240.

Stockhausen, K. (1955). "Actualia." *die Reihe 1. English edition* (Bryn Mawr: Theodore Presser Company): 45-51.

Thrift, N. J. (1996). *Spatial formations*. London; Thousand Oaks, Calif., Sage.

YİTİK ZAMANIN İZİNDE: CAZ

Orhan Kandemir

"Hâlbuki korkulacak bir şey yoktu ortalıkta
Her şey naylondandı o kadar"
Turgut Uyar

I

Siyahın Afrikası'nın ilk tekrarı olan sözcükler, bluesdan caza akarken artık vaftiz olmuş sözcüklerdir. İronik olarak bu sözcükler, beyazın muğlağında belirir. Onların, Yeni Tanrı İsa için söyledikleri şarkılar, bir zamanlar vatanları Afrika'da iyi ve kötü ruhlar için söylediklerinden farklı değildi: Kıyıda dur siyahlar içinde, birazdan derin maviden, kara kıtanın dehlizlerinden çıkıp gelecekler ve askeri bandonun tüm enstrümanlarını alıp dağılacaklar yüzyıla blues'dan caz'a tüm renkleriyle. İşte bu noktalar bağlamında caz tarihsel olarak ele alınmalıdır. "İlk Afrikalı köle kafilesi Amerika'nın Virginia eyaletine, Jamestown'a 1619'da getirildi" cümlesiyle başlar cazın tarihi.

Zorunlu göçmenlerin, özgürlüklerinin son bulduğu noktada başlayan okyanusun derin mavisi, hüzünle birlikte özgürlük tutkusuna evrilerek siyahî topluluğun kolektif bilinçaltına yerleşmişti. Tarla ağıtlarıyla bluesla, ilahiler ve köle anlatılarıyla akan bir ırmak zorunlu ve gönüllü göçmen halklar mozaiği New Orleans'a yüzyıl dönümünde ulaşmış oldu.

Fransızlar, İspanyollar, İngilizler hattâ Almanlar ve Slavlarla birlikte zenci kölelerin torunları yaşıyordu deltada. Tüm bu saydığımız halklarla birlikte bölge kültürel alışverişe çok uygundu. Bölgede zenciler arasında homojen bir yapının aksine beyaz halkların birbirleriyle olan kültürel farklarını aratmayacak 'Kreol'ler ve 'Amerikalı Siyahlar' bulunuyordu. Kreoller Fransız kültürünü içselleştirmiş siyahlardı ve dilleri de İngilizce değil bozulmuş bir Fransızca olan Kreolceydi. Fransız sömürgecilik döneminden kaldıkları için daha önce özgürlüklerine kavuşmuşlardı ve "bir bakıma Kreol olmak", onları New Orleans'ın yoksul, mülksüz siyah gerçek proletaryası olan Amerikalı siyahtan ayrıcalıklı kılıyordu.

Halkların kendi müziklerini canlı tutmak için verdikleri uğraş mozaiğin bütün kültürel farkları ile birlikte, ister istemez icra ettikleri müziğe de yansımıştı.

Siyahlar, kentte Avrupa sanatının ve hâkim olan müzikal ortamın içindeydiler. Caz için nehrin önemi, kentin önemi kadardı. Böyle olunca da bir eğlence semtine dönen deltada görece önyargıdan uzak birbirleriyle bütünleştiler. Fransız halk ve bale müziği, askerî bandoların marşlarla yürümesi, kiliselerden yükselen Püriten, Baptist ve Katolik ilahilere karışan meydanda düzenli olarak toplanıp Woodoo törelerini diri tutmak isteyen siyahların şarkı tarzında haykırışları, dansları ve ritimlerinin yarattığı atmosfer Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası* adlı eserinde kullandığı 'karnaval' kavramını çağrıştırır. Çünkü meseleyi kültürel olarak düşündüğümüzde karnaval, Bahtin'in de vurguladığı şekliyle, "Toplumsal düzenin tahlili için eşsiz bir analitik bakış açısı sunar."[1]

Karnaval, resmi bayramlardan farklı olarak, bastırılan, susturulan halkın nefes aldığı ve gülerek sistemi eleştirdiği alandır. Karnavalın en önemli özelliği, "Ritüel alanın dışında sesi boğulan ya da bastırılan bazı şeylerin söylenmesine, bazı toplumsal iktidar biçimlerinin uygulanmasına olanak sağlamasıdır."[2] İnsan doğada ne kadar özgürlükten yoksun ise kültür dünyasında o kadar özgürdür. Kapitalist ekonomi, Protestan iş ahlakı, sınıfsal yapının tatsız kendini beğenmişliği, püritenliğin ahlaki kınamaları, sömürgeciliğin bakış açısı, yeni kentleşme, hıristiyanlığın "Cehennem şimdi cennet yarın!" felsefesiyle yürüttüğü zaman muhasebeciliği ve fabrikalardaki eşzamanlı çalışmanın yükselişini de barındıran bir süreçte karnaval, kültürel bir durum olarak varolan sistemin, yani kültürel üstsöylemin karşısında yer alır. Karnaval, resmi söylemin alaşağı edilmesi ve tüm bunlara gülmenin, parodinin ve grotesk bedenlerin eşlik etmesi ile ger-

[1] James C. Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.
[2] *A.g.e.*

çekleşen bir kendinden geçiş, bir şenliktir. "Öyleyse karnaval, halkın gülmeye dayanarak örgütlenen ikinci hayatıdır. Şenlikli bir hayattır."[3] Püriten "sessiz ol!" diye fısıldarken "Daha yüksek sesle!" diye bağırır karnaval.

II

"Zamanı benim kadar iyi bilseydin" dedi
Şapkacı, *"onu harcamaktan söz açmazdın; o, canlıdır."*

Lewis Carrol, *Alice Harikalar Ülkesinde*

Deltada başlayan caz, nehirle etrafa yayılır ve günümüze kadar akışını sürdürür. Cazla ilgili yapabileceğimiz her türlü sınıflandırma, ister istemez keyfi, yapay ve görece yanlıştır fakat zihnimizin algılama yöntemine bakacak olursak, bir o kadar da gereklidir. Müzik, iki farklı zaman boyutunda gerçekleşebilir. Bunlar 'psikolojik' ve 'ontolojik' zamandır.

Biraz daha açarsak; 'yaşanan' ve 'ölçülen' zaman. Her iki zaman türü, varoluşumuzun birbiriyle örtüşmeyen evrelerinde bulunur. Bir saniye süren acı sonsuzluk gibidir; bir saatlik mutluluk ise çabucak uçup gider. Bu müzik için anlamlıdır çünkü müzik zaman içindeki sanattır. Eğer, müzik zaman içindeki sanatsa psikolojik mi, ontolojik mi, göreli mi, mutlak mı, yaşanan mı, yoksa ölçülen midir?

Böyle bir soruyu ancak belirli bir müzikal bağlamda cevaplandırabiliriz ve cevaplarımız müzikal anlamda stili belirler. Barok döneminin bazı bestelerini dışarıda tutarak söylersek klasik müzik her şeyden önce 'objektif' ontolojik zamanın sanatıdır. Her notası evrenin hareketiyle ilişkilidir.

Evrenin hareketi ise bize bir dakikanın sonsuzluk ya da sonsuzluğun bir dakika gibi gelmesini hiç mi hiç dikkate almaz. Niksar'da evinizdeyken, küçük bir serçe kadar hürseniz de; "İçimdeki şarkı bitti." dediğinizde bile *o kamyonlar yine kavun taşır.* Klasik müzik anlayışındaki en güzel sese ulaşma gayesi, cazda o kadar öncelikli bir unsur değildir; önemli olan ifadeyi anlık olarak yaratmaktır.

Öyleyse sorumuz şudur; "caz"ın zamanı hangisidir? Robinson Crusoe'nun, içinde bulunduğu güç durumla başa çıkabilmek için yaptığı takvim mi? Bulduğu hizmetkârım kendi iktidarının pekişmesi için Cuma adını vererek kendi takvimine göre vaftiz etmesi mi?

[3] Mikhail Bahtin, *Rebalais ve Dünyası*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2005.

Birini bekletmek, zamanı saat yaylarına germiş takvim modelini uygulayan her memlekette kabalıktır. Hizmetkâr anlamına gelen 'attendant' kelimesi Fransızcada beklemek anlamına gelen 'attendre'den türetilmiştir ve zamanlarını başkaları için beklemekle geçirenler için kullanılır. Modern insan öncelikle cazı tam olarak anlamak istediğinde zaman duygusunun gölgesinden kurtulmalıdır. Şu bir gerçektir ki caz aynı anda her iki zaman düzlemine de bağlıdır. Hem ölçülen objektif zamana hem de psikolojik yaşanan zamana. Hem Robinson Crusoe'nun hem de vaftiz öncesi ve sonrasıyla Cuma'nın zamanını içinde barındırır; aynı anda hem Afrika'nın, hem de Avrupa'nın.

Dinleyen öncelikle bu ikiliğin farkına varırsa işte o zaman cazı hisseder. Caz, zamana ait olan düzlem ile hissediş arasındaki ortak paydayı arar. Burada Herbert Marcuse'ün unutma ve hatırlama üzerine düşündüklerinden bahsetmek gerekir. Çünkü ortak paydayı arayan cazın yaslandığı hissediş ancak unutma ve hatırlamayla ilgilidir. Unutmak yeteneği, "Çok uzun süreli ve ürkütücü deneylerle edinilmiş bir bilgi'nin sonucudur ve bu yetenek olmasa uygar yaşam dayanılmaz olur. Ancak bu, aynı zamanda boyun eğme ve fedakârlığı da destekleyen asal etkendir. Unutmak bir yanıyla adalet ve özgürlük olsa da bağışlanamayacak olan şeylerin de bağışlanması demektir. Böylesi bir bağışlama adaletsizliği ve köleliği yeniden yaratacak olan koşulları yeniden yaratır. Geçmiş acıları unutmak, o acılara yol açan güçleri hem de alt etmeksizin bağışlamak demektir. Zamanla kapanan yaralar, aynı zamanda zehirlerini de içlerinde taşıyan yaralardır.

Zamana bu boyun eğiş karşısında anımsamaya, bir özgürlük aracı olarak eski önemini yeniden kazandırmak, düşüncenin en soylu görevlerinden biridir."[4] Hatırlama, uygarlığın etkisi altında hazları değil zorunlulukları, suçluluğu ve günahı hatırlamaya koşullandırmıştır. Ama "bilince eros işledikten sonra" hatırlamak zamanı yenebilmek için kullanılabilir. İnsan zihni binlerce anı ölçülebilir bir saniye içerisinde bir arada tutabilir. "Eyfel Kulesi 1913'te ilk küresel zaman sinyalini göndererek zamanı standartlaştırmış ve evrenselleştirmiş, kamusal, nesnel ve açık hale getirmiştir ki; Marcel Proust'un *Yitik Zamanın İzinde* adlı eseri mükemmel bir zamanlamayla 1913'te yayımlandı.

"Kule"nin temsil ettiği zaman düzenli bir vuruşken, her gün tamı tamına aynı süreyken, kitabın temsil ettiği zaman öyle çeşitliydi ki tek bir gün iki yüz seksen yedi sayfa sürüyor, bazı yıllar sadece bir satırla geçiliveriyordu." Herbert Marcuse ve bilhassa Adorno, "Kültür Endüstrisi"

[4] Herbet Marcuse, *Aşk ve Uygarlık*, İstanbul 1968.

kavramını 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında Amerika ve Avrupa'da yükselmeye başlayan eğlence endüstrisinin kültürel biçimlerinin metalaşmasını vurgulamak amacıyla kullandılar.

Üretilen bu kültürel veya sanatsal ürünler kapitalist birikim ve kâr elde etme amaçlarına uygun olarak kitlelerin tüketimi için hazırlanmıştı. Bu ürünler, tüketici bireye belirli bir yaşam biçimi, bir dünya görüşü benimsetir, şartlandırır ve değişik toplum sınıfları içinde çok sayıda insan tarafından benimsenir duruma geldikleri zaman, reklâm değerleri bir yaşam biçimi yaratır. Kültür endüstrisi, tüketiciyi düşünceye yöneltmez, tersine ona dünyanın hazır yorumlarını sunar.

Kitlelerin İnsanı bireyselliğinden, yaratıcı gücünden yoksun bırakan bu kapitalist toplum hastalıkları ya da Adorno'nun deyimiyle "yanlış ihtiyaçlar" aslında kapitalist toplumu ayakta tutan en önemli ideolojik araçlardır. Adorno'ya göre, endüstrisi oluşmadan önce konser salonlarında varolan klasik müzik bu özelliğiyle gerçek müziktir. Adorno'nun özellikle gerek klasik müzik formlarından derinden etkilenmişliği ve gerekse kitlelerin dinleyebilmesi için siyah olduğu varsayılan duyarlılıkların hayli beyaz olan saksafon gibi aletler üzerinden dışa vurumuyla ehlileştirilmesi nedeniyle beyazlaşmış olduğu için cazı eleştirir.

Adorno'nun duyarlılığı, mayıs ayında kiraz yenilen zamanlara duyulan özlemdir adeta. Afrika'da siyah, Amerika'da kahverengi süreçle birlikte beje evrilen cazın, "no-frost kültür endüstrisinin popüler metası olması" unutmak ve hatırlamakla ilgilidir. Bilincine eros işlemiş hakiki birey, cazın, beyaz yakalının fiyakasındaki arzu nesnesi olmadığını, tam aksine endüstriyel köleliğin üzerine düşen siyah bir leke olduğunu bilir.

New Orleans'ta rejimini bulmuş cazın melez nehri; Amerika'da siyahi olmanın, cilt rengiyle pek alakası olmadığını siyah olmanın, dünyanın neresinde olunursa olunsun, yüreğinizin, ruhunuzun, zihninizin ve bedeninizin mülksüzlerin olduğu yerde olması demek olduğunu bir an bile unutmadan saf haliyle akıyor.

III

"Bir şarkıda 'barış' anlamına gelen bir 'fa' çaldığımda, bu fa'nın başka bir parçada 'hüzün' sözcüğünü taşıyan aynı nota gibi çıkmasını istemem."

Ornetta Coleman

Caz tabirinin menşeiyle ilgili üç kuramın ortaya sürüldüğünü Amerika'da Caz Araştırmaları Enstütüsü Başkanı Profesör Marshall Stearns'ın *Story*

of Jazz adlı kitap çalışmasından Cüneyt Sermet'in aktarmasıyla biliyoruz. Bu teorilerden ilki caz kelimesinin, Batı Afrika sahilinden Amerika'ya götürülen yerlilerle beraber geldiğini; "hızlandırmak", "heyecanlandırmak" anlamında kullanıldığını, ikinci teori ise Sudan üzerinden bütün Afrika'ya süzüldüğünü ve aslının "cazib", "cezbe" gibi Arapça kelimelerden geldiğini; üçüncü teori ise caz tabirinin Fransızca "jaser" kelimesinden geldiğini ve *konuşmak, gevezelik etmek* mânâsına gelen bu tabirin müziğe aktarıldığıdır. [5]

Önemli olan nokta ise, New Orleans dolaylarında "jass her up" tabirinin "hızlandır, heyecanlandır, canlandır" anlamında kullanıldığıdır.[6]

"Daha öncesinde caz ilk yazılış haliyle *'jass'*, sporda ve oyunda hız ve enerjiyi ifade eden bir sözcüktü; ayrıca yine argoda, cinsel bağlamda *tohum* yerine kullanılırdı."[7]

Gerek caz devlerinin otobiyografileri gerek caz tarihçilerinin anlatılarıyla olsun caz tabiri, zamanla doğduğu yerin kültürel zenginliği ve icra edenlerin etnik özellikleriyle birlikte devraldığı tarihsel süreçle kurduğu ilişkide anlam kazandı. İlk zamanlarda içerisinde bulundurduğu doğaçlama özelliğiyle bile, verili bir hayat görüşünün öngörülemezlik karşısındaki çaresizliğini gözler önüne sermesi açısından bir tavır olarak kaydedilebilir.

Cazda ifade en belirleyici özelliktir. Cazda ifade yoksunluğu, hiçbir şey yapmamakla eşdeğerdir. Avrupa müziği, *rüya tabiri kitabı* hazırlar gibi hissedişleri besteyle, ses'leri ve sus'larıyla bir kompozisyon halinde zamanın sınırlarını belirleyip bir formata soktuğunda, enstrümantal yetkinliğe sahip herkes tarafından sınırsızca yeniden üretilebilir.

Cazı ise sadece yaratıcısı yeniden üretebilir. Herhangi birinin teknik açıdan daha iyi veya manevi açıdan daha üstün olması bir şey ifade etmez. Çünkü cazda doğaçlama doğaçlayanın müzikal ve manevi durumunun bireysel ifadesidir. Başkalarının rüyalarına uygun konfeksiyon şarkılar değildir. Doğaçlama bireysel iradeyle ilgilidir. İcracı ve hisseden bilir ki bireysel iradesi bir kere başkalarının eline geçtiğinde dünya onurunuzu kırarak dönmeye devam eder. Böylesi bir hayat verili bir kitle kültürü içerisinde yeni bir başlangıcı gerektirmeyecek kadar değersiz, sürekli bir zenginleşmeye yönelmeyecek kadar zengin değildir.

Doğaçlamanın yaşamsal tavrı her şeye rağmen hayatın ileriye doğru yaşanıp geçmişe doğru bir anlam kazandığını ortaya koymasıdır. Bu yüzden oyun, sonunu bilmediğin sürece oynanmaya değerdir. Unutma ve

[5] Jay Griffiths, *Zamana Kaçamak Bir Bakış*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.
[6] Cüneyt Sermet, *Cazın İçinden*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1990.
[7] Joachim E.Berendt, *Caz Kitabı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

hatırlamanın önemini kavramış bireylerin oluşturduğu kültür; "insanın kendi tarihsel değerini, yaşamdaki işlevini, hak ve yükümlülüklerini anlamasını mümkün kılan, daha üstün bir bilincin fethi, insanın kişiliğini kendine tahsis etmesi, manevî benliğin örgütlenmesi ve disiplin altına alınması"[8] olacaktır.

Caz, Amerika'da Amerika'ya rağmen gelişti; beyaz yakalının fiyakasındaki siyah leke hijyenik tarihte dezenfekte edilmiş bir yazın liriği olarak kök-ünden saptırılmış bir bilettir. Çünkü siyahın toprağı tarihi sahrada sam ederken şöyle seslenir; aslanlar kendi tarihini yazana kadar tarih hep avcılardan bahsedecektir. Belki de cazın halen doğaçlamada terennüm etmesi bu tarihe bir karşı çalım'ın şimdiki zamanıdır. Ziyadesiyle ontolojik ve ziyadesiyle de psikolojiktir. Tarihin karşı kıyısında duranlardan Adorno, müziğe dair izleklerini aktarırken şöyle der "Sanki müzik, dillerin bu en güzeli, muğlaklığın laneti/mitsel yönü için teselliye ihtiyaç duyarmış gibi, yönelimlerle dolmuştur."[9] Tam da bu noktada müzik, bir siyahi tesellinin kıyıya vurmuş halini Kafka'ya atfen 'tam cümlenin ortasında kesilen meseller gibi' ele alır. İşte bu meseller cazın kendi tarihidir; siyahi müzik tende ve tonda renk atıp solarken siyahın meselleri 'beyaz bir eros'ta yeniden endüstriyel olarak üretilmeye devam edecektir. Bu noktanın dehşetinde caz otobiyografik bir tarihsellikte dinleyicinin değil, kendini dinlettirenin tarihidir. Kendisinin kısa tarihinde 'jug-juke band' olan blu-etik kıyıya vurmuş kilise pazarında öksüz ve ürkek siyahi renk big band'e aktığında 'jazz-art'tır. Rengahenk olarak galeri piyasasında teselliyi arayan beyazınsa endüstriyel tek tonluluğu. Bir kere yitik alan artık hiçbir zaman kayıp değildir, artık caz evrenseldir ta ki kendi yitik zamanına dönene kadar. Sonuç olarak bir hayatta kalma tarzını bir diğeriyle değiş tokuş etmek için kapı kapı dolaşmaktansa, yeri geldiğinde radikal ve taktik açıdan geliştirilmiş bir reddedişle, işe başlamanın gerekliliğini de hissettiren tüm arkaik tarihini göz önünde bulundurduğumuzda "caz"dır.

[8] Gramsci'den aktaran. A.Swingewood, *Kitle Kültürü Efsanesi*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1996

[9] *Cogito*, sayı: 36: "Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe", Yapı Kredi Yayınları, 2003



Şiir ve müzik tanrısı Apollon

PLATON'UN BEKÇİLERİ: BİR EĞİTİM ARACI OLARAK MÜZİK

Aslı Çavuşoğlu*

İdeal devlette yurdu korumakla görevlendirilmiş olan kişilerin, bekçilerin yaratılış bakımından filozof, çevik ve güçlü olmaları zorunludur. Bu tür niteliklere sahip bir kişinin yetişmesi için ise ciddi bir eğitimin gerekliliği şarttır. Platon, bu eğitimin iki ana kısımdan oluşacağını belirtmektedir. Buna göre bedenlerin eğitilmesi için idman, ruhların eğitilmesi içinse müzik kullanılacaktır.[1] Koruyucular, bedenlerine uygun idmanla ve ruhlarına uygun müzikle eğitileceklerdir. Platon için müzik eğitimi daha değerlidir çünkü ruh bedenden önce gelir. Zira bu eğitim bir karakter ve moral eğitimidir. Buradaki amaç sanat değil, ahlâki toplumsal bir amaçtır.[2] Devlet, ruhların ihtiyaçlarını karşılama gibi bir amaca da dayanmaktadır.[3] Bireyin ruhu toplumsal doğa ilişkilidir. O halde devlette genel yaşam kötü ve yozlaşmışsa özel yaşam da gelişip ereğine ulaşamaz.[4] Platon'un dizgesinde devletin iyiliği için ruhun eğitiminin yani müziğin, bedenin eğitiminden yani idmandan öncelikli olmasının nedeni budur. Platon'daki devlet aklı, genel ve özel yaşamın niteliğinin birbiriyle etkile-

* Dr. Aslı Çavuşoğlu, Pamukkale Üniversitesi, Felsefe Bölümü.

[1] Platon, *Devlet*, 67

[2] Ahmet Arslan, *İlkçağ Felsefe Tarihi 2:Sofistlerden Platon'a*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, 412

[3] Yıldırım Torun, *Siyaset Felsefesi Tarihinde Devlet*, 115

[4] Cassirer, *Devlet Efsanesi*, 73

şimli olduğunu, bunun iyi seviyeye gelmesinin ise müzikle olacağını buyurur.

Peki, bu eğitimde müzik ne şekilde yer alacaktır? Ütopyacı düşünür, müziğin hangi alanlarını benimsemekte hangi alanlarını sisteminden kovmaktadır?

Ruhların müzik ile eğitilmesinde ilk adım, bu ruhların henüz çocukluktan itibaren güzel müziklerle eğitilmesi, işlenmesidir. Bu ise, masallar aracılığıyla gerçekleşebilir. Platon'a göre, eğer çocukken zihinlere işlenen masallarda sadece güzel olana izin verilirse çocukların ruhları güzel masallarla yoğrulmuş olur. Çocuklukta zihinler henüz doğru ile yanlışı, gizli olan ile açık olanı ayıramayacağı için bu eğitimde kimi şeyler gizli olarak kalmalıdır. Ayrıca çocukların ilk duydukları sözlerin iyilik yolunu gösterecek güzel müzikler/masallar olması önemlidir. Zira küçük yaşta öğrenilenler akıldan çıkmayacağı için çocuklara bu yönde öğrenilmesi gereken iyi bilgiler müzik aracılığıyla verilmelidir. İdeal devlette bir yönetici masalların nasıl olacağını belirleyemese de onların ne yolda olacağına dair bir yol çizmelidir ve şairlerin bu yoldan ayrılmalarına izin verilmemelidir. Aksi halde olumsuz özellikler taşıyan bireyler yetişebilir. Oysa belirli kurallara dayalı olarak masalların içeriği öğütlere uygun ahlâklı bireyler meydana getirecek şekilde olmalıdır.[5]

Platon, ideal bir devlette en önemli konulardan birinin de o devlette düzenin sağlanması olduğunu düşünür. Platon'a göre daha küçüklükten itibaren çocuklar, oyunlarında kuralların dışına çıkmadan büyümelidir. Aksi halde onlar büyüdüklerinde kanunlara saygı duymazlar. Platon'a göre, müzik sayesinde düzen sevgisi onların içlerine işleyebilir. Düzene, kurallara uyma duygusu onların içinde kuvvetlenir. Böyle büyüyen çocuklar, yaşadıkları devlette eski düzenin bozulan yanlarını bile kendiliklerinden yoluna koyarlar.[6] Gençlere söylenmesi gereken sözler de, bu sözlerin nasıl söyleneceği de incelenirse bu sayede bekçiler de kendilerini, kendi işlerine yani devlet işlerine adayabilirler. Bu sayede uğraşacakları düzensizlikleri daha oluşmadan bertaraf etmiş olurlar.[7] İçine müzik aracılığıyla düzen yerleşmiş bir kimse artık bu konuda sorun yaşamayacaktır. Zira ritmlerin düzeni toplumsal düzene dönüşecektir.

Masallar ve şiirlerin yani müziğin, tek işlevi bu değildir. Müzik çocuklara, doğru bilgiler de aktarmalıdır. Platon'a göre masalların ve şiirlerin içinde yığınla yanlış bilgiler vardır. Bu yanlış bilgilerin çoğu tanrılarla ilgilidir. Çocukların zihinleri bunlarla doldurulmamalıdır. Masallardaki

[5] Platon, *Devlet,* 70
[6] Platon, *Devlet,* 114
[7] *A.g.e.*, 85

çirkin uydurmalardan kaçınılmalıdır.[8] Şiirlere, tanrıların tanrılarla savaştıkları, birbirlerine tuzak kurdukları gibi bilgiler girmemelidir. Gerçekte masalların içeriğinin nasıl olduğunun Platon için bir önemi yoktur. Ona göre iyi bir devlet hedefleniyorsa iyi bilgiler masallar aracılığıyla genç dimağlara ulaşmalıdır. Bekçiler, büyüdüklerinde bir şehirlinin bir şehirliye kin beslemediğine, nefretin, kinin günah olduğuna inanmalıdır. Yalan yanlış bilgiler, Platon'a göre tanrıların mahiyetlerine de zarar verecektir. Tanrılar nasıl iseler, aynen öyle anlatılmalıdır. Onlar, aslında özlerinde iyi olduklarına göre, gerçekte oldukları gibi anlatılmalıdır. Bu demektir ki tanrılarla ilgili her türlü sanat, iyi sonuçlanmalıdır.[9] Eğer iyi olan bir tanrı, başa gelen bir belanın sebebi sayılırsa ve öyle masallaştırılırsa bu durumun önüne geçilmelidir. Zira bunlar ne dine uygundur ne de yararlıdır. Bu durum bir devlette, tanrı ile ilgili kanunlardan biri olarak kabul edilmelidir. Platon'a göre kötülükler tanrılardan kaynaklanmaz. Tanrılara, insana özgü zaafları atfeden sanatçılar Platon'un devletinden kovulacaklardır.[10]

Platon'un *Devlet*te uyguladığı bu tavrı onun hocası olan Aristoteles'in eserlerinde de görmekteyiz. Aristoteles, dramada kötü karakterleri yalnızca olay örgüsü gerektirdiğinde ve ikincil rollerde kabul eder.[11] Şairler, kötü insanlarla ilgili de ders vermelidir. Örneğin, ceza gören kişiler bahtsızdırlar ve buna sebep de tanrı gibi sözler söylemeleridir. Aksine kötülerin cezaya muhtaç olduğu vurgulanmalıdır.[12] Bu, hem toplum hem de bekçilerin iyiliği için gereklidir. Eğer bekçilerin tanrılara saygılı olmaları isteniyorsa, onların kendi ölçülerinde tanrıya benzemeleri isteniyorsa, gençlerin eğitiminde tanrı ile ilgili kötü bilgilere yer verilmemelidir.[13] Platon bekçilerin istenilen özelliklere sahip olması için müziğin her tür kötü duygudan arınması, bunları bekçilerin genç ruhlarına taşımamaları gerektiğini düşünür.

Peki, müziğin kötülüklerden arındırılması bir devletin ideal olmasını sağlar mı? Yukarıda bahsettiğimiz şekliyle müziğin her türlü kötülükten arınması müziğin, bir bekçinin ya da koruyucunun mükemmel/yiğit kimseler olarak yetişmesi için yeterli değildir. Müziğin yiğitliği desteklemesi de gerekir. Bekçilerin yiğit kimseler olmaları, ancak onlara ölümden korkulmaması gerektiği yönünde sözler söylendiğinde mümkündür. Aksi

[8] *A.g.e.*, 69
[9] *A.g.e.*, 70
[10] Ahmet Arslan, *İlkçağ Felsefe Tarihi 2: Sofistlerden Platon'a*, 412
[11] David Ross, *Aristoteles*, Çev: Ahmet Arslan, Kabalcı Yayınları, 1999, 322
[12] Platon, *Devlet*, 71
[13] *A.g.e.*, 75

halde ölüm korkusu ile ilgili, müzik dinleyen kişi, korku sahibi olacak ve bu kişi yiğit sayılmayacaktır. Bununla birlikte bir devlette yiğit olması gereken ya da planlanan kişinin *hades*'i de iyi olarak bilmesi gerekir. Zira hadesteki korkunç şeylere inanan biri savaşta yenilmekten, esir düşmekten korktuğu için yiğitlikte bulunamaz.[14] Bu durumda müziğin yiğitliği desteklemesinin önemi ortaya çıkmaktadır. Bekçilere anlatılacak olan ürperti verecek şeyler, onları korkutup yumuşatabilir ve yiğitlikten alıkoyabilir. Müziğin içinde kahramanlar "yakman" figürler olarak anlatılmamalıdır. Doğru olan, "yakınmayı", kahramanların değil, sıradan insanların yapmasıdır.[15] İşte Platon, böyle bir müzik eğitimi ile yetişmiş kişinin korkusuz, yiğit, yakınmayan bir koruyucu/ bekçi olacağını söyler.

Müzik ile verilen eğitimde, nasıl ki yakınmak övülmüyorsa, aynı şekilde fazla gülmek de Platon'a göre övülmemelidir. Bekçiler, aşırı gülmeye düşkün olurlarsa, bu durum onların benliklerinde aşırı tepkiler de yaratabilir. Tanrılar da çok gülen kimseler olarak tasvir edilmemelidir. Ne yakınma ne de kahkaha müzik aracılığıyla zihinlere ulaşmamalıdır. Platon'un bu görüşleri bize devlet aklının o dönemde fazlasıyla bireyleri "devlet için" şekillendirici olarak iş gördüğünü ispatlamaktadır. Zira ideal devletin ideal koruyucuları için ağlamaları ya da gülmeleri dahi mümkün değildir.

Gençlerin duyacakları sözler onları, yakınmamaya aynı zamanda akıllı uslu olmaya yani baştakilerin sözünü dinlemeye yöneltmelidir. Bu sayede bir devlet düzen içinde varlığını sürdürür. Platon'a göre akıllı uslu olmak, sadece yönetilenin yöneticinin sözünü dinlemesi değildir. Yönetici, akıllı uslu olarak da kendini dizginlemeyi bilmelidir.[16] Bu sayede yönetici de zaaflarını terbiye etmiş olur.

Platon'a göre bekçilerin eğitiminde müzikle kazandırılacak bir başka erdem, bekçilerin kimi zafiyetlerden arındırılmasıdır. Bekçiler, paraya ve hediyeye düşkün olmayacak tıynette müzikle eğitilmelidir. Eğer hediye ve para övülürse ve tanrıların bunlara düşkün olduğu şarkılarda/masallarda/şiirlerde söylenirse, bu kabul edilemez. Zira tanrılar disiplinsizce ve ahlâksızca davranmazlar. Tanrıların bazı zafiyetleri varmış gibi gösterilirse, aynı zafiyetlere devletteki bireyler de düşebilirler. Bu yüzden masallar, yani müzik, kişilere doğru olanı göstermeyi amaç edinmelidir.

Müziğin doğru olanı göstermesi, bireylerde adaletin işlediğine dair var olan duyguyu kuvvetlendirecektir. Tersi durumda ise adaletsizlik duygusu oluşacaktır. Örneğin, yanlış yolda olan kişilerin mutlu, doğru olan kişi-

[14] *A.g.e.*, 77
[15] *A.g.e.*, 78
[16] *A.g.e.*, 79-80

lerin ise mutsuz olduğu kimi müziklerde görülür. Ancak Platon topluma bunun aksini önerir.[17] Bireylere doğru davrandıkları sürece doğru yaşama kavuşacaklarına dair sözlerle dolu şarkılar söylenmelidir. Platon'un ideal devletindeki şair, sıradan biri olamaz. Şair ağırbaşlı olmalıdır. Her sözü ölçmeden doğrudan aktarmamalıdır. Onun yaptığı müzikler, diğer müzisyenlerin müziği kadar hoş olmasa da ondan, işe yarar masallar söylemesi beklenir. İyi davranışları anlatmak, iyi olarak sonuçlanacaktır. Yinelemek gerekirse ideal devlette sanat, estetik bir alan olarak değil de ahlâksal açıdan ele alınmıştır. Bu, devlet aklının yerleşikliğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. "Sanat için asıl istenen değer 'güzel' değil, 'iyi'dir. Burada sanatın değeri, toplumun mutluluğuna katkısıyla orantılıdır. Bu mutluluğu arttıran sanat değerlidir, yalnızca böyle bir sanata yer vardır. Sanatın 'güzel'i gerçekleştirmesi demek, aynı zamanda "iyi'yi gerçekleştirmesi demektir. Platon'un devletinde yer alan sanatta yani müzikte 'iyi', 'güzel'in önüne geçer, 'Güzel', 'iyi' de olmalıdır, iyi değilse, güzel olmasının bir anlamı yoktur.

Platon müziği ruhun idmanı olarak görürken, bunu beslenmeyle eşdeğer olarak yorumlar. Müziğin iyi olmasına bu nedenden dolayı da ihtiyaç vardır. Bekçilerin, müzik aracılığı ile kötülük tasvirlerini edinmeleri, tıpkı kötü yiyeceklerle beslenir gibi kötü beslenmeleri mümkündür. Kötülüğün zehri, tıpkı yiyecek gibi onların içine işler. Oysa sanat eserleri gençlerin göz ve kulaklarına mutlu etkiler bırakan pınardır. Henüz çocukluktan itibaren güzeli sevmeye, güzele benzemeye, onunla bir olmaya çalışıp özenmesi bir genç için eğitimlerin en güzelidir. Platon'a göre müziği diğer eğitimlerden daha önemli kılan özellik işte budur. İyi yapılmış bir müzik eğitimi ise insanı yüceltir, onun özünü güzelleştirir. Ancak kötü eserler, iyi yetişmiş insanı rahatsız eder. Kendini iyi bir insan olarak yetiştirmek isteyen kişi, güzeli arar, ondan hoşlanır ve onunla beslenir. Bunun için de eğitim müziğe dayanmalıdır. Müzik eğitimi sayesinde, bilgelik, yararlılık, yiğitlik ve bunlara denk huylar tanınmış olur.

Platon'un devletinde kişileri ölçülü davranışa iten, müzikle jimnastiğin uyumudur.[18] Bekçilere müzik iyi alışkanlıklar kazandıracaktır. Müzik eğitimi alan bir adam kendi kendini yönetebilir, yola sokar, kendi kendinin dostu olur. Tıpkı müzikteki alçak, yüksek, orta ve bütün ara tonlar gibi. Tam bir ölçüye ve uyuma varır. Platon'a göre bu noktadan sonra kişi artık ne işe girişirse girişsin, ister zengin olmaya çalışsın, ister bedenini

[17] *A.g.e.*, 81-82
[18] *A.g.e.*, 131

geliştirmeye, ister devlet işlerini görmeye, her şeyi bir düzen içinde yapacaktır. Bunu ancak bilgelik sağlayabilir.[19]

O halde, düzenin işlendiği bir müzik eğitimiyle oluşturulan toplumda bekçiler de iyi eğitilmiş olur. Tanrı insanlara müzikle jimnastiği ne sadece kafasını ne de sadece bedenini eğitmek için değil, onlarda coşkun birer yürekle bilim sevgisi olsun diye vermiştir. İnsanın içindeki bu iki güç, iki tel gibi bir gerilip bir gevşetilerek düzenlenebilsin istenir. Bu ikisini uzlaştıran kişi düzen ustası olabilir. Bekçiler aldıkları eğitime uygun olarak ölçülü olurlar.[20] Bekçiler bu sayede düzgün bir oranda sert ve yine düzgün bir oranda yumuşak olurlar. Örneğin müzikte sürekli yumuşak, tatlı, hüzünlü makamlar kullanılırsa, bununla büyümüş bir bekçinin ömrü türkü mırıldanmakla geçer. Bir bekçide bulunması gereken sert coşkunluk yumuşar. Oysa bir bekçi yiğitliğine zarar gelmeden büyümelidir, içi gevşemiş sünepe bir savaşçı olmamalıdır. Müziğin doğru kullanımı bekçiyi ne salt kaba ne de çok yumuşak yapacaktır. Bu sayede bekçiler zorba olmayacaklardır.[21] Bir devlet işe böyle iyi bir eğitimle başladı mı, sudaki halkalar gibi düzenle bu iyilik genişler. Çünkü kusursuz bir eğitim ve öğretimden değerli varlıklar vücuda gelir. Ancak müzikte yol değişti mi devletin anayasası temelinden sarsılır.

KAYNAKÇA

Arslan Ahmet, *İlkçağ Felsefe Tarihi 1: Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008

Arslan Ahmet, *İlkçağ Felsefe Tarihi 2: Sofistlerden Platon'a*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008

Arslan Ahmet, *İlkçağ Felsefe Tarihi 3: Aristoteles*: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2008

Cassirer Ernst, *Devlet Efsanesi*, Çev: Necla Arat, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984

Gül Fikri, *Ütopyalarda Devlet*, Felsefe Dünyası., Ankara, 2007/1

Ross David, *Aristoteles*, Çev: Ahmet Arslan, Kabalcı Yay. İstanbul,1999

Horner Chris – Emrys Westacott, *Felsefe Aracılığıyla Düşünme*, Çev: Ahmet Arslan, Phoenix Yay, Ankara, 2001

Kumar Krishan, *Ütopyacılık*, Çev: Ali Somel, İmge Kitabevi, 2005

Nozik Robert, *Anarşi Devlet ve Ütopya*, Çev: Alişan Oktay, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006

Platon, *Devlet*, Çev: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul,1995

[19] *A.g.e.*, 133
[20] Platon, *Devlet*, 101
[21] *A.g.e.*, 106

Sancar Mithat, *"Devlet Aklı" Kıskacında Hukuk Devleti*, İletişim Yayınevi, İstanbul 2000
Soykan Ömer Naci, *Ütopyalarda Sanat-Toplum İlişkisi,* Felsefe Dünyası, Ankara, 1999/1
Torun Yıldırım, *Siyaset Felsefesi Tarihinde Devlet*, Orion Kitabevi, Ankara, 2011

DOĞUBATI
YAYINLARI

FELSEFE

Böyle Dedi Zerdüşt
Nietzsche

Felsefeye Giriş
Takiyettin Mengüşoğlu

Başkası Olarak Kendisi
Paul Ricoeur

Monadoloji & Metafizik Üzerine Konuşma
G. W. Leibniz

Antik Yunan'da Felsefe ve Çağımıza Etkileri
Editör: Yavuz Kılıç

Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar
Jean Hyppolite

Dört Adalı
Solmaz Zelyüt

Fransız Aydınlanma Felsefesi
Oscar Ewald

Estetik'in Kısa Tarihi
Hakkı Hünler

Ölümcül Hastalık Umutsuzluk
Søren Kierkegaard

Yeni Bilim
Giambattista Vico

Ahlâkın ve Dinin İki Kaynağı
Henri Bergson

Heidegger
Editörler: Özgür Aktok &Metin Bal

Kant'ın Felsefesi
Heinz Heimsoeth

Felsefenin Temel Disiplinleri
Heinz Heimsoeth

Gilles Deleuze
Claire Colebrook

Tarih Felsefesinin Problemleri
Georg Simmel

Tarih Tasarımı
R. G. Collingwood

Alman İdealizmi-Fichte
Haz. E. Kılıçarslan-G. Ateşoğlu

Aydınların İhaneti
Julien Benda

Wittgenstein ve Dilin Sınırları
Pierre Hadot

Ludwig Wittgenstein Erken Döneminde Dilin Sınırları ve Felsefe
Ali Utku

Tarih Felsefesi
Haz. Doğan Özlem-G. Ateşoğlu

Felsefe ve Doğa Bilimleri
Doğan Özlem

Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi
Doğan Özlem

Avrupa Düşüncesini Serüveni
Jacqueline Russ

Bahtin ve Çevresi
Craig Brandist

TARİH

Ahmed Cevdet Paşa
Mustafa Gündüz

Orada Saat Kaç?
Serge Gruzinski

Annales Okulu
Peter Burke

Doğu Batı Makaleler-I
Halil İnalcık

Doğu Batı Makaleler-II
Halil İnalcık

Feodal Toplum
Marc Bloch

Osmanlı Kırsal Hayatı
Suraiya Faroqhi

Eski Türk Toplumu Üzerine İncelemeler
Ümit Hassan

ABD Tarihi
Allan Nevins-Henry Steele Commager

Halil İnalcık Armağanı-I
Tarih Araştırmaları

Halil İnalcık Armağanı-II
Tarih Araştırmaları

SOSYOLOJİ

Osmanlı ve Ötekiler
Oğuz Adanır

Osmanlı ve Avrupalılar
Oğuz Adanır

Çağdaş Sosyoloji Kuramları
Ruth A. Wallace & Alison Wolf

Sosyoloji Kuramları Tarihi
Hans Freyer

Georg Simmel
Editör: Jale Özata Dirlikyapan

Bilim Sosyolojisi İncelemeleri
Editörler: Bekir Balkız & Vefa Saygın Öğütle

Burjuva
Werner Sombart

Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış
Oğuz Adanır

Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış
Umut Özkırımlı

Orta Doğu'da Kültürel Geçişler
Editör: Şerif Mardin

Şerif Mardin Okumaları
Editör: Taşkın Takış

Modernleşme: Başkaldırı ve Değişim
S. N. Eisenstadt

Oryantalizm: Tartışma Metinleri
Editör: Aytaç Yıldız

Weber'in Metodolojisi
Fritz Ringer

Simülakrlar ve Simülasyon
Jean Baudrillard

Sessiz Yığınların Gölgesinde
Jean Baudrillard

Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği
Jean Baudrillard

Seçkinlerin Yükselişi ve Düşüşü
Vilfredo Pareto

Frankfurt Okulu
Editör H. Emre Bağce

Tarihsel Sosyoloji
Elisabeth Özdalga

Kent Efsaneleri
Özgür Taburoğlu

ANTROPOLOJİ

Japonya'da Budizm
Vedat Şafak Yamı

Sosyoloji ve Antropoloji
Marcel Mauss

İlkel İnsanda Ruh Anlayışı
Lucien Lévy-Bruhl

İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler
Lucien Lévy-Bruhl

SİYASET BİLİMİ

İslâm'da Modernleşme 1839-1939
Bedri Gencer

Avrasyacılık
Meşdi İsmayılov

Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar
Editör: Hilâl Onur İnce

İbn Haldun
Ümit Hassan

Türkiye'de Devlet Geleneği
Metin Heper

Türkiye Sözlüğü: Siyaset, Toplum ve Kültür
Metin Heper

SANAT

Sanat
France Farago

EĞİTİM

Avrupa Eğitim Tarihi
Kemal Aytaç

EDEBİYAT

Satranç
Stefan Zweig

Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler
Gürsel Aytaç

Faust
J. Wolfgang von Goethe

Çağdaş Alman Edebiyatı
Gürsel Aytaç

Yeni Çağ Alman Edebiyatı Tarihi
Gürsel Aytaç

Ahmet Hamdi Tanpınar
Mehmet Aydın

Goethe Der Ki...
J. Wolfgang von Goethe

Sainte-Beuve'e Karşı
Marcel Proust

Alman Romantizmi
Ricarda Huch

Schiller
Hazırlayan: Gürsel Aytaç

Şair ve Patron
Halil İnalcık

Üç Büyük Usta
Stefan Zweig

Kendileri ile Savaşanlar
Stefan Zweig

Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar
Stefan Zweig

Bay How Ne Yapmalı?
Özcan Doğan

DOĞUBATI

Düşünce Dergisi

1. Devlet
2. Doğu Ne? Batı Ne?
3. Gericilik Nedir?
4. Etik
5. Kamusal Alan
6. Kaygı
7. Akademi ve İktidar
8. Türk Toplumu ve Gelişme Teorisi
9. Söylem Üstüne Söylem
10. Binyılın Muhasebesi
11. Âraftakiler
12. Akademidekiler
13. Hukuk ve Adalet Üstüne
14. Avrupa
15. Popüler Kültür
16. Geç Aydınlanmanın Erken Aydınları
17. Ekonomi
18. Küreselleşme
19. Yeni Düşünce Hareketleri
20. Oryantalizm - I ve II
21. Yeni Devlet Yeni Siyaset
22. Edebiyat Üstüne
23. Kimlikler
24. Savaş ve Barış
25. Gelenek
26. Aşk ve Doğu
27. Aşk ve Batı
28. İdeolojiler - 1
29. İdeolojiler - 2
30. İdeolojiler - 3
31. İdeolojiler - 4
32. Bir Zamanlar Amerika
33. Ortaçağ Aydınlığı
34. Akdeniz
35. Entelektüeller - I
36. Entelektüeller - II
37. Entelektüeller - III
38. Milliyetçilik - I
39. Milliyetçilik - II
40. Antik Dünya Bilgeliği
41. "Medeniyetler Çatışması"
42. Bir Zamanlar Amerika - II
43. Şiddet
44. Etnisite
45. II. Meşrutiyet "100. Yıl" - I
46. II. Meşrutiyet "100. Yıl"- II
47. Cumhuriyetçilik
48. Kişinin Kendisiyle Savaşı
49. Romalılar - I
50. Romalılar - II
51. Osmanlılar - I
52. Osmanlılar - II
53. Osmanlılar - III
54. Osmanlılar - IV
55. Karl Marx
56. Psikanaliz Dersleri
57. Türk Liberalizminin Eleştirisi
58. Türk Muhafazakârlığının Eleştirisi
59. Türk Sosyalizminin Eleştirisi
60. Işık Doğudan Yükselir - I
61. Işık Doğudan Yükselir - II

Önceki sayıların temini ve her türlü bilgi için

DOĞU BATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ | YIL:15 | SAYI:62 | AĞUSTOS, EYLÜL, EKİM 2012 | ISSN: 1303-7242



Önce "Müzik" Vardı

DOĞUBATI