



Katı Olan Her Şey Buharlaştı mı? Müziksel Değerin Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmaları Üzerine*

Selim TAN**

Özet

20. yüzyılın ikinci yarısına rastlayan postmodern dönemeç, Batılı toplumlarda kültürel hiyerarşilerin aşındığını ve hatta ortadan kalktığını savunur. Yani postmodernite yüksek ve popüler/alçak kültür arasında ayırımın silikleşmesi iddiasını taşır. Buradan hareketle “Günümüzün postmodern dünyasında müziğe dair kültürel hiyerarşiler anlamını yitirdi mi?” sorusu çalışmanın temelini oluşturur. Bu çalışma ilk olarak müziksel değerın Batı kaynaklı dikotomik (ciddi müzik ve hafif müzik, yüksek kültür ve popüler/alçak kültür, iyi müzik ve kötü müzik) ve trikotomik (sanat müziğı, halk müziğı, popüler müzik; yüksekalın, alçakalın, ortaalın) hiyerarşik sınıflandırmaların her birinin kökenini, kapsamını ve anlam dünyasını irdeler. Çalışmanın tartışma bölümü ise postmodernite ile ortadan kalktığı öne sürülen kültürel hiyerarşilerin günümüzde nasıl cisimleştiğini ve müziksel değerın “beğeni” üzerinden aksettirilmesinde “sınıf”, “yaşam tarzı” ve “kültürel omnivorluk” kavramlarının geçerliğini ele alır. Nihayetinde çalışma, günümüzde hâkim/meşru kurumların belli müzikleri ayrıcalıklı konumlandırabildiğini ve

* Makale Geliş Tarihi: 29 Mart 2022 Makale Kabul Tarihi: 25 Nisan 2022

** Araştırma Görevlisi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji Bölümü, selim.tan@mgu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-1343-9157

kültür/sınıf-spesifik habitusun kamusal alanda kültürel katılımı etkileyebildiğini vurgulayarak -sınırlı da olsa- kültürel hiyerarşilerin hâlen var olabildiğini ifade eder.

Anahtar Kelimeler: Müziksel Değer, Kültürel Hiyerarşi, Postmodernite, Yüksek Kültür, Popüler Kültür.

Has All that is Solid Melted into Air? On Western-Derived Hierarchical Classifications of Musical Value

Abstract

The postmodern turn, which coincided with the second half of the 20th century, argues that cultural hierarchies have eroded and even vanished in Western societies. In other words, postmodernity claims that the distinction between high and popular/low culture is blurred. Thus, the question “Have the cultural hierarchies of music lost their meaning in today’s postmodern world?” forms the basis of this paper. The paper first examines the origin, scope, and semantic world of each of the Western dichotomic (serious music and light music, high culture and popular/low culture, good music and bad music) and trichotomic (art music, folk music, popular music; highbrow, lowbrow, middlebrow) hierarchical classifications of musical value. The discussion section handles how the cultural hierarchies that allegedly vanished with postmodernity are embodied today as well as the validity of the concepts of “class”, “lifestyle”, and “cultural omnivorousness” in the reflection of musical value through “taste”. Finally, the paper asserts that cultural hierarchies still exist -albeit limited- by stressing that today’s dominant/legitimate institutions may privilege certain kinds of music and that culture/class-specific habitus can affect cultural participation in the public sphere.

Keywords: Musical Value, Cultural Hierarchy, Postmodernity, High Culture, Popular Culture.

Giriş

Gelişimleri 18. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına uzanan “sanat müziği, halk müziği, popüler müzik”, “ciddi müzik ve hafif müzik”, “yüksek kültür ve popüler/alçak kültür”, “yüksekalin, alçakalin, ortaalin” gibi müziksel değerlerin hiyerarşik sınıflandırmaları; Batı modernitesinin yaslandığı kültürel hiyerarşileri somutlar. Bu kültürel hiyerarşiler, Batının şahsına münhasır sosyokültürel-tarihsel süreçlerini ve güç ilişkilerini içerir. Akabinde Batının hegemonyası (sömürgecilik ve Batılılaşma politikaları) dolayısıyla Batı dışı birçok ülkenin de kültürel hiyerarşi algısında belirleyici olur. Diğer yandan McGregor’un (2000: 15) ifadesiyle yüksek kültür/sanat müziği gibi ayrıcalıklı kültürel pratiklerin üst sınıfları (burjuvazi); alçak kültür/popüler müzik gibi aşağı kültürel pratiklerin ise alt sınıfları (işçi sınıfı) yansıttığına kesin gözüyle bakılır. Zira 20. yüzyılın önemli bölümünde modern Batılı toplumların gündelik hayatında kültürel hiyerarşilere dair ayrımları bulgulamak kısmen kolaydır. Örneğin Bourdieu (1979/2017) dönemin Fransa’sı özelinde bireyin toplumsal uzamda işgal ettiği konum/sınıf ile beğeni yargısı arasındaki homolojiyi ortaya koyar. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısı sonrasında moderniteden postmoderniteye doğru paradigmatik bir dönüşüme gönderme yapan postmodern dönemeç, geç kapitalist toplumlarda kültürel hiyerarşilerin anlamını yitirmeye başladığını söyler. Diğer bir deyişle postmodernite yüksek ve popüler/alçak kültür arasında ayrımın aşındığına ve iç içe geçtiğine delalet eder (Bell, 1972; Huyssen, 1986; Storey, 1998/2011). Böylesine bir postmodern durumda daha çok öznel bir deneyim olarak algılanan “iyi müzik ve kötü müzik” dikotomisinden başka bir hiyerarşik sınıflandırmanın hayatta kalabilmesi mümkün görünmemektedir.

Peki, gerçekten de günümüzün postmodern dünyasında kültürel hiyerarşiler yani müziksel değerlerin hiyerarşik sınıflandırmaları geçerliğini yitirdi mi? Berman’ın (1982/2013: 27) Marx’tan hareketle “katı olan her şeyin buharlaştığı bir evrenin parçası olmak” şeklinde tasvir ettiği modernitenin “post” uzantısında kültürel ayrımlar da buharlaştı mı? Başka bir deyişle postmodernite müziğe dair sabit/çakılı/katı hiyerarşik sınıflandırmaları bütünüyle ortadan kaldırılabildi mi? Bu sorular çalışmanın amacını ortaya koyar. Bu doğrultuda çalışma, günümüzde hâkim/meşru kurumların (devletin eğitim ve ordu kurumları, çeşitli özel sermaye kuruluşları) belli müziklere hususi değer atfedebildiğine ve kamusal alanda kültür/sınıf-spesifik habitusun kültürel katılımı biçimlendirebildiğine dikkat çekerek kültürel hiyerarşilerin -sınırlı işleyişlerine işaret eder.

Bu çalışma, başta yukarıda belirttiğim müziksel değerlerin Batı kaynaklı dikotomik ve trikotomik hiyerarşik sınıflandırmalarının her birinin -mümkün olduğu kronolojik sıralamayla- kökenini, kapsamını ve anlam dünyasını inceler. Çalışmanın tartışma bölümü ise postmodern dönemeç sonrası çöktüğü

iddia edilen kültürel hiyerarşilerin günümüzde nasıl bir boyut kazandığı üzerinde durur. Bu minvalde devletin eğitim-ordu kurumları, özel sermayenin finansmanı ve sanat dünyalarını/müzik scene'lerini oluşturan failler ele alınır. Yine tartışma bölümünde müziksel değerın "beğeni" üzerinden ifadesinde "sınıf", "yaşam tarzı" ve "kültürel omnivorluk" gibi kavramların güncelliği irdelenir.

Sanat Müziği, Halk Müziği, Popüler Müzik

Trikotomik bir sınıflandırmayı oluşturan "sanat müziği, halk müziği", popüler müzik" kategorilerinden her biri -girişte belirttiğim diğer sınıflandırmalarda olduğu gibi- Batının sosyokültürel-tarihsel deneyimini yansıtan (Nettl, 2005: 363) ve güç ilişkilerini içeren (Berger, 2008: 65) söylemsel inşalardır. Bir merkez olarak Batı'ya özgü sınıflandırma, hâliyle Batı dışı çevrenin de söylemlerini etkiler. **Tatmin edici ve sınırları kesin tanımlara ulaşmanın mümkün olmadığı bu kategoriler, ortak duyuya (*common sense*) dayalı ve Gelbart'ın (2007) deyimiyle "bulanık çağrışım yığınları" olarak işler. Bölüm sonunda değineceğim üzere Blacking (1981: 13), kategorilerin ne anlama geldiğinin ötesinde sınıflandırmanın hiyerarşik ve müziksel değer yüklü olduğunu vurgular.

Sanat müziği üzerinde durmadan önce "sanat" kategorisinin Shiner'ın (2010) deyimiyle yaklaşık iki yüzyıllık geçmişı olan bir Avrupa icadı olduğunu belirtmek gerekir. Abrams'ın (1989) "Kopernik Devrimi" olarak ifade ettiği *sanatın icadı*; sanatın zanaat, sanatçının zanaatçı ve estetiğin işlev üzerinde zaferini temsil eder (Shiner, 2010: 27). Bu paradigma değışimi sanat müziğinin de anlam dünyasını belirler. Örneğin estetiğin sanat müziğine ilintilenmesi halk müziği ve popüler müziğin "estetik" ve "sanat" olamayacağını ima eder (Merriam, 1964: 260). Zira sanat müziği "olağanüstü" bireysel yaratımı (Blacking, 1981: 11), müziksel karmaşıklık ve kanonlaşmış bir yazılı kültürü (Gelbart, 2007: 3-4) ifade etmesiyle kendisini diğer müziklerden ayırır. Ancak yazarlık (*authorship*) iddiası popüler müzik bestecileri göz önüne alındığında tek başına sanat müziğini tanımlamaya yetmez. Karmaşıklık iddiası ise minimalist müzik, Gregoryen ilahiler ve Puccini aryaları (Gelbart, 2007: 4) yanı sıra popüler müzikte Frank Zappa gibi progressive rock müzisyenleri özelinde sıkıntılı görünür. Son olarak sanat müziğinin yazılı

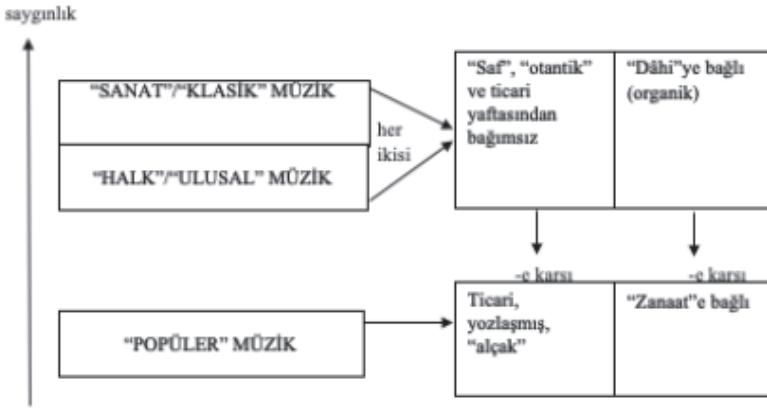
* Bu üçlü sınıflandırmada "halk müziği" yerine "geleneksel müzik" teriminin de tercih edildiği görülr. Örneğin 1947'de kurulan Uluslararası Halk Müziği Konseyi (International Folk Music Council, IFMC) halk müziği teriminin sınıfsız ve sanayileşmemiş toplumlardan ziyade daha çok Batılı toplumların kırsal kesimlerini kastettiği düşüncesiyle adını 1981'de Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi (International Council for Traditional Music, ICTM) olarak değıştirir (Gelbart, 2007: 3). Ayrıca çalışma boyunca zaman zaman bir yerelin halk ve sanat müzikleri toplamnı "geleneksel müzik(ler)" başlığında somutlamayı tercih edeceğim.

** Örneğin Ayas (2017: 143), Türkiye'de klasik Türk müziğinin nasıl konumlandırılabilceğine dair tartışmalar üzerinden dahi sınıflandırmanın "çuvalladığını" söyler.

olma iddiası, avangart elektronik müziğin kayıtlı formları öncelemesi (Gelbart, 2007: 3) ve başka toplumların sanat müzikleri (örneğin Hindistan ve İran) ele alındığında geçerli durmamaktadır. Öte yandan sanat müziği gibi bir “inşa” olan halk müziği; 18. yüzyıl sonu Herder’in “halk şarkısı” (*Volkslied*) terimini sanat müziğinin materyali ve “eğitilmişlerin kültürü”ne (*Kultur des Gelehrten*) karşı kullandığı “halk kültürü” (*Kultur des Volkes*) terimini ise ulusun ruhu olarak değerlendirmesine uzanır (Erol, 2009: 95). Böylece halk müziği homojen bir kültürel topluluk (genelde kırsal ve sanayi öncesi) içinde kuşaklar boyunca sözlü olarak aktarılan anonim karakterli müzikler olarak tanımlanır (Edgar ve Sedgwick, 2008: 127). Ancak Karpeles’in (1968: 9) deyimiyle Doğunun sanat müzikleri gösterdiği üzere her sözlü aktarılan müzik halk müziği değildir. Yine Anadolu âşıklık geleneği halk müziğinin anonim dışı olabileceğini gösterir. İlaveten ABD’de Bob Dylan, Phil Ochs ve Türkiye’de Neşet Ertaş, Musa Eroğlu gibi müzisyenler halk müziğinin sanayileşmiş heterojen kentlerde ve kayıtlı formlarda da var olabileceğine işaret eder. Son ve üçüncü kategori olan popüler müziğin inşası ise -pratikte daha öncesinde bulgulanabildiği iddia edilse de- 19. yüzyıl ortalarına denk düşer. Popüler müziği tanımlamaya yönelik eğilimlerden biri “popüler” olma hâlini yani toplumsal yaygınlığı vurgular. Ancak Batı sanat müziğinin popüler parçaları ve popüler müziğin death metal gibi “harici” türleri düşünüldüğünde böylesine bir tanım pek de tatmin edici değildir (Shuker, 2006: 204). Diğer bir eğilim ise popüler müziği Burnett’ın (1996: 35) deyimiyle “ticari yönelimli müzik” olarak tanımlar. Bu doğrultuda Manuel (1988: 4), popüler müziğin kayıtlı formuyla kitle medyası üzerinden yayılabilmesinin en ayırıcı özelliği olduğunu söyler. Ancak kitle medyası sayesinde popüler müziklerin ötesinde sanat müziği ve halk müziğinin de yayılabildiği açıktır. Ayrıca fonografin icadı öncesinde Rönesans Avrupa’sının karnaval şarkıları, Fransa’nın şansonları, vodvilleri ve Tanzimat sonrası İstanbul’da kanto gibi “kentsel eğlence müzikleri” pek âlâ popüler müzik kapsamında değerlendirilebilir (Erol, 2009: 90-91). Dolayısıyla popüler müziği kayıtlı forma ve kitlesel medya dağıtımına indirgemek de doyurucu görünmemektedir. Yine popüler müziğin “basit” ve “standartlaşmış” olduğu yönünde iddiaların rahatlıkla Batı sanat müziğinde ve halk müziğinde bulgulanabilmesi mümkündür.

Toparlamak gerekirse sanat müziği “karmaşıklık”, “notasyon”, “besteci”; halk müziği “basit”, “sözlü aktarım”, “anonim” ve popüler müzik ise “standart”, “kayıt”, “ticari” çağrışımlı bulutlarının ötesinde istisnai hususiyetler barındırır. Yine sanat müziği “kentli”, “burjuva”, “eğitilmiş”; halk müziği “kırsal”, “köylü”, “eğitimsiz” ve popüler müzik “kentli”, “işçi”, “eğitimsiz” gibi tarihsel çağrışımlara dayalı toplumsal konumlar ile ilintilendirilse de müziğin toplumsal konum ötesi işleyebilen simgeselliği vardır. Bu çağrışımların tamamı örtülü biçimde Blacking’in (1981) de vurguladığı üzere sınıflandırma-

nın değer yüklü olduğuna dairdir. Yani “sanat müziği, halk müziği, popüler müzik” sınıflandırması gittikçe müziksel değer in azaldığı bir hiyerarşiyi ima eder (Figür 1).



Figür 1: Sanat müziği, halk müziği, popüler müzik
(Gelbart, 2007: 257)

Örneğin temeli romantik dönem ve ulus inşalarına uzanan sanat müziği ve halk müziği ilişkisi, “ticari” popüler müziği dışarıda bırakarak organik dâhiliğin simbiyotikliğini gösterir (Gelbart, 2007: 260). Manuel (1988), sanat müziğinin devlet veya özel sermaye finansmanına ihtiyaç duymasıyla popüler müzik ve halk müziğinden ayrıldığını söyler. Zira popüler müzik ticari niteliği sayesinde halk finansmanı ile ayakta kalabilmektedir (Manuel, 1988: 1). Halk müziği ise halkın tasdiği sayesinde popüler müzik gibi varlığını sürdürebilse de devletlerin “kadim ulusallık” atfedebilmesi ile ayrıcalıklı bir meşruiyeti barındırdığı (en basitinden Türkiye’de üniversite düzeyinde halk müziği eğitiminin olması) söylenebilir. Burada değindiklerime örnek olarak cazın halk müziğinden popüler müziğe sonrasında da sanat müziğine “evrimi” hayli dikkat çekicidir (Lopes, 2004: 3). Tarihsel süreç boyunca cazın üç kategori içinde de anılabilmesi müziğin içsel değişiminden öte müziksel değer in toplumsal dönüşümünü gösterir.

Ciddi Müzik ve Hafif Müzik

9. yüzyıl Batı sanat müziğinde hissedilen iki eğilim, 20. yüzyıl başında “ciddi müzik” ve “hafif müzik” şeklinde adlandırılarak resmiyete kavuşur (Cohn, 2010: 93). Self (2001: 1), ciddi müziği Berg’in Wozzeck operası gibi “rahatsız edici” ve “huzur kaçırıcı” olarak tanımlar. Cohn’a (2016: 93-94)

göre ciddi müzik; Brahms'ın müziği gibi “içe kapanık”, “ağır ruh hâli” barındıran ve “ciddi mesaj” arzusunda görünür. Ayrıca Cohn (2010: 95); Ger-shwin, Stravinsky, Copland ve Bernstein gibi bestecilerin eserlerinde yer vermesiyle itibarı yükselen cazı da “elit” sanat müziği yani ciddi müzik olarak konumlandırır. Bilakis cazı popüler/alçak kültür olarak konumlandıran Adorno (1999) için ciddi müzik daha çok birinci ve ikinci Viyana Okulu bestecilerini (bilhassa Beethoven, Berg ve Schönberg) ifade eder. Zira Adorno'ya (1999) göre ciddi müzik, basitlik-karmaşıklık dikotomisinin ötesinde her bir parçanın bütünü içerdiği, standartlaşmadan azade müziktir. Öte yandan yine Batı sanat müziği kaynaklı (hafif opera ve operet diğer bir deyişle hafif klasik) ve Self'e (2001) göre ciddi müzik ile aynı dili paylaşan (armoni, kontrpuan, orkestrasyon) hafif müzik ise tekrar (Cohn, 2010: 194) ve melodi (Tomlinson, 2005) üzerinden *akılda kalıcılığı (memorability)* esas alır. Ancak ciddi müziğin aksine hafif müzik, tıpkı Strauss'un valsleri ve polkaları gibi (Cohn, 2010: 93) rahatsız etmek yerine “oyalamalı”, huzur kaçırmak yerine ise “eğlendirmeli”dir (Self, 2001: 1). Bu sayede hafif müzik, Romantik dönemde himayeden yoksun besteciler için ciddi müzik üretimlerine katkı sunan ekonomik kazanç anlamına geliyordu (Self, 2001: 2). Daha sonrasında ise hafif müzik, Scott'un (2016: 79) deyişiyle “dans gruplarının müziği gibi günümüzde easy listening [örneğin Frank Sinatra, Mantovani, Guy Lombardo] olarak bilinen müziksel bölgeyi kapsayan bir terim” hâline gelerek popüler müzik türlerini de kapsamaya başlar. Örneğin Türkiye'de pop müziğin miladı aranjman dönemi şarkıları “hafif Batı müziği” veya “Türkçe sözlü hafif Batı müziği” şeklinde anılır.

Özetle ciddi müzik ve hafif müziğin müziksel içerimleri tarihsel süreç içinde değişse de bu değer yüklü iki eğilimi *varlık sebeplerine (raison d'être)* atfedilen anlamlar ayırır. Örneğin Self (2001: 1), konsantre dinlemeye dayalı ciddi müziğin aksine hafif müziğin dans, yemek ve hatta alışveriş gibi işlevsel faaliyetlere eşlik edebileceğini söyler. Burada ciddi müzik ile hafif müzik arasında farkın Kartezyen zihin-beden düalizmine uzandığı görülür. Böylece önceki bölümde Shiner'dan (2010) hareketle değindiğim sanat ve zanaat ayrımına benzer şekilde bir sanat olarak ciddi müzik “estetik”, “kendinde amaç”, “dâhilik” üzerinden *zihinsel dünyaya* ait görülürken bir zanaat olarak hafif müzik “işlev”, “fayda”, “maddi çıkar” üzerinden *bedensel dünyaya* ait görülür. Ancak en basitinden Spotify'nın hazırladığı “Klasik Yoga”, “Klasik Yemek Pişirme”, “İş Günü Cazı” ve “Akşam Yemeği Cazı” vb. ciddi müzikleri işlevsel-bedensel kılan çalma listeleri, günümüzde ayrımın ne denli algısal işleyebildiğine işaret eder.

Yüksek Kültür ve Popüler/Alçak Kültür

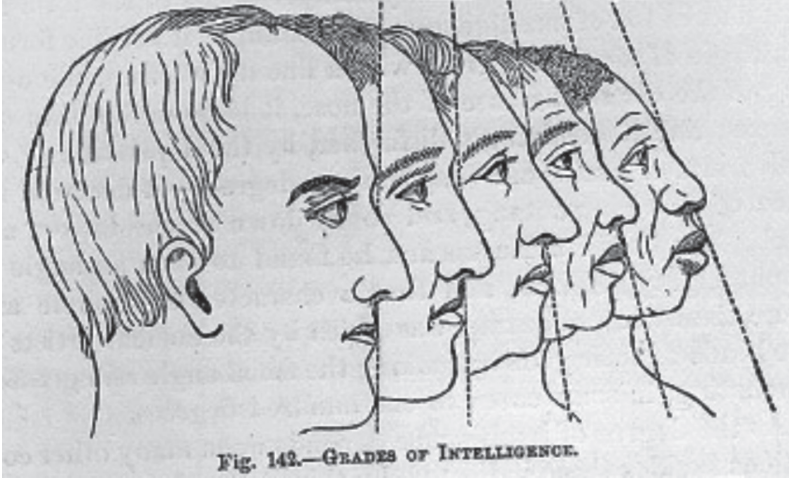
19. yüzyılda yüksek veya elit kültürün -popüler kültüre karşı- muhafazakâr bir savunması olarak gelişen yüksek kültür; Rönesans sanatı ve kanonik romanlar üzerinden medeniyetin “hakiki” değerlerine yönelik arayışı ifade eder (Shuker, 2006: 136). Bu yaklaşım kültür eleştirmeni Arnold’un (1869/2006) kültürü “düşünülenlerin ve söylenenlerin en iyisi” şeklinde tanımına yaslanır. Arnold’un yanı sıra Leavis ve Eliot gibi dönemin diğer sağ görüşlü eleştirmenleri de kültürü “etik ve estetik mükemmellik” üzerinden değerlendirir. İlginç bir şekilde sol görüşten başta Adorno ve Frankfurt Okulunun birçok düşünürü de kültürel seçkinci çizgiyi benimser. Örneğin Maigret’in (2016: 90) ifadesiyle dönemin popüler türlerine tiksinti duyan Adorno için sanat “reddiyeci” ve “olumsuz” olmasının yanı sıra ahlaki ve estetik çileciliğe dayanmalıdır. Adorno, yüksek kültürün dikotomik ötekisi popüler kültürü yani “alçak” kültürü, kitle toplumu paradigmasına dayandırır. Latince “popülaris”ten türeyerek “halka ait” anlamına gelen “popüler”in aksine “kitle” olumsuz bir göndermeyi içerir (Erol, 2009: 28). Zira kitle toplumuyla kastedilen kapitalizm dolayısıyla atomlaşmış bireylere yani edilgen tüketicilere “yukarıdan” dayatılan kültür endüstrisi ürünleridir. Öte yandan İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu; bireylerin farklı yorumlama ve anlamlandırma biçimleri üzerinden hâkim güçlere karşı “direnc ve çatışma alanı” olarak kavradığı popüler kültürü (Çerezcioglu, 2010: 252), “aşağıdan” üretilen bir halk kültürü olarak ele alır. Örneğin Fiske (2012: 35), “Popüler kültür tüketim değil-dir, kültürdür -toplumsal bir sistem içerisinde anlamları ve hazları yaratan, onları dolaşıma sokan etkin bir süreçtir” der. Toparlamak gerekirse Swartz’ın (2011: 93) aktarımıyla Bourdieu’nün “belirli kültürel pratikler, başka pratiklerle aralarındaki karşıtlıklarıyla meşruiyet kazanır” yaklaşımı, yüksek kültürün “ayrıcılık” iddiasının popüler kültür karşıtlığına yaslandığını açıkça gösterir.

Burada yüksek kültür ve popüler/alçak kültür dikotomisinin sıklıkla belli toplumsal konumlarla/sınıflarla ilişkilendirildiğine değinmek gerekir. Örneğin Gans’a (2005: 110) göre yüksek kültürün kullanıcılarını ve yaratıcılarını yüksek eğitilmiş ve yüksek veya yüksek-orta sınıf konumunu paylaşan kimseler oluşturur. Yine yüksek kültüre (örneğin Batı sanat müziği, opera vb.) hâkim grupların başta eğitim olmak üzere birçok alanda (konser, festival vb.) meşruiyet atfederek himayesi altına alabildiği görülür. Diğer yandan alt sınıflar (bilhassa işçi sınıfı) ile ilişkilendirilen popüler kültürün bazı uygulamalarının hâkim gruplarca gayrimeşru addedilmesine de sıklıkla rastlanır. Böylece popüler kültür, halkın (işçi sınıfının ötesinde hissedilen kolektiflik doğrultusunda) geniş tasdiğine dayanırken (Fiske, 2012: 36) yüksek kültür ise daha çok hâkim grupların yetkilendirmesine dayanır. Ancak girişte de altını çizdiğim üzere postmodernite ile yüksek kültür ve popüler/alçak kültür

ayrımının aşındığı ve hatta çöktüğü sıklıkla ifade edilir (Bell, 1972; Huyssen, 1986; Storey, 1998/2011). Ayrıca her kültürün kendine özgü müziksel sınıflandırmaları olabileceğinden hâkim grupların (varsa) hangi müziklere meşruiyet atfedeceği ve hangilerini dışarıda bırakacağına farklılık arz edebileceğini göz önünde bulundurmak gerekir.

Yüksekalın, Alçakalın, Ortaalın*

Hiyerarşik “alın” (*brow*) sınıflandırması, kafatası şekli üzerinden zekâyı anlamayı hedefleyen 19. yüzyılın sözdabilimi (*pseudoscience*) frenolojiye yaslanır (Meisel, 2009: 3). Frenolojide “yüksek” alınlı olmak yüksek zekânın, “alçak” alınlı olmak ise “aptallığın” göstergesi olarak kabul ediliyordu. Bu dönemde maymundan başlayarak “aptal insan”, “Buşman”, “yontulmamış”, “ıslah edilmiş”, “medeni”, “aydınlanmış” ve son olarak “Kafkasyalı” şeklinde alın yüksekliğinin artmasıyla gelişkinliğin de arttığını gösteren ırksal tasvirlerle yer veriliyordu (Levine, 1990: 222). Dönemin evrimci, Batı merkezci ve ırkçı yaklaşımlarını yansıtan sınıflandırma, Arnold’un (2006) yüksek kültür tanımından etkilenecek 20. yüzyıl itibariyle başta ABD olmak üzere kültürel pratiklerin değerine istinaden kullanılmaya başlanır (Levine, 1990: 224).



Görsel 1: Frenolojik açıdan zekânın dereceleri (Wells, 1867: 126).

* Bu sınıflandırma “entel/asıl, sıradan, kültürsüz” (Gans, 2005); “yüksek, orta, alt katmanlar” (Cawelti, 1999); “yüksek, ortalama, alçak kültürler” (Bourdieu, 2017) şeklinde Türkçe literatürde karşılık bulur. Urgan (1995) ise İngilizce *brow* kelimesinin anlamına sadık kalarak “yüksek, alçak, orta alınlı” şeklinde çevirir. Keza bölümde göstermeye çalıştığım üzere *brow* kelimesinin anlamı; sınıflandırmanın kökenine, içeriğine ve kademeli mahiyetine ışık tuttuğundan “alın” esaslı çeviriyi uygun görüyorum.

İngiliz yazar Virginia Woolf (1932/1961) ve *Harper's Magazine*'in eski editörlerinden ABD'li Russell Lynes (1949/1976) kültürel alanda yüksekalin, alçakalin ve ortaalin sınıflandırmasının nasıl işlediği üzerinde etraflıca durur. Ortaalını hedef tahtasına koyan Woolf'un kullanıcıların dışında yaratıcıları ve toplumsal konumları da gözetilen alın tanımları, Kartezyen zihin-beden düalizminden izler barındırır. Beğeni kültürlerini toplumsal konum ile zayıf düzeyde ilintilendiren Lynes ise dönemin ABD'sinin kültürel tüketim tarzlarına yoğunlaşarak kendi deyimiyle "keyfilik" arz eden sınıflandırmalar gerçekleştirir. İlk olarak Arnold'un yüksek kültür içeriğini paylaşan ve Woolf'un (1961: 153) "belli bir fikrin peşinden giden akla dayalı saf zekâ" olarak tanımladığı yüksekalin, müzikte Lynes (1976: 155) için "Bach ve öncesi" ve "Ives ve sonrası" dönemleri benimseyen bireyler temsil eder. Öte yandan popüler/alçak kültürü yansıtan ve Woolf'un (1961: 153) "yaşamın peşinden giden bedene dayalı saf heyecan" olarak tanımladığı alçakalin ise Lynes (1976: 151) için müzikte halk kültürü olarak gördüğü caza tekabül eder. Orta sınıfın uzantısı ortaalin kültürü ise ilk kez 1920'lerin sonlarında görünürlük kazanır (D'hoker, 2011: 259) ve 1950'lerde orta sınıfın büyümesiyle iyice yaygınlaşır (Bell, 1972: 21). Woolf'a (1961: 155) göre ortaalin "sanat veya yaşam gibi tek bir nesnenin peşinden gidemese dahi bu iki arzusu para, şöhret, güç veya prestij ile ayırt edilemeyecek denli kötü bir şekilde karışmış orta zekâlı" kısmi oluşturur. Ortaalını üst ve alt olarak ikiye ayıran Lynes (1976: 155), müzikte üst-ortaalını (*upper-middlebrow*) "senfoniler, konçertolar, operalar"; alt-ortaalını (*lower-middlebrow*) ise "operet, gözde popüler parçalar" olarak ele alır. Keightley (2008) ise hafif müziğin popüler uzantısı easy listening'i ortaalin olarak konumlandırır. Leavis veya Adorno gibi eleştirmenlerin yüksek kültürün ötekisi olarak konumlandıkları popüler/alçak kültürün aksine hem Lynes (1976: 149) hem de Woolf (1961: 155), yüksekalinın alçakalin ile "dost" olduğunu esas ötekinin ortaalin olduğunu vurgular. Zira bazı yüksekalinlar açısından ortaalin, kültürü bireysel çıkarları amacıyla kullanan ino- tantik ve poser görülürken alçakalin ise otantik, samimi ve doğal görülür. Bu durum 19. yüzyıl sonu Romantik dönemde ve ulus inşasında hâkim grupların halk kültürüne yönelmesiyle benzerlik taşır. Son olarak alın hiyerarşisinin geçerli olmadığı bağlamların tekalın (unibrow) veya *almsızlık* (*nobrow*) gibi kavramlar üzerinden ifade edildiğini (Swirski ve Vanhanen, 2017) de eklemek gerekir.

İyi Müzik ve Kötü Müzik

Ray Charles katıldığı bir televizyon programında "Beni ilgilendiren sadece iki tür müzik var: İyi ve kötü" der (Neal, 2003). Kurt Weill ise "Ciddi ve hafif müzik arasındaki farkı tanımıyorum. Sadece iyi müzik ve kötü müzik vardır" der (King, 1940). Keza Rossini (Edwards, 1869), Louis Armstrong

(“Sayings of Satchmo”, 1959), Duke Ellington (“Second Annual Ebony Black Music Poll”, 1974) gibi birçok ismin de benzer söylemlerde bulunduğu görülür. Burada Weill’in toplumsal inşaya dayanan “ciddi müzik ve hafif müzik” dikotomisini tanımaması postmodern bir tutum olarak yorumlanabilir. Zaten müziksel statükoyu yansıtan dikotomileri (yüksek-alçak, popüler-avangart, ticari-sanat, formülleşmiş-orijinal) reddeden “iyi müzik ve kötü müzik” dikotomisi, daha çok bireysel estetik deneyimi esas alır. Ancak Bourdieu’nün habitusu* göz önüne alındığında bireysel deneyimin ne derecede toplumsallıktan azade olabildiği muammadır. Washburne ve Derno (2013) da müziksel hükümlerin hakiki bireysel deneyimler ile kolektif bir söylemsel alan arasında konumlandığını söyler. Yine Wasburne ve Derno’nun (2013: 7) belirttiği üzere popüler/alçak kültürden yüksek kültüre gerçek bir dönüşüm yaşayan caz, müziğe dair “iyi” ve “kötü” algısında sosyokültürel ve politik etkenlerin gücünü sorguladır.

Öte yandan Wasburne ve Derno (2013: 2) müziğe dair “iyi” veya “kötü” şeklinde hükümlerde bulunmanın “kimliğin inşasına ve yeniden tasavvur edilmesine ya da toplumsal ilişkilerin yeniden yapılandırılmasına” hizmet eden bir müziksel faillik olduğunu vurgular. Keza “Kötü Müzik Nedir?” (*What is Bad Music?*) adlı yazısında kötü müzik diye bir şeyin olmadığına değinen Frith (2013), “kötü müzik” söyleminin hayranlığın (*fandom*) diğer bir deyişle müziksel hazzın ve estetiğin bir parçası olduğunu söyler. Böylece bir “müzik beğenisi” (*musical taste*) her zaman kendisini “müzik beğenmemesi” (*musical distaste*) üzerinden meşrulaştırma gayreti içindedir. Zira kimliklenme aidiyetin dışında belli düzeyde “ötekiliğe” ihtiyaç duyar. Bu minvalde Bourdieu (2017: 91), estetik tahammülsüzlüğü dehşet verici bir zorbalık yani bir simgesel şiddet pratiği olarak kavrar. Diğer yandan Frith, kötü müzik algısına yol açabilecek bileşenlere de etraflıca değinir. Frith (2013), müziğin “standart” ve “formülleşmiş” (Adorno’dan etkilenen estetik değerlendirme) olduğu iddialarının yanı sıra kötü müziğin kötü davranışlara (etki teorilerinden etkilenen etik değerlendirme) yol açacağı iddialarını da etkili bulur. Yine Frith (2013), müziğin mevcut bağlama uygun olmaması, beceriksiz icralar barındırması, taklitçi olması, aşırı müziksel klişelere yaslanması, performans esnasında müzisyenlerin bencil icraları gibi “iletişimi baltalayan” her şeyin kötü müzik algısına yol açabileceğini söyler.

Son olarak müzikte “iyi” ve “kötü” kavramlarının her toplum için geçerli olmadığını belirtmek gerekir. Örneğin Nettle (2010: 221), Karaayakların çeşitli üyelerine bazı şarkıların iyi olup olmadığını sorduğunda aldığı yanıtlar “Güçlü bir şarkı olduğunu söylemeyi tercih ederim”, “Tabii ki de büyükkan-

* Bourdieu’ye (2016a: 68-69) göre habitus, bir failin bedeninde cisimleşen ve ferdileşmiş toplumsallığa işaret eden yatkınlıklar dizisidir. Bu doğrultuda habitus, daima bireysel bir tarihe gönderme yapar (Bourdieu, 2018: 162).

nem bana verdi”, “Ne demek istiyorsun?” şeklinde olduğunu aktarır.

Tartışma: Postmodernite, Meşru Kurumlar ve Beğeni Yargısı

Buraya kadar değindiğim müziksel değere ilişkin Batı kaynaklı hiyerarşik sınıflandırmalar, günümüzün postmodern dünyasında ne derece etkili olabilmektedir? Bu soruyu yanıtlamaya kalkışmadan önce birbirlerinden farklılık arz eden postmodernite ve postmodernizm kavramları üzerinde durmak gerekir. Postmodernite büyük çapta sosyokültürel bir dönüşüme (20. yüzyılın yarısı sonrası) işaret ederken postmodernizm genelde sanat alanında birtakım gelişmelere işaret eder (Laermans, 1992: 255). Lyotard (1979/2014: 9) için postmodernite, “üst-anlatılara (*méta-récits*) karşı inançsızlığa” yani “üst-anlatısal meşrulaştırma düzeneğinin eskimişliğine” gönderme yapar. Bu kapsamda Lyotard (2014: 14), kişilik oluşumuna (*Bildung*) dair eski ilkelerin gündemden düşmeye başladığının altını çizer. Böylece “sanat müziği, halk müziği, popüler müzik”, “ciddi müzik ve hafif müzik”, “yüksek kültür ve popüler/alçak kültür”, “yüksekalin, alçakalin, ortaalin” gibi üst-anlatısal hiyerarşik sınıflandırmalar, Batı toplumları açısından ideal *Bildung* mahiyetini kaybeder. Çalışmanın başında da değindiğim üzere postmodernite yüksek ve popüler/alçak kültür arasında ayırımın silikleşmesi iddiasını beraberinde getirir (Bell, 1972; Huyssen, 1986; Storey, 1998/2011). Zira Storey’e (2011) göre postmodern “yeni duyarlılık”, modernitenin kültürel elitizmini reddeder. 1950’lerin sonu 1960’ların başlarında postmodernite, modernist kanonlara popüler kültür üzerinden popülistçe saldırır (Storey, 2011: 204). Bu minvalde Peter Blake ve Richard Hamilton’un The Beatles, Andy Warhol’un ise Rolling Stones albüm kapak tasarımlarına iştiraki yanı sıra Bob Dylan ve The Beatles’ın müziklerinin artık yeni bir sanat formu olarak değerlendirilmesi örnek gösterilir (Storey, 2011: 205). Girişte de değindiğim üzere böylesine bir postmodern durumda kişisel tercih olarak *algılanan* “iyi müzik ve kötü müzik” dikotomisi dışında öteki hiyerarşik sınıflandırmalara yer yoktur.

Bu durumda günümüzün postmodern dünyasında kültürel hiyerarşilerin ve bilhassa müzik özelinde hiyerarşik sınıflandırmalarının önemsizleştiği iddiası ne denli gerçeği yansıtıyor? Yani katı olan her şey buharlaştı mı? Bu soruyu Laermans (1992), güzel sanatlar eğitim kurumları müfredatları üzerinden hiyerarşik sınıflandırmaların hâlen büyük önem arz ettiğini vurgulayarak yanıtlar. Laermans (1992), üniversitelerin edebiyat bölümlerinde konuşulan, yorumlanan ve yeniden okunan William S. Burroughs ve Kathy Acker gibi yazarların metinleri ile salt okumayla sınırlı kitle ürünü gerilim veya bilim kurgu metinlerinin kıyaslanamayacağını söyler. Zira Laermans (1992), üniversite müfredatında yer tutabilen ürünlerin -alçak kültürel ürünlerin asla erişemediği- “meşru edebiyat statüsü” kazandığını belirtir. Nihayetinde Laermans (1992: 254), birçok sosyoloğun kurumsal bağlamı ıskalamasını olduk-

ça tuhaf ve şaşırtıcı bulur. Diğer taraftan kültürel hiyerarşilere dönük benzer işleyişin müzik alanında da geçerli olduğu açıktır. Sömürgecilik ve Batılılaşma politikalarının etkisiyle birçok modern devletin eğitim kurumunda (başta üniversiteler) Batı sanat müziği geleneğinin teorisi, çalgıları ve icra üslupları merkezî rol oynar. Ayrıca Lopes'in (2004: 218) deyimiyile 1950'lerin "yeni caz çağı" sayesinde "meşru müzik" yani "sanat müziği" statüsü iyice görünürlük kazanan cazın, başta ABD ve akabinde diğer ülkelerde üniversite bünyesinde eğitimi verilmeye başlanır. Yine ulus inşa süreçlerinde bürokratik faillerin "kadim ulusallık" atfettiği geleneksel müzikler (yerel mahiyet taşıyan halk ve sanat müzikleri) istisnai "ulusal temsil" meşruiyeti sayesinde eğitim kurumlarında yer bulabilmektedir. Ancak öncesinde de değindiğim üzere "sanat müziği, halk müziği, popüler müzik" şeklinde müziksel değer gittikçe azaldığı sınıflandırmada hâliyle popüler müzik, diğer iki kategoriye kıyasla kurumsal ayrıcalıklardan nispeten mahrum kalır. Başını İngiltere ve İskandinav ülkelerin çektiği ve bir paradigma değişimi manasına gelen popüler müzik eğitimi (birçok ülkede 1960 sonrası müfredatları etkilemeye başlar ve milenyum sonrası hız kazanır), dünya ölçeğinde nicelik açısından hâlâ sınırlılık arz eder (Green, 2017: 3). Sözcülemi bir Batı sanat müziği, caz veya bir ulusun geleneksel müzik parçası üniversitelerin müzik bölümlerinde tekrar tekrar konuşuluyor, analiz ediliyor ve icra ediliyorsa da bir heavy/extreme metal, rap veya anaakım pop parçasının kaderi çoğunlukla salt dinleme ile sınırlıdır. Son olarak çokça farklı tür ve üslubu barından popüler müzik kategorisinin üniversite müfredatlarına nasıl yansıtılacağına dair kanonlaşma yani seçme-bırakma sürecinin dışlayıcılık içermesi de kaçınılmazdır. Zira Till'in (2017: 24) deyimiyile popüler müzik fazlasıyla çeşitlidir ve ulusal, bölgesel ve yerel bağlamlarda büyük farklılıklar gösterir.

Öte yandan bir devletin eğitim kurumlarına müteakiben ordu kurumu da kültürel hiyerarşileri somutlamada öne çıkar. Bourdieu'nün (2016b: 194) ifade ettiği üzere salt şiddet aygıtı olarak düşünülen ordu, kültürel modelleri belletme yani bir terbiye aracı olarak da faaliyet gösterir. Dolayısıyla tıpkı eğitim kurumlarında olduğu gibi ordu orkestralarında da ilgili ülkenin meşruiyetinden sual olunmayan sanat müziğinin ve geleneksel müziklerin icrasına rastlamak daha olası düşünülebilir. Ancak ABD'nin askerî orkestrası "Downrange"nin Queen potpurisi, Fransız askerî bandosunun 14 Temmuz Bastille Baskımı'nı Daft Punk potpurisiyle kutlaması, Birleşik Krallık Kraliyet Bandosu'nun *Game of Thrones* jenerik müziği icrası ve Türk Silahlı Kuvvetleri'ne bağlı Türkay Orkestrası'nın çeşitli popüler müzik icraları, popüler müziğin askerî orkestralar için önemini gösterir. Bunda popüler müziğin askerî orkestralar açısından halkla iletişimi güçlendiren ve gençlik-yenilik ile özdeşleşen simgesel mahiyeti etkili olabilir. Şüphesiz çeşitli ülkelerin ordu ve eğitim kurumlarının açtığı alan popüler müziklerin müziksel değerini yük-

seltmiş görünse de sanat müziği ve halk müziği gibi gerek atfedilen anlam ve nicelik açısından benzer kurumsal ayrıcalıklara sahip görünmemektedir. Ancak Bourdieu'nün (2017) “meşru”, “meşrulaşabilir” ve “gayrimeşru” pratikler ayrımında (hâkim gruplara göre) kurumsallığı gelişen popüler müzik kategorisinin “gayrimeşruluk”tan “meşrulaşabilir” seviyesine geldiğini iddia etmek yanlış olmaz. Nihayetinde Bourdieu'ye (2016b: 180) göre toplumsal hayatı kodlayan, sınıflandıran ve tasdik eden devlet; bir zor aygıtının ötesinde benzersiz bir *meşrulaştırma merciidir*. Yani Bourdieu (2016b), devletin *meşru kültürü* inşa etme ve sistematik dağıtımını gerçekleştirebilme ehliyetine sahip olduğunu söyler.

Ancak bir müziğin meşrulaşma sürecini salt devlet kurumlarına indirgemek de hatalı olur. Zira modern kapitalist bir devletin hâkim gruplarında bürokratik faillerden sonra özel sermaye failleri de merkezî bir yer tutar. Yani özel sermaye kuruluşlarının prestij ve tanıtım maksatlı geliştirdiği kültürel politikalar çerçevesinde bir müzik türünü finanse etmesi (örneğin Akbank Caz Festivali), o müziğe atfedilen ayrıcalıklı değere işaret eder. Öte yandan Lopes (2004), 20. yüzyılın ortasında yaşanan caz rönesansında başta müzisyenler olmak üzere kayıt-konser üreticileri, mekân sahipleri, müzik eleştirmenleri, dergi yayıncıları ve izlerkitle gibi çeşitli faillerin katkısını da vurgular. Burada değinilen farklı türde faillerin toplamı Becker'ın (1982/2013) *sanat dünyası* veya Bennett ve Peterson'ın (2004) *müzik scene* kavramlarına gönderme yapar. Kısaca bir müziğin meşruluğunda yani değerine ilişkin algıda Lopes'in (2004: 2) ifadesiyle farklı türde faillerin şahsına münhasır anlam ve pratikleri de önemli bir yer tutar.

Diğer taraftan giriş bölümünde değindiğim üzere kültürel hiyerarşiler, farklı öznelerin beğeni yargıları üzerinden de somutlaşır. Örneğin Bourdieu (2017), bireyin toplumsal konumu/sınıfı ile beğeni yargısı arasında koşutluğu ortaya koyar. Yani üst sınıflara mensup bireylerin konumlarını meşrulaştırmaya dönük *meşru kültürü* diğer bir deyişle yüksekalinli mal ve hizmetleri “tercih” ettiğini ileri sürer. Ancak söz konusu “tercih”, bireyin habitusu vasıtasıyla geliştiğinden bir tercihten öte toplumsal konumun/sınıfın yansımasıdır. Bilakis sınıf yerine yaşam tarzlarına eğilen postmodern yaklaşımlar, kültürel alanda cereyan eden refleksif eylemlere odaklanır (Bennett, 2013: 105). Örneğin Chaney “yaşam tarzları yaratıcı projelerdir, öznelerin bir çevreyi tanımlarken yargılarda bulunduğu canlandırma biçimleridir” der (1996: 92). Bu minvalde Peterson ve Kern'in (1996) dışlayıcı-univor kültürel snobluğun yerini alın farkı gözetmeyen kapsayıcı kültürel omnivorluğun aldığını göstermesi, sınıfı ikincil kılan yaşam tarzlarına işaret eder. Yüksekalin yanı sıra alçakalin ve ortaalin beğenisi içermesine rağmen “üst sınıf beğenisi” olma konumunu koruyan kültürel omnivorluk, alçakalin beğenisini yani popüler kültürü “herkese açık” ve “sınıfsız” kılar (García-Álvarez, Katz-Gerro

ve López-Sintas, 2007: 420). Kültürel omnivorlukta sınıftan ziyade eğitim, yaş, cinsiyet gibi faktörlerin daha belirleyici olduğu gösteren birçok çalışma yapılır (Bennett, 2006; García-Álvarez, Katz-Gerro ve López-Sintas, 2007; Roose ve Vander Stichele, 2010). Ancak müzik beğenisini “özel alanda bireysel dinleme” ve “kamusal alanda kültürel katılım” olarak ikiye ayırmak sınıf-spesifik habitus üzerinde yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Zira Di-Maggio’nun (1987) da ifade ettiği üzere üst sınıfların popüler/alçak kültür faaliyetlerine katılım oranı alt sınıflardan çok daha fazladır. Yani üst sınıflara mensup izleyicilerin kamusal alanda çeşitli ve daha fazla kültürel katılımında bulunabilmeleri beraberinde imtiyazlı bir kültürel omvivorluğu getirebilir. Ancak burada izleyicinin kültürel kimliği ile dâhil olacağı ortamın kültürel mahiyeti arasında “uyum” önemlidir. Örneğin üst sınıf bir kültürel omnivor izleyicinin özel alanında sıkça dinlediği bir müzik türünü, özgün kültürel ortamında dinlemekten imtina etmesi ihtimal dâhilindedir. Böylece müziğe ilişkin kültürel katılım; kültürel kimliğe “uygun” tınlara dışında görsel, söylemsel ve davranışsal kodlara da “uygunluk” talep eder. Bu durum kültürel katılımında sınıf-spesifik habitusun yanı sıra kültür-spesifik habitusun da belirleyici olabildiğini gösterir. Kısaca Bourdieu’de (2017) açıkça mevcut olmayan beğenin “özel alan” veya “kamusal alan”da sergilenmesine dair ayırım, omnivor yaşam tarzlarının işleyişinde kültür/sınıf-spesifik habitusun önemine işaret eder.

Özetle hâkim/meşru kurumların (başta devletin eğitim ve ordu kurumları, çeşitli özel sermaye kuruluşları) hangi müziklerin “değerli”, “ayrıcılık” yani “meşru” olacağını belirleyebilen girdileri (1) yanı sıra kamusal alanda kültürel katılımı etkileyebilen kültür/sınıf-spesifik habitus (2); günümüzün postmodern dünyasında kültürel hiyerarşilerin hâlen var olabildiğini gösteren -sınırlı- alanlardır. Bunlardan birincisi meşru kurumların faaliyetlerinin belli müziklerin öne çıkmasına veya arka planda kalmasına yol açabildiğini vurgular. En basitinden eğitim kurumlarınca müziğe dönük uygulanan her seçme-bırakma (kanon) işlemi beraberinde bir kültürel hiyerarşiyi ima eder. İkincisi ise modern kapitalist toplumlarda kamusal alanın sınıfsal ve kültürel uygulamalar üzerinden bölünmesine bağlı olarak kültürel katılımın ayırımlardan ne denli azade olamayacağını gösterir. Yani postmodernite özel alanda beğeni üzerinden kültürel hiyerarşileri anlamsız kılan bağlamlar yaratabilmiş olsa da bunun tam manasıyla meşru kurumlar ve kamusal alan (bilhassa kültür-spesifik habitus) düzeyinde gerçekleşmesi henüz mümkün görünmemektedir. Ayrıca müziğe dair kültürel hiyerarşilerin farklı ulusal, bölgesel ve yerel düzlemlerde birbirlerinden farklı ve özgün şekillerde tezahür edebileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu nedenle gelecekte kültürel ayırımları ampirik düzeyde sorgulayan çalışmalara yoğunlaşmanın konuya dair önem arz ettiğini belirtmek gerekir.

Kaynakça

- Abrams, M. H. (1989). *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*. New York and London: W. W. Norton and Company.
- Adorno, T. W. (1999). Popüler Müzik Üzerine (E. Çelik, Çev.). *Toplumbilim*, 1999(9), 69-77.
- Arnold, M. (2006). *Culture and Anarchy*. Oxford: Oxford University Press.
- Ayas, O. G. (2017). Beğeni Hiyerarşilerinin Tesis Edilmesinde Bir Sınıflandırma Stratejisi Olarak Klasik Türk Müziğinin İcadı: Sosyolojik Bir Yaklaşım, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(2017): 139-146.
- Becker, H. (2013). *Sanat Dünyaları* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bell, D. (1972). The Cultural Contradictions of Capitalism. *Journal of Aesthetic Education*, 6(1/2), 11-38.
- Bennett, A. (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat* (N. Tokdoğan, B. Şenel ve U. Y. Kara, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bennett, A. ve Peterson, R. A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bennett, T. (2006) Distinction on the Box: Cultural Capital and the Social Space of Broadcasting. *Cultural Trends*, 15, 193-212.
- Berger, H. M. (2008). Phenomenology and the Ethnography of Popular Music. G. Barz ve T. J. Cooley (Ed.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (s. 62-75) içinde. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi* (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Blacking, J. (1981). Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk. *Popular Music*, 1, 9-14.
- Bourdieu, P. (2016a). *Seçilmiş Metinler* (L. Ünsaldı, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2016b). *Devlet Üzerine: Collège de France Dersleri* (A. Sümer, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2017). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (D. F. Şannan ve A. G. Berkkurt, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2018). *Sosyoloji Meseleleri* (F. Öztürk, M. Gültekin ve A. Sümer, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Burnett, R. (1996). *The Global Jukebox: The International Music Industry*. London and New York: Routledge.
- Cawelti, J. G. (1999). Popüler Kültür ve Çokkültürlülük (İ. Tekerek, Çev.). N. Güngör (Ed.), *Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler* (s. 221-239) içinde. Ankara: Vadi Yayınları.
- Chaney, D. (1996). *Lifestyles*. London and New York: Routledge.

- Cohn, M. S. (2010). *The Mission and Message of Music: Building Blocks to the Aesthetics of Music in Our Time*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Çerezcioğlu, A. B. (2010). Bülent Ortaçgil Örneğinde Popüler Müzik Şarkılarında Yan Anlam, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(2), 249-262.
- D'hoker, R. (2011). Theorizing the Middlebrow: An Interview with Nicola Humble, by Elke D'hoker. *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 2011(7), 259-265.
- DiMaggio, P. (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, 52, 440-455.
- Edgar, A. ve Sedgwick, P. (2008). *Cultural Theory: The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
- Edwards, H. S. (1869). *The Life of Rossini*, London: Hurst and Blackett.
- Erol, A. (2009). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Fiske, J. (2012). *Popüler Kültürü Anlamak* (S. İrvan, Çev.). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Frith, S. (2013). What is Bad Music? C. J. Washburne ve M. Derno (Ed.), *Bad Music: The Music We Love to Hate* (s. 11-26) içinde. New York and London: Routledge.
- Gans, H. J. (2005). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür* (E. O. İncirlioğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- García-Álvarez, E., Katz-Gerro, T. ve López-Sintas, J. (2007). Deconstructing Cultural Omnivorousness 1982-2002: Heterology in Americans' Musical Preferences. *Social Forces*, 86(2), 417-443.
- Gelbart, M. (2007). *The Invention of "Folk Music" and "Art Music": Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, L. (2017). Foreword. G. D. Smith, Z. Moir, M. Brennan, S. Rambaran ve P. Kirkman (Ed.), *The Routledge Research Companion to Popular Music Education* (s. 3-4) içinde. London and New York: Routledge.
- Huyssen, A. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Karpeles, M. (1968). The Distinction between Folk and Popular Music. *Journal of the International Folk Music Council*, 20(1968), 9-12.
- Keightley, K. (2008). Music for Middlebrows: Defining the Easy Listening Era, 1946-1966. *American Music*, 26(3), 309-335.
- King, W. G. (1940, 3 Şubat). Composer for the Theater: Kurt Weill Talks About 'Practical Music'. *New York Sun*. Erişim adresi: <https://www.kwf.org/kurt-weill/recommended/composer-for-the-theater/>

- Laermans, R. (1992). The Relative Rightness of Pierre Bourdieu: Some Sociological Comments on the Legitimacy of Postmodern Art, Literature and Culture. *Cultural Studies*, 6(2), 248-260.
- Levine, L. (1990). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Lopes, P. (2004). *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lynes, R. (1976). Highbrow, Lowbrow, Middlebrow. *The Wilson Quarterly*, 1(1), 146-160.
- Lyotard, J. F. (2014). *Postmodern Durum* (İ. Birkan, Çev.). Ankara: BilgeSu.
- Maigret, È. (2016). *Medya ve İletişim Sosyolojisi* (H. Yücel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Manuel, P. (1988). *Popular Musics of the Non-Western World: An Introduction Survey*, New York and London: Oxford University Press.
- McGregor, C. (2000). *Pop Kültür Oluyor* (G. Özferendeci, Çev.) İstanbul: Çiviyazıları.
- Meisel, P. (2009). *The Myth of Popular Culture: From Dante to Dylan*. UK: Wiley-Blackwell.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Neal, R. (2003, 1 Mayıs). *Ray Charles: Music Is His Life*. Erişim adresi: <https://www.cbsnews.com/news/ray-charles-music-is-his-life/>
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl, B. (2010). *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*. Urbana, Springfield, Chicago: University of Illinois Press.
- Peterson, R. A. ve Kern, R. M. (1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900-907.
- Roose, H. ve Vander Stichele, A. (2010). Living Room vs. Concert Hall: Patterns of Music Consumption in Flanders. *Social Forces*, 89(1), 85-207.
- Sayings of Satchmo. (1959). *Ebony*, 15(2). Erişim adresi: <https://books.google.com.tr/books?id=-afILxQ2isIC&lpg=PA1&hl=tr&pg=PA1#v=onepage&q&cf=false>
- Scott, D. B. (2016). *Musical Style and Social Meaning*. London and New York: Routledge.
- Second Annual Ebony Black Music Poll. (1974). *Ebony*, 29(12). Erişim adresi: <https://books.google.com.tr/books?id=JN4DAAAAMBAJ&lpg=-PA7&hl=tr&pg=PA7#v=onepage&q&cf=false>
- Self, G. (2001). *Light Music in Britain since 1870: A Survey*. New York and London: Routledge.

- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrintı Yayınları.
- Shuker, R. (2006). *Popular Music: The Key Concepts*, London and New York: Routledge.
- Storey, J. (2011). *Postmodernism and Popular Culture*. S. Sim (Ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism* (s. 204-214) içinde. London and New York: Routledge.
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Swirski, P. ve Vanhanen, T. E. (2017). Introduction—Browbeaten into Pulp. P. Swirski ve T. E. Vanhanen (Ed.), *When Highbrow Meets Lowbrow: Popular Culture and the Rise of Nobrow* (s. 1-9) içinde. London: Palgrave Macmillan.
- Till, R. (2017). *Popular Music Education: A Step into the Light*. G. D. Smith, Z. Moir, M. Brennan, S. Rambarran ve P. Kirkman (Ed.), *The Routledge Research Companion to Popular Music Education* (s. 14-29) içinde. London and New York: Routledge.
- Tomlinson, E. (2005, 17 Şubat). *Brian Kay's Light Programme*. BBC Radio 3.
- Urgan, M. (1995). *Virginia Woolf*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Washburne, C. J. ve Derno, M. (2013). Introduction. C. J. Washburne ve M. Derno (Ed.), *Bad Music: The Music We Love to Hate* (s. 1-10) içinde. New York and London: Routledge.
- Wells, S. R. (1867). *New Physiognomy, or, Signs of character, as manifested through temperament and external forms, and especially in "the human face divine"*. New York: Fowler and Wells.
- Woolf, V. (1961). *The Death of the Moth, and Other Essays*, Middlesex: Penguin Books.